

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**“SİYAH VE GRİ”NİN KULLANILIŞINDA İKİ FARKLI YORUM (ADNAN
ÇOKER/ NEŞ’E ERDOK)**
(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan
20126209 Halil ŞENTÜRK

Danışman
Doç. S. Özlem ÜNER

İSTANBUL- 2018

Halil KİSYO tarafından hazırlanan **Siyah ve Gri'nin Kullanışında İki Farklı Yorum (Adnan Çoker / Neş'e Erdok)** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 21 / 09 / 2018

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. S.Özlem ÜNER (Danışman)

Jüri Üyesi : Doç. Şive Neşe BAYDAR (Sakarya Üniv.)

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Can AYTEKİN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
RESİMLER LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ	1
1. RENK NEDİR? RENK ÜZERİNE YAZILMIŞ TEORİLER	2
1.1. Siyah	10
1.2. Gri	12
2. SİYAH VE GRİNİN TARİHSEL SÜRECİ VE ÖNE ÇIKAN SANATÇILAR	16
2.1. Giotto Di Bondone.....	24
2.2. Francisco Goya.....	26
2.3. James Abbott McNeill Whistler.....	28
2.4. Kathe Kollwitz.....	30
2.5. Giorgio Morandi	32
2.6. Georges Braque.....	35
2.7. Kazimir Malevich.....	37
2.8. Franz Kline	39
2.9. Ad Reinhardt.....	40
2.10. Pierre Soulages	42
2.11. Bernard Buffet	43
2.12. Robert Rauschenberg,.....	45
2.13. Robert Ryman	48
2.14. Richard Serra	49
2.15. Frank Stella	51
3. TÜRK RESİM SANATINDA SİYAH, BEYAZ VE GRİNİN KULLANIMINA GENEL BİR BAKIŞ	53
3.1. Orhan Peker	59
3.2. Burhan Uygur.....	61
3.3. Balkan Naci İslimyeli	63
3.4. İnci Eviner	65
3.5. Kemal Seyhan.....	67
4. BİR ÜSLUP OLARAK ADNAN ÇOKER RESİMLERİNDE SİYAHIN KULLANIMI.....	69
5. BİR ÜSLUP OLARAK NEŞ'E ERDOK GRİNİN KULLANIMI.....	86

5.1. Röportaj	96
6. HALİL ŞENTÜRK'ÜN RESİMLERİNDE SİYAH VE GRİ'NİN KULLANIMI ...	101
7. RESİMLERİM	106
SONUÇ	111
KAYNAKLAR	113



ÖNSÖZ

Sanatta renk, duyuşal bir izlenim yaratmada, öykünmede, idealize etmede ve soyutlaştırmada yardımcı olan önemli bir elemandır. Rengin kaynağı olan ışık ise renkten farklı bir kavramdır. Dönemler boyunca sanatçılar renk ve ışık kavramı üzerinde çeşitli denemeler yaparken, bir yandan da rengin nesneye ait bir özelliğı olduğunu ve nesneyi aydınlatmada ışığın yardımcı olduğunu savunmuşlardır.

İnsan psikolojisinde canlılık hissi uyandıran beyaz, geçmişten günümüze değin ışık olarak algılanmıştır. Ölüm ve hiçlik hissi uyandıran Siyah ise karanlık olarak algılanmıştır. Bu renkler bilim insanları tarafından incelendiğinde siyah ve beyazın bir renk olmadığını fakat renklerle karıştırıldığında açık-koyu değerlerini yansıtır ve emme gücüne sahip olduğu görülmüştür. Aydınlık ve karanlık birbirine zıt kutuplardır. Aydınlık ışık olma halini karanlık ise ışısız olma halini yansıtmaktadır. Işık ve ışısızlık arasında duran gölgeler derinliğı ve perspektifi algılamamızı olanaklı kılar. Bu durumda gölgeli alanlar beyaz ve siyahın karışımında ortaya çıkan griler yelpazesini ortaya çıkarır.

Çalışmalarında konunun tespit edilmesinden tamamlanmasına kadar geçen zaman içerisinde değerli bilgilerinden yararlandığım ve metnimi en ince ayrıntısına kadar takip ederek katkı veren danışman hocam Sayın Doç. Özlem Üner'e, değerli zamanlarını ayırıp benimle röportaj yapan Sayın Prof. Neş'e Erdok'a, bana yardımcı olan arkadaşım Erdal Öz'e, maddi ve manevi her yönden bana destek olan sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Renk kuramlarına göre siyah, grinin bütün öğelerinden oluşan ton, açık-koyu ve renk değerleriyle ilişkilendirilmiştir. Newton, Goethe gibi önemli bilim insanları siyah ve gri üzerinde çeşitli kuramlar ortaya koyarak bu anlamda teori geliştirmişlerdir. Bauhaus 'un önemli hocalarından olan Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi sanatçılar, sanatsal açıdan renk kuramlarına ilişkin dersler vermiştir.

Sanat tarihinin başlangıcından günümüze değin birçok sanatçı farklı dönemlerde farklı biçimlerde siyah ve gri tonları kullanmıştır. İlkçağda siyah ve grinin tonlarının kullanımı duvar resimlerinde görülürken, Antikçağ 'da toplumun yerleşik düzene geçmesiyle Antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin vazolarında görülmüştür. Hristiyanlığın yükselişiyle, Roma'nın ilk dönemlerindeki mozaiklerde renklilik görüldüğünden siyah ve grinin kullanımına rastlanmamaktadır. Erken Rönesans'tan Çağdaş sanat akımına kadar siyah ve grinin kullanımı, birçok sanatçı tarafından farklı yorumlarla, kavramlarla ve simgelerle kullanılmıştır.

Türk Resim Sanatında siyah ve gri tonlarını 18.yy başlarına kadar sadece minyatür ve kitap süslemelerinde görülmüştür. Osmanlının yenileşme girişimlerine bağlı olarak batıya asker ressamı gönderilerek, Avrupa'da eğitim almaları sağlanmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze değin siyah ve grinin kullanımı, uzun süreli olmayan, belli gruplar adı altında toplanan sanatçılar tarafından farklı yorumlarda kullanılmıştır.

Çağdaş Türk Resminde, Adnan Çoker ve Neş'e Erdok gibi iki büyük usta geçmişten günümüze kadar siyah ve grinin renk armonilerini farklı birer üslup içerisinde kullanmışlardır. Bu iki büyük ustanın eserlerinde görülen siyah, beyaz ve grinin etkileri kıyaslamalı olarak detaylı bir şekilde irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Renk, Resim Sanatı Tarihi, Siyah, Gri, Resim.

SUMMARY

According to scientific theories of color, black and all the elements of the color tone, light-dark and color values are associated with. Newton, Goethe have developed many theories in this sense by putting various theories on black and gray. Artists such as Wassily Kandinsky and Paul Klee from Bauhaus' s important teacher's gave lectures on color theories in artistic terms.

Many artists used black and gray tones throughout the period from the beginning of the art history to the present day. In ancient times, the use of black and gray tones was seen in the wall paintings, while in the Antiquity the society was found in the vases of the ancient Greek and Roman civilizations, with the settlement of the settlement. With the rise of Christianity, the mosaics in the early periods of Rome were seen in color and black and gray are not used. since the early Renaissance to the contemporary art movement, the use of black and gray has been used by many artists with different interpretations, concepts and symbols.

In the Turkish Painting Art, it was seen in miniatures and book decorations until the beginning of the 18th century due to the prohibition of describing the use of black and gray. Depending on the attempts of modernization of the Ottoman Empire, military painters were sent to the west to get education in Europe. The daily use of black and gray from the foundation of the Republic has been used in different interpretations by artists who have been collected under the name of certain groups, which are not long-term.

Two great masters, such as Contemporary Turkish Picture, Adnan Çoker and Neş'e Erdok, used color harmonies of black and gray colors in different styles from the past. The effects of black, white, and gray seen in the works of these two great masters were examined in detail in a comparative way.

Keywords: Color, Art History, Black, White, Gray, Painting

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Newton Prizma Dalga Boyu	5
Resim 2. Altamira Mağarası Bizonlar	16
Resim 3. Altamira Mağarası Bizonlar	17
Resim 4. Van Rijn Rembrandt, 'Grabado de los cien florines' Gravür 1649 281x394mm	20
Resim 5. C. Monet, Soleil Levant (İzlenim, Doğan Güneş) Tuval Üzerine yağlıboya,1872, 48x63, Marnottan Müzesi, Paris	21
Resim 6. P. Picasso, 'Guernica' Tuval Üzerine Yağlıboya,1937, 350x782 cm, Prado Müzesi, Madrid	22
Resim 7.Giotto Di Bondone, Bahar Mucizesi / Miracle Of The Spring 1297-1300 Fresk 270x200 Upper Church, San Francesco, Assisi	25
Resim 8. F.Goya, 'Los desastres de la guerra' 'Savaş Yıkımları' Gravür, 1812-1815	26
Resim 9. F.Goya, 'Los desastres de la guerra' 'Savaş Yıkımları' Gravür,1812-1815	26
Resim 10. Oğlunu Yiyen Satürn 1819-1823 Duvar Sıvası Üzerine Yağlıboya Sonradan Tuvale Aktarım146x83cm	28
Resim 11. J.A.M.Whistler, Sanatçının Annesi 'Gri ve Siyah Düzenleme' Tuval Üzerine Yağlıboya 1871, Orsay Müzesi	29
Resim 12. "Mağdurlar",1900.	31
Resim 13. Giorgio Morandi Natura Morta, 1953	33
Resim 14. Georges Braque, "J. S. Bach' a Saygı", tuval üzerine yağlıboya 54 x 73 cm, Özel Koleksiyon, 1912.	36
Resim 15. Georges Braque, 'Üzüm Kâsesi', tuval üzerine kum ve çakıl ile yağlıboya 100 x 80,8 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, 1926.	36
Resim 16. Kazimir Malevich, 'Siyah Kare'1915, 80x80cm, Tretyakov Devlet Galerisi	38
Resim 17. Franz Kline - İsimli, 1957	39
Resim 18. Soyut Resim 1960	41
Resim 19. Pierre Soulages, 'Peinture Triptik',2009, 181x244 cm	43
Resim 20. Bernard Buffet Barikatlar/ La Borricade' 1947	45
Resim 21. 'White Painting' 1951	46
Resim 22. İsimli (parlak siyah dört panelli resim) 1951	47
Resim 23. İsimli 1960	49
Resim 24. İsimli 1962	49
Resim 25. Richard Serra, "Çamurlu Su", Paintstik ile Serigrafi, 188x153.7cm, 1987	50

Resim 26. Tomlinson Court Park 1959	52
Resim 27. Uygur Sanatı Duvar Resimi, ‘Müzişyenler’	53
Resim 28. Mehmet Siyah Kalem, ‘Demonların Dansı’ 48x22,2	55
Resim 29. Mehmet Siyah Kalem, ‘Dalaşan Demonlar’ 23,7x19,3	55
Resim 30. Zeki Kocamemi, ‘Mekkâre Erleri’ Tuval Üzerine Yağlıboya 1953, 123,5x195,5 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	57
Resim 31. Cemal Tollu, ‘Kurban’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1963, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	58
Resim 32. Orhan Peker, ‘Mandalar’ Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi	60
Resim 33. Burhan Uygur, ‘Kapı’ Köşk Kapısı Üzerine Karışık Teknik	62
Resim 34. Balkan Naci İslimyeli, ‘ Gece Yüzleri’ Karton Üzeri Karakalem, 1981	64
Resim 35. Balkan Naci İslimyeli, ‘Gezgin’ Karton Üzeri Karakalem, 70x100	65
Resim 36. “Yeraltında Beuys” 2017	67
Resim 37. Soyut Kompozisyon Tuval Üzerine Yağlıboya 2006	68
Resim 38. ‘Akademi İnşaatı’(Diploma Çalışma Eskiği) Tuval Üzerine Yağlıboya, 1951, 33,3x42	70
Resim 39. ‘Kore’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1951, 43,6x 53,6	70
Resim 40. ‘Anahtar Delikli Kompozisyon’ Kâğıt Üzerine Pastel Ve Guaş, 1951, 35,8x46	71
Resim 41. ‘Soyut Mudanya’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1952, 49,5x41,5	71
Resim 42. ‘Etat d’âme (Ruh Haleti)’ Mukavva Üzerine Yağlıboya, 1957, 31,5x36	73
Resim 43. Espas 1 Tuval Üzerine Yağlıboya, 1959, 73x100 Henri Goetz Koleksiyonu, Paris	74
Resim 44. ‘Mavi Espas 1’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1960. 114x162	74
Resim 45. ‘Ahtapot’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1959, 74x101 İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi	75
Resim 46. ‘Mavi Barok’ Kâğıt Üzerine Guaş, 1963, 35x50, Sadi İzer Koleksiyonu, İstanbul	75
Resim 47. ‘Değişim’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1969, 65x81	76
Resim 48. ‘Mor Sınırlama’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1971, 65x81 Vural Gökçaylı Koleksiyonu	77
Resim 49. ‘Velasquez’i Saygı’ tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi	77
Resim 50. ‘İki Görüntü’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1969, 146x114, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi	78
Resim 51. ‘Oryantal Nişler’ tuval Üzerine Yağlıboya, 1969	79
Resim 52. ‘Sınırlı Kaos’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1968, Ayşe Silan Koleksiyonu	79

Resim 53. ‘Beş Eleman’ Tuval Üzerine Yağlıboya,1972,140x160	79
Resim 54. ‘Çift Anıt Tuval Üzerine Yağlıboya,1974, 46,5x55	80
Resim 55. ‘Ters Türk Üçgeni’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1974-75	81
Resim 56. ‘Üç Boyutlu Simetri’ Tuval Üzerine Akrilik, 1974	81
Resim 57. ‘Minimal Simetri I’ Tuval Üzerine Akrilik, 1986	82
Resim 58. Mutlak Simetri II’ Tuval Üzerine Akrilik,1981-87	82
Resim 59. ‘Yapı Süs II’ Tuval Üzerine Akrilik, 1996	83
Resim 60. ‘Yapı Süs III’ Tuval Üzerine Akrilik, 1986	83
Resim 61. ‘Retrospektif V’ Tuval Üzerine Akrilik, 1998	84
Resim 62. ‘Eksik Burçlar’ Tuval Üzerine Akrilik, 2000	84
Resim 63. ‘Burçlar IV’ Tuval Üzerine Akrilik, 2000	85
Resim 64. ‘Disiplin ve Ceza’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1985	88
Resim 65. ‘Kadıköy Vapurunda Sabah’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1993	89
Resim 66. İstanbul Satıcıları, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1980	90
Resim 67. Sanatçının Kendi Portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1988	91
Resim 68. ‘Ağbi Gayste’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1985	92
Resim 69. ‘Otobüste Hasta Çocuk’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1986	93
Resim 70. ‘Kunduracı’ Kâğıt Üzerine Karakalem, 1955	94
Resim 71. ‘Yatan Kadın’ Kâğıt Üzerine Karakalem, Renkli Kalem, Suluboya, 1994	95
Resim 72. ‘Banliyö Treni’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1982	96
Resim 73. ‘Hasta-1’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2014	102
Resim 74. ‘Hasta-2’ Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2014	103
Resim 75. ‘Ölü3’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2013	104
Resim 76. ‘Çamaşır Asan Kadın’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2015	105
Resim 77. ‘Deliler-2’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2013	106
Resim 78. ‘Deniz ve İnsan’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2012	106
Resim 79. ‘Gri Düzenleme’ Tuval Üzerine Yağlıboya,2010	107
Resim 80. ‘İsimsiz’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2011	107
Resim 81. ‘Siyah, Gri Aranjman’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2011	108
Resim 82. ‘İsimsiz’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2010	108
Resim 83. ‘Kurban’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2010	109
Resim 84. ‘İsimsiz’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2012	109
Resim 85. ‘Delilik-1’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2011	110
Resim 86. ‘Yalnızlık’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 2011	110

GİRİŞ

Resim sanatında her dönem, bir önceki dönemin oluşturduğu eserlerle bir yenilik kazanmaktadır. İlkçağ mağara resimlerinden günümüze değin sanatçılar, siyah ve gri tonlarını derinlik, ışık-gölge, açık-koyu, boşluk-doluluk ve desenlerdeki yerin önemini vurgulamak için kullanmıştır.

Bu metnin ilk bölümünde rengin tanımı, siyah ve grinin bilimsel açıdan nasıl ele alındığı ve fiziksel etmenleri incelenmiştir.

İkinci bölümünde siyah ve grinin tarihsel süreç içerisinde resim sanatında kullanımı ve önemi üzerinde durulmuştur. Siyah ve griyi paletlerinde kullanan sanatçıların eserleri incelenerek metin desteklenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Türk resim sanatında siyah ve grinin kullanımı, Osmanlı döneminde batılılaşma girişimleriyle Avrupa'ya gönderilen ressamın, eserlerinde karşımıza çıkmaya başlamış ve taval resmine geçişleriyle belirli dönemler içinde kavramsal ve biçimsel olarak incelenmiştir.

Bu metnin son bölümlerinde Adnan Çoker ve Neş'e Erdok' un siyah ve grinin kullanımı, spesifik bir yaklaşımla yaşadıkları dönemin toplumsal ve yapısal özelliklere olan duyarlılıkları incelenmiştir. Adnan Çoker, Minimalist, geometrik, soyutlamacı ve yapısalcı bir anlayışla oluşturmuş olduğu eserlerindeki siyah kullanımı ve renk armonileri açısından incelenmiştir. Neş'e Erdok ise figüratif resim anlayışıyla oluşturmuş olduğu eserlerinde siyah yerine gri tonlar kullanarak renk seçimini oluşturduğu kompozisyonlar ele alınmıştır.

1. RENK NEDİR? RENK ÜZERİNE YAZILMIŞ TEORİLER

Renk, farklı şekiller ve cisimler üzerinden yansıyan ışığın göz tarafından algılanmasıyla oluşur. Cisimlerin üstüne düşen her ışık bir kısmını emer bir kısmını da ayna gibi yansıtmaktadır. Bu yansımanın ve emmenin durumuna göre renk dereceleri oluşmaktadır. Bir cismin üstüne düşen ışık huzmeleri geriye yansyarak göze ulaşıyorsa beyaz olarak algılanır. Eğer ışığı yutuyorsa bunun göze yansıması siyahtır. Işığın yansıma durumuna göre göz farklı bir biçimde algılayarak oluşturduğu elektromanyetik dalga boyuna ise görünür ışık denilmektedir. Işığın, beyindeki hücrelere ulaşması ve beyin bu sinyalleri renk olarak algılaması karmaşık bir süreçtir.

“Elektromanyetik enerji dalgalarından biri olan ışık, rengin kaynağıdır. Bu bakımdan renk, fizik biliminin bir dalı olmakla birlikte, görsel algının özelliğinden ötürü, yalnızca nesnel bir olgu olarak anlaşılabilir. Nitekim renk insanda uyandırdığı sonsuz etkilerden ve içerdiği anlam gizilgücünden dolayı görsel sanatların en önemli biçimsel ögesi olmuştur... Vurgusu ister içerik, ister biçim olsun, ressamın çoğu kez kaygısı renk olmuştur.”¹

Beyaz ve siyahtan oluşan çok fazla ton değerleri vardır. Nuri Temizsoylu, beyaz ve siyahtan oluşan ton değerleri hakkında şu ifadelerle yer vermiştir; *“Beyaz, üç ana rengin belirli oranlarda karışımından (%59 yeşil, %33 mavi, %19 kırmızı) ortaya çıkan nanometrik değere verilen isimdir. Siyah ise renk olma durumudur. Beyaz en çok ışık yansıtan, siyah ise en az ışık emen renktir. Deneylerde ışığın tamamını yutan bir siyah ve tamamını yansıtan bir beyaz rastlanmamıştır. En beyaz sayılan nesnenin, üzerine gelen ışıklardan %11'ini yutup, %89'unu yansıttığı; en siyah sayılan nesnenin ise ışıkların %2'sini yansıtip, %98'ini yuttuğu saptanmıştır. Bu durumda tam yetkin siyah veya %100 bir beyazdan söz edilemez. Işıkların birlikteliği beyaz ışığı verirken, boyadaki karışım sonucu farklıdır. Boya renginde bir yutulma, azalma söz konusudur. Her renk kendisinde olmayan rengi yuttuğu için, bütün*

¹ Jale ERZEN, **Renk**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem, İstanbul, Cilt 3, S. 1545

renkler karıştırıldığında, toplam bütün renkler yutulmuş olacağından, renklilik kaybolur, ortaya siyaha yakın bir koyuluk çıkar.”²

Kaynaklara göre, bir rengin açıktan koyuya ya da koyudan açığa doğru derecelendirilmesi sonucu oluşturulan renk değerlerine “gamma (perde)” denir. ‘Gamma’ değerlerinin en koyusundan en açık tona kadar olan esas ölçüleri beyazdır, en açıktan en koyuya giden esas ölçüsü ise siyahtır. Buna göre tabiatta ne tam bir beyaz vardır ne de siyah vardır. Çünkü siyah, cisimler üzerindeki ışığı emer, beyaz ise rengi yansıtıp aydınlatan bir tondur.³

“Renklerin açıklık koyuluk farkları veya çeşitli renkler arasındaki ton farklarına ‘değer- valör’ denir. Diğer bir deyimle komşu renkler içinde belirli bir tonun açıklık koyuluk derecesidir. [...]Ton ilk defa müzikte kullanılmıştır. Müzisyenlerin ‘kromatik’ kelimesi ile ressamların kullandığı ton kelimesi aynı anlama gelir. 16.yy. resimlerinin eleştirilmesinden sonra ton, çizgi gibi resmin ana elemanı olmuştur. En parlak en açık beyazdan, en koyu siyaha kadar sayısız değerler vardır. Açık-koyu, ışık etkisiyle ortaya çıkar. Işık en açık beyazla en koyu siyah arasında bir derecelendirme ile gösterilir. Işık akıcıdır, değişen bir olaydır. Fizikçilerin renklerin lüminansı dedikleri şey ile açıklık koyuluğun bir bağlantısı olması nedeniyle ton, ışık-gölge etkisi sonucu renk kaliteleriyle elde edilir. Tonla açık-koyu arasındaki fark, yapmaktan çok anlayıştır.”⁴

Munsell dizgesi, bir rengin tonlarının ara ölçülerini ve rengin ton kalitesini gösterir. Munsell dizgesi, rengi üç gerçek bileşene ayırarak ondalık sayı dizgesine oturmıştır. Bu bileşenlerin adları, tür, değer ve doymuşluktur. Şazi Sirel, Munsell dizgesi hakkında şu açıklamalarda bulunmuştur: “Munsell dizgesinde değerler sistemi on basamaklıdır. 1: siyah, 10:beyaz, aradaki değerler ise 2 ile 90 arasında gösterilir. Bu sistemde değeri 10 olan hiçbir renk yoktur. Aynı değerdeki renklerin yansıtma çarpanları aynıdır. Munsell dizgesinde doymuşluk, ortalama 10 basamağa bölünmüştür. Bazı türlerin doymuşlukları ötekilerden daha farklı değerde olabilir. Türler maksimum doymuşluğa farklı değerlerde ulaşır. Mor ve kırmızılarının doymuşluk oranı, mavi ve yeşillerinkinden fazladır. Bir renk, aynı değerde gri

² Nuri TEMİZSOYLU, **Renk Ve Resimde Kullanımı**. İstanbul,1987 S.12

³ <http://www.gorselsanatlar.org/temel-tasarim/ton-nedir-ton-cubugu/>

⁴ Bahattin AKAY, **Resim Sanatı**, M.Ü G.S. F Kütüphanesi, Ankara, 1976, s.53.

*kariştirilerek, renk türü ve değeri değıştırilmeden griye (yani renksizliğe) yaklaştırılarak değıştırilebilir. Rengin bu yöndeki değışmesi, griye yaklaşma ve griden uzaklaşmadır. Munsell, dizgesindeki bu boyuta 'Chroma' adını vermiştir. Öteki dillerde ve Türkçede bu boyutun adı doymuşluk ya da "renksel doymuşluktur."*⁵

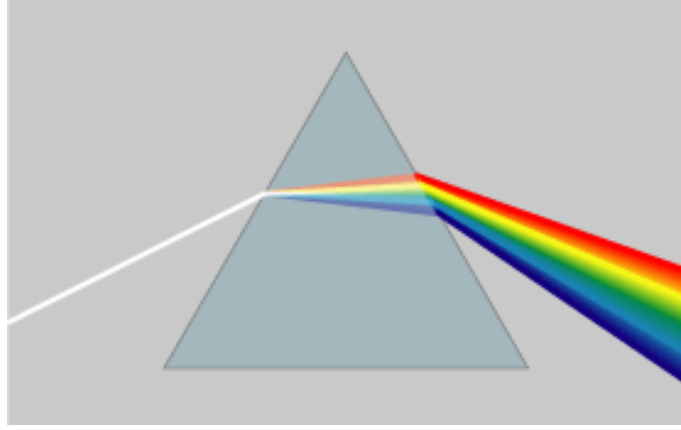
Fizikçiler, açık ve koyunun birbirine olan bağlantısını, ışık- gölge etkisinin renk kaliteleriyle ortaya çıktığını savunmuşlardır. Sir Isaac Newton, renklerin oluşumuna ilişkin düşünceleri aydınlığa kavuşturan ilk bilim insanı olarak bilinmektedir. Yansıtmalı teleskopu geliştirerek, güneş ışığını üçgen bir cam prizma arasından geçirmiş ve renk tayfini ortaya çıkarmıştır. Newton, tayfi farklı bir prizmadan geçirip, yeniden beyaz ışık elde etmiş, konuyu aydınlığa kavuşturmuştur. Beyaz ışığın, tayftaki veya gökkuşağındaki bütün renklerden oluştuğunu ispat etmeye çalışarak, beyaz ışığın, yedi temel renge, yedi gezegenle ve müzikte yedi notayla bir ilişki içinde olduğunu düşünmüştür. Ses dalgalarını yakından incelemiş ve empirik (deneysel) soğuma yasasını bularak oluşan dalgaların en düşük bir ses titreşimine ve en uzun dalga boyuna sahip olduğunu kanıtlamıştır. Kalın bir ses tonunu, düşük bir ses dalgasıyla duyumsayarak ses tonunu siyah olarak görmüştür.

*"Newton'a göre temel renkler kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo (çivit) ve mordu. Her ne kadar Newton'un renk kuramı sonraki bilimsel buluşlardan farklılık göstermişse de, renkler ve sesler arasında gördüğü ilişki Kandinsky'nin ve soyut sanatçıların 20. yy. da duyular arasındaki ilişkilerle ilgili sinestezi (duyum ikiliği) kuramlarını çağrıştırması açısından ilginçtir."*⁶

Newton, 1704'te ışık ve renkleri konu alan 'The Opticks' kitabını yayınlarken, yansıma ve kırınım hesaplarının beyaz ışığın tayfin renklerine göre ayrılmasından, gözün çalışma yönteminden, gökkuşağı renklerinden, yansımadan ve teleskopun yapımından söz etmiştir. Newton, ışığın oluşumundan çıkan ışık yansımalarının bir cisme yansyarak aydınlatmasına farklı bakarak ışığın bir hareketlilik sağladığını düşünmüştür. Prizmaları ve mercekleri kullanarak ışığı beyaz ışığa çevirmiştir.(Resim.1)

⁵Şazi SİREL, **Kurumsal Renk Bilgisi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları İstanbul, Temmuz, 1974

⁶BKZ.(1) ERZEN, **Renk**, s, 1545



Resim 1. Newton Prizma Dalga Boyu

“Newton, ayrıca temeli ışığın yayılması ve ayrılması olan rengin ışık gibi ölçülebildiğini gösterir. Renkölçümü, o andan itibaren sanatları ve bilimleri ele geçirir. Böylece, rengin tabii olduğu yasaları, sayıları ve kuralları değerlendiren renk paletleri, şemaları ve skalaları on yedinci yüzyılın sonu ile on sekizinci yüzyılın başında çoğalır. Renk, artık bilime az ya da çok ehlileştirilmiş gibi görünür ve bu nedenle gizeminin önemli bir kısmını yitirir.”⁷

Fakat Johannes Wolfgang von Goethe, Newton ile aynı fikirde değildi. *“Goethe'nin kuramına göre renk, beyaz ışıktan değil, tümüyle karanlık ve aydınlık arasında karşılıklı etkileşim içinde meydana gelir. Buradaki karşılıklı etkileşimi de yine Newton'da olduğu gibi prizma renkleri oluşturur. Ne var ki, prizmadan yansıyan ışığın, Newton'un yaptığı gibi karşı duvara değil, hemen yanına düşecek şekilde bir zemine yerleştirilerek ayarlandığında, ortada beyaz bir bandın oluştuğunu ve her iki yanında mavi ve sarı rengin belirmediğini gören Goethe, buna 'kökensel belirme' adını verir. Buna göre Newton'un vardığı sonuçların aksine, karanlık olmaksızın, bir prizma, ışığın kendisini tek başına renk kuşağı olarak ortaya çıkartamaz.”⁸*

⁷Michel PASTOUREAU, **Mavi - Bir Rengin Tarihi**, Çev. İnci Malak Uysal, İmge Kitabevi Yay. Ankara. , 2005, s. 130-131

⁸ Johann Wolfgang Von GOETHE'S, **Way Of Science**, Edited By D. Seamon – A. Zajonc, State University Of New York Press, New York, 1998, s.25

Goethe, renklerin siyah pigmentler tarafından emildiğini, beyazın ise pigmentler tarafından yansıtıldığını vurgulamaktadır. Bir prizmanın içinden geçen ışık huzmelerini yalıtmanın mümkün olduğunu ispat ederek, kartlardaki siyah ve beyaz bölümlerin renk örneklerini gözlemlemiş ve oluşturmuş olduğu istatiklerle kartlardaki renk sırasının siyah ve beyaz örneklerin düzenlemesine göre değişim gösterdiğini açıklamıştır.

Stephanie Rosenthal, Goethe'nin siyah ve beyazı görme konusunda şu açıklamalarda bulunmuştur; *“Goethe, kendi renk teorisinde rengi, ışık ve karanlık, siyah ve beyaz arasındaki daimi savaşın sonucu olarak görüyordu. Ona göre, tüm renkler hem aydınlık hem de karanlık ögeler içererek bu iki kutup arasında bir yerde yer alıyordu, beyaz ve siyah, her biri görüntüsünün herhangi bir nesneye aktarılmasına izin vererek, pigment olarak var olsa da prizmatik fenomenler anlamında renk değillerdi... Goethe'ye göre; ‘Siyahla göz, kendine terk edilir; kendi kendini geri çeker. Bu uyarıcı ve minnettar ilişki dış dünyaya bağlantısı yüzünden muhtaçtır ve bir bütünün parçası olur.’ Siyah ve beyaz nötr olarak ya da renk olmayan olarak alınır. Siyahın çağrışımsal bir içeriği vardır; fakat Goethe siyah ve beyaza dışavurumcu ya da sembolik amaçları olan şeyler gözüyle bakmaz. Ona göre bu renkler spektral renkleri destekleyen etmenlerdir. Beyaz, eklendiğinde tüm renkleri matlaştırır, değerinde daha hafifleseler de, berraklıklarını ve ateşlerini yitirirler. Siyah tüm renkleri kirletip, hepsini daha karanlık yapsa da, onlar da temizliklerini ve berraklıklarını yitirirler.”*⁹

Newton'dan sonra, renk teorisine yönelik ilişkin çalışmalar yapanlar arasında Hermann Von Helmholtz ve fizyolog Ewald Hering gibi önemli bilim insanlarından söz edelim. Helmholtz ve Hering, siyah algısı ve siyah duyumu hakkında birçok teoriler geliştirmişlerdir. Bu teorilerin açıklamasında Helmholtz, ışığın yokluğunda siyah duyumu ortaya çıktığını savunurken Hering ise, siyah görme algısının ışıkla ilintili olduğunu ve siyah algısının da zıtlık sonucu ortaya çıktığını savunmuştur. Rosenthal, Optik algılama ve sınırlama durumunda beyinde teorisine dâhil eden Helmholtz ve Hering hakkında şu ifadeler yer vermiştir:

⁹Aktaran: Nigar Aylın Özal, Stephanie ROSENTHAL, **Black Paintings**, London, Uk-Art Boks International,2006, S.14

“Helmholtz, insan retinasının renkleri görmemizi sağlayan üç değişik koninin olduğunu ve bunların geceleri uyarıcıları fark etmediğini keşfeder. Hering’e göre, bu yeterince derine dayanmaz. Beyni de teorisinin içine katarak, siyahın hem duyumunun hem de algısının bir sinir lifinde yer alan fizyolojik-kimyasal bir tepkimeden kaynaklandığını söyler. Siyah algısı için bu ilk önce, bir yüzeyin, ona çarpan ışığı yansıtmayan siyah görünür, yani dalgaları emdiğinde göz ayırıştırabilir ve ikinci olarak fenomenleri duyu organlarımızla anlasak da, retinamızdaki çubuksu retina hücreleri ve koniler tarafından alınan enformasyonun olmayışı, siyahı görmeyi imkânsız kılmaz; çünkü en nihayetinde beynimizle algılarız... Kırmızı ve yeşile, çemberlere ve üçgenlere ve hareket eden çubuklara tepki veren sinir hücrelerimiz var ama şekiller ve hareket için ayrılan bölgelerde beynimizin işlediği sinir hücrelerimizin hiçbiri siyahı ayırtamıyor.”¹⁰

20. yüzyılda Bauhaus’ da ders veren Kandinsky, Paul Klee ve İtten gibi sanatçıların resimleri geleneksel kavramlardan uzaklaşarak, soyutlamaya ve sanatsal tasarımın teorilerini ve yasalarını analiz etmeye yönelmişlerdir. Kandinsky’nin Bauhaus’taki analitik çizim dersleri, renk teorileri üzerine verdiği uygulamalı derslerle tamamlanmıştır. Kandinsky, 1925’te öğrencileriyle birlikte rengi her yönüyle inceleyerek rengin fiziksel, fizyolojik, psikolojik, kimyasal ve sosyoloji yönünden ele almıştır. Renk çalışmaları üzerine verdiği seminerlerinde renk ve biçim arasındaki ilişkilerde deneme ve araştırmalar yapmıştır. Öğrencileriyle birlikte analitik çizim denemelerinde, ölü doğa kompozisyonları ve objeler arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Bu incelemelerin sonucunda meydana getirdiği karmaşık soyut düzenlemelerle kompozisyonlar oluşturmuştur. Kandinsky’nin renk seminerleri, Goethe’nin teorik bilgi deneyimlerine kadar uzanır. Bu deneyimlerden yararlanarak renklerin psikolojik, fiziksel ve kompozisyonel yönlerini kuvvetli bir şekilde zenginleştirmiştir. Bazı renklerin, biçimle ilişkisi olduğu fikrini savunan Kandinsky, ana renk ve ana geometrik formlar arasında bir ilişki kurmuştur.

“... Bazı renklerin etkisinin bazı formlarca engellendiği, hatta geçersizleştirildiği açıktır. Genellikle keskin renkler sivri uçlu şekillerle (örneğin, sarı bir üçgen), yumuşak ve derin renklere yuvarlak şekillere (örneğin, mavi bir daire) uygundur...”¹¹

¹⁰ Bkz.(8), ROSENTHAL. s. 14

¹¹Wassily KANDINSKY, **Resimde Ruhsallık Üzerine**, Çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yay, İstanbul 2001, S.84

Kandinsky, ruhun ve bedenın belli başlı egzersizlerle gulendirilmesi gerektiğini savunarak, bir sanatçının ruhunu eğitmek için de renkler ve renklerin insan üzerindeki bıraktığı izlenimleri bilmek ile başladığını düşünür. Zihinde iki temel ayırım vardır: birincisi ‘sıcak-soğuk’, ikincisi ‘açık-koyu ’dur. Bu zıtlıkları harekete bağlayarak sıcak renklerin yakınlaştığını, soğuk renklerin ise uzaklaştığını savunmuştur. Sarının soğutulmasıyla hareketin durduğunu ve yeşilin oluştuğunu, bu durumda renk gerekdişi ve solgun bir hal alır. Aynı durumda siyah ve beyazın karışımında da bir hareketsizlik ve ruhsal açıdan yeşile benzerlik görülür. Mavi ilahi bir renk olmakla birlikte sonsuz bir dinginliği yaratmaktadır. Siyaha yakın bir ton olduğunda hüznü, beyaza yakın bir ton olduğunda ise daha az çekici olduğunu düşünür. Siyah ölümden sonraki sessizliği barındırırken beyaz doğumdan önceki hiçlik duygusunu barındırır.¹²

Kandinsky, siyah ve beyaz için şöyle der; “Beyaz... Öyle bir renk ki... Var olan bütün renklerin özelliklerinin kaybolduğu bir dünyanın sembolüdür. Bu dünyanın yapısı bizim ruhumuza dokunması için stmzdedir. Oradan, maddi olarak sonsuza uzanan, soğuk ve yok edilemez bir duvar gibi temsil edilen büyük bir sessizlik gelir. Bu yüzden beyaz müthiş, sonsuz bir sessizlik olarak ruhumuza etki eder, zaman zaman melodiyi kıran müzikteki esler gibi. Bu l bir sessizlik değil, olasılıklara gebe bir sessizliktir. Beyaz, doğumdan önceki hiçliğin, buzul ağ dünyasının sessizliğinin çekimidir... Siyah yanıp bitmiş bir şeydir, bir cenaze ateşinin külleri gibi, ceset gibi hareketsiz bir şey. Siyahın sessizliği ölümün sessizliğidir.”¹³

Resim teknikleri hususunda doğuştan gelen bir yeteneğe sahip olan Klee, uzun çabaların sonucunda deneyimlemiş olduğu renk bilgisi ve renk uyumu konusunda uzmanlaşarak yeteneklerini bu alanda birleştirdi. Klee için renk, mekân ve zamanın birbirine olan bağlantısıdır. Mekânı beyaz, zamanı ise siyah olarak görmektedir. Tek renklilikten çok renkliliğe kadar farklı türlerde renk paleti kullanmıştır. Klee için renk, sanatta iyimser olmayı ve asil olmayı temsil etmektedir. Siyah-beyaz grotesk figürleri ve satirleri karamsar olan doğayı ifade etmeyi amaçlamıştır. Büyük bir tutku ve beceriyle renk çalışmalarını

¹²Mustafa SZEN, **Sinemada Renk - Sembolik Anlamlar**, Detay Yay, İst. Kandinsky, 2003, s84

¹³David STEADMAN, **Black And White Colors: Painting Of The 1950’s-1970’s**, Exhibition Catalouge, Claremont California: Pomma Collage,1979, S.7-8

sürdürürken Bauhaus'taki öğrencilerine renk teorisi ve renkleri karıştırma konusunda öğrencilerine bildiklerini anlatmaktan kaçınmayan bir öğretmendir.

Klee, Renkler Üzerine Bir Teori Denemesinde şöyle der: "...Beyaz renk veri olarak aslında ışığın ta kendisidir. O anda her türlü direniş ölür, bütün, hiç bir yaşam belirtisi olmaksızın hareketsiz kalır. Onu canlandırmak, mücadeleye itmek için siyah rengi çağırarak gerekir, böylelikle ışığın atalet dolu dev gücüyle mücadele edilebilir... Renkli bir düzey ile mücadele etmek için de bu defa ışığa uzanırız ve onun beyaz enerjisini kullanırız... Koyu ile açığı birbiriyle mücadele ettirerek gözle görülebilen bir gelgit hareketi yaratmak gerekir: bunun için her iki renk kutbuna büyük işler düşer... Tayfın renkleriyle biçimlenmiş kuşak bir tür ekvatorudur. Siyah ve beyaz noktalar kutuplardır. Gri nokta (kürenin merkezi) beş temel unsurdan eşit uzaklıktadır: beyaz, mavi, sarı, kırmızı, siyah. Bütünlüğün kuralı budur... Uzun bir süre gözün önünde tutulan ve sonra aniden uzaklaştırılan kırmızının gözün ağ tabakası üzerindeki etkisi hiç bir zaman kırmızı değildir, yeşildir. Eğer gözün önünde uzun süre yeşil tutulursa, aniden kırmızı su yüzüne çıkar... Aynı büyüçülük sarı ve mor, mavi ve turuncu arasında da yapılabilir. Böylece herkes, deneyleri yaparak, tamamlayıcı renkler kuralını ve üç renk çiftinin olduğunu saptayabilir. İkinci deneyde ise kâğıttan bir şerit alınır, yedi bölüme ayrılır ve saydam boyayla sırasıyla saf kırmızıdan, saf yeşile kadar boyanır. İleri ve geri hareket ettirilir. Sonuçta ortaya bir merkez çıkar, bu merkez gri merkezidir. Bu deney sonucunda, kırmızı ve yeşilin birbirine yaklaşarak soluklaştıkları ve merkezde kırmızı - yeşil = gri olarak nötrleştikleri görülür. Oysa renk, şeridin her iki ucunda yoğunlaşarak ortaya çıkar. Şeritte gri kullanılmamasına karşın, renkler eşit olarak karıştıklarında ortaya çıkan renk gridir.

Özetle:

1. Göz birbirini tamamlayan iki rengi sırasıyla görüyor.
2. İki rengin ortasında gri bulunuyor.¹⁴

¹⁴Paul KLEE, **Renkler Üzerine Bir Teori Denemesi**, Çeviri: Berran Ersan, Sanat Dünyamız Y.k.y, S.46, S. 45-48

1.1. Siyah

Beyazın karşıt rengi olan siyah, ışığın bütün frekanslarını emerek ışığı yansıtma halidir. Renkler, pigmentlerin yansıttığı ışığın dalga boylarına bağlı olarak oluşurlar. Ortamda hiç ışık bulunmadığında hiçbir ışık yansıtılmadığı için her şey siyah görünür.¹⁵

Tarih boyunca siyaha yüklenen anlamlara baktığımızda dünyanın farklı bölgelerinde birbirini hiç tanımayan insan toplulukları, siyah renge çok yakın hatta aynı anlamlar yüklemişlerdir. Kötülük, zalimlik, karanlık, bilinmeyen sonsuzluk gibi birçok anlam yüklenen siyah, insanlarda korku gibi duygular uyandırmıştır. Yaratılış öncesini de simgeleyen siyah, öte yandan dayanıklılık, bilgelik, ölçülülük ve otoriteyle de özdeşleştirilmektedir.

“Yaklaşık üç yüzyıl boyunca siyah ve beyaz ‘renksizlik’ olarak düşünüldü ve böyle yaşandı; hatta bunların renklerin dünyasına karşıt, kendine özgü bir evreni birlikte oluşturduğu bile düşünüldü: Bir tarafta ‘siyah beyaz’ dünya, öte tarafta ‘renkli’ dünya. Avrupa’da yaklaşık bir düzine kuşak böylesi bir karşıtlığa aşina yaşadı. Günümüzde durum artık böyle olmasa da, bu tarz bir yaklaşım bizi gerçek anlamda şaşırtmaz. Yine de duyarlılıklarımız değişti.1910’lardan itibaren öncelikle sanatçılar siyaha ve beyaza Ortaçağın sonunda önceki statülerini-gerçek birer renk olma statüsünü yavaş yavaş geri verdiler. Her ne kadar fizikçiler siyahın kromatik özelliklerini kabul etmeden önce uzun süre kararsız kaldıysa da, sanatçıları bilim insanları takip etti. Sonunda geniş kitlelerde kabul gösterdi; öyle ki artık günümüzde gerek toplumsal kodlarımızda, gerek gündelik yaşantımızda renklerin dünyası ile siyah ve beyazını ayırtmak için hiçbir neden yok. Sadece eski ayırımın kimi izlerine orada burada rastlanmaktadır.”¹⁶

¹⁵<http://www.wikizero.co/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU215YWg>

¹⁶ Michel PASTOUREAU, ‘Siyah’ Bir Rengin Tarihi, Türkçesi: Mesut Tufan Sel Yayınları, 2016 S.10

Siyah rengin Hristiyan dini bağlamdaki yerini anlamak ve anlamlandırmak için, dini resimlerdeki kullanımına bakmak gerekir. Avrupa'daki kiliselerin himayesi altında yapılan, birçok dini temalı resimlerde siyahı hem tematik hem de biçimsel olarak anlamak için kutsal kitaplara bakmak gerekir. Michel Pastoureau, *Siyah Bir Rengin Tarihi* adlı kitabında ifade ettiği gibi; “*Yaratılış kitabının ilk satırlarına inanacak olursak, karanlıklar aydınlıktan önce vardı ve yeryüzü henüz canlılardan yoksunken bile onu çepeçevre kuşatıyordu; ışığın ortaya çıkışı yeryüzünde hayatın da oluşabilmesinin olmazsa olmaz bir koşuluysa: Fiat lux! Dolayısıyla, Kitabı Mukaddes'e göre veya en azından yaratılışın ilk öyküsüne göre, siyah, bütün renklerden önce vardı. İlk renkti, ancak en baştan beri de olumsuz bir statüyü sahipti; siyah içerisinde yaşam olanaksızdı; ışık iyiydi, karanlıklar ise değil...*”¹⁷

Siyah, bütün dini inançlarda olduğu gibi kutsal kitapların sonuncusu olan Kur'an-ı Kerim'de de birçok yerde geçer.

“*Siyah kelimesi Kur'an'da “Sûd (simsiyah), musvedde (karalama), esved(siyah) kelimeleriyle ifade edilir. Kur'an bunların dışında leyl (gece), zulumât (karanlıklar), cehl (karanlıkta kalmış cahillik), gibi kelimeler de karanlığı ifade eder. Siyah kelimesi, Kur'an'da altı ayette ve yedi yerde geçmektedir.*”¹⁸

Renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkileri yıllardır bilim insanları tarafında araştırılan bir konu olmuştur. Belleğimize işlenen renklerin psikolojik olarak anlamlarına bakacak olursak:

“*İnsan siyahtan hep korktu. İnsan bir gece hayvanı değildir, hiç bir zaman da olmamıştır; Yüzyıllar boyunca geceyi ve karanlığı az çok evcilleştirmeyi başarmış olsa bile, aslında daha çok bir gündüz varlığı olarak kaldı. Işıkla, aydınlıkla ve canlı renklerle çok güvende hissetti... Ateş ve kan için kırmızı; bitki örtüsü için yeşil; ışık için beyaz; gece için*

¹⁷ A.g.k. S.22

¹⁸Aktaran: Abdülmecit OKCU, Bakara, 2/187; Al-İ İmrân, 3/106; Nahl, 16/58; Fâtır, 35/28; Zümer, 39/60; Zuhruf, 43/17

de siyah. Çift anlamlı, hatta ikircil, ama verimli ya da güven verici olmaktan ziyade, her zaman ve her yerde kaygı verici ya da yakıcı olan gece.”¹⁹

1.2. Gri

Gözün güçlükle algıladığı gri, siyah ve beyaz renklerin değişik oranlarda karıştırılması ile oluşan bir renktir. Gri, kromatik daireyi çevirerek hissedilen fizyolojik bir etki değildir. Siyah bir daire üzerine bir miktar beyaz konulup çevrildiğinde ortaya çıkan gri tondur. Aynı zamanda bu dairenin üzerinde beyaz alan küçültülüp büyütüldüğünde grinin açık ve koyuları ortaya çıkar.²⁰

“Siyah ile beyaz veya tamamlayıcı renklerin karışımından elde edilen renkler açıktan koyuya değişebilen nötr renklerdir. Griler tamamıyla nötr (akromatik) tonlardan daha sıcak veya soğuk tonlara doğru değişebilirler. Kromatik tonun siyah ve beyazla birleşiminden veya söz konusu griyi oluşturmak üzere tamamlayıcıların dengesinden elde edilirler. Daha açık derecelerdeki griler, güçlü anlamlar yansıtmazlar. Daha koyu tonlarda griler, pozitif ve negatif açılarından, siyahın özelliklerini taşırlar.”²¹

Işığı beyaz, ışıksızlığı da siyah olarak düşünürsek ışıktan ışıksızlığa kadar giden aşamalarda griler skalası olduğunu görebiliriz. Tarafsız bir renk olan gri, gündelik yaşamda kullanılırken belirsizlik ve kimliksizlik olarak nitelendirilir. Nuri Temizsoylu, grinin renksizliğine dair şu ifadeler yer vermiştir: *“Boya renklerinin karışımlarından daha doğru bir deyişle renkli boya karışımından beyaz renk elde etme olanağı yoktur. Boya renklerinin tamamının karışımından, siyaha yakın renksiz bir gri meydana gelir. Bu farklılık şöyle*

¹⁹A.g.k .S.27-28

²⁰Sadettin ÇAĞLARCA, **Renk Ve Armoni Kuralları**, İnkılap Kitabevi, S.44

²¹Sema TUNCAY, **Mimarlık Ve Renk Kavramı**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Ocak 2006, s.86-87

açıklanabilir: renkli ışınların tamamı birleştiğinde, kendilerini oluşturan beyazı yaparlar,(değişik dalga boylarındaki ışıklar bir araya geldiklerinde, beyaz ışık, dalga boyu sütununu oluşturur.) boya renginde ise bir yutulma, azalama söz konusudur. Her renk kendisinde olmayan rengi yuttuğu için, bütün renkler karıştırıldığında, toplam bütün renkler yutulmuş olacağından, renklilik kaybolacağı gibi ışıklılığı da azalarak, siyaha yaklaşan bir koyuluk ortaya çıkar.”²²

Gri tonun, tuval yüzeyinde veya taban üzerinde renkleri daha doygun hale getirdiğini Temizsoylu şu ifadelerle açıklamıştır: “...canlı renklerden iki karşıt renk, birbirlerinin güçlerini arttırarak daha güçlü renkliliğe kavuşuyorlardı. Ancak, iki karşıt doygun olmayan renk, yan yana geldiğinde birbirlerini çok fazla etkileyemezler. Ama genede az veya çok doygun hale gelirler. Eğer, yan yana gelen renklerin biri doygun, diğeri doygun değil ise, doygun olmayan renkten etkilenecektir. Örneğin, kırmızı ve yeşil yan yana bulduklarında, doygun kırmızı doygun olmayan yeşili daha canlı yeşil haline getirir. Fakat yeşil doygun renkler, gri renkler yanında da daha güçlü görünürler. Sarı, grinin yanında etrafı moral gölgeleneceği için (zamandaş bakımından), gri bir miktar morlaşır. Dolayısıyla sarı da, daha güçlü sarı haine gelir. Canlı renklerin etkileri ile grinin etkilenmesi: yukarıda söylediğimiz gibi, canlı renkler, grileri renklendirir. Kırmızı yanında gri yeşillenir, yeşil yanında gri kızarır, mavi yanında gri turunculaşır. Turunca yanında gri mavileşir, sarı yanında morlaşır, mor yanında sarılaşır. Her renk gri yanında etken, gri ise edilgen durumdadır. Doygun olmayan renklerle, gri bir arada iken, renklerden fazla etkilenmez. Renkler, griyi etkileyebilecek güce sahip değildir.”²³

Siyah her ne kadar matemnin rengi ise gri de bir o kadar umudun rengidir. Siyah giyenler matemlerine bürünmüşken, gri giyenler mateme karşı halen bir umut beslemektedirler. Gri, bütün renklerin yansımalarını yuttuğu gibi psikolojik anlamda gri, hayattaki bütün olumsuzlukları yutan bir simge olarak kullanılmıştır.

²²B.k.z.(2) TEMİZSOYLU, S.12

²³A.g.k S.16-17

“Gri rengin bu olumlu simgeselliği sadece kıyafetlerle sınırlı kalmadı aynı zaman da dokuma dekorlarında ve gündelik kullanım eşyalarında da görüldü... Gri her yerde bir değer haline geldi ve siyahla, beyazla, kırmızıyla hatta altın sarısıyla eşleşti.”²⁴

Romantik devirde, gri hem kavramsal hem de duygusal açıdan büyük bir önem kazanır. Gri hak ettiği değere kavuşur.

“...gri yüzyıllar boyunca hüznün ve yaşlılığın simgesi olarak dikkat çekmeyen bir renge dönüştü.(ya da yeniden böyle oldu) grinin tekrar toplumsal ve simgesel sahnede boy göstermesi için romantik devri beklemek gerekecek.”²⁵

Gri rengin karışımında beyaz önemli bir rol oynar. Beyazdan genel olarak söz edecek olursak:

“Gri rengi, beyazın oluşturduğu bir gerçektir. Beyaz %50'den az olmak üzere ve siyah ile birlikte, gri rengin temel maddesidir. Herhangi bir renge beyaz katmak; hem teori hem de pratikte bu rengi grileştirmek anlamına gelir.”²⁶

Beyaz (veya akça), görülebilir dalga boylarındaki tüm renkleri kapsayan renktir. Beyaz ışık, kırmızı, yeşil ve mavi ışıkların karıştırılması ile oluşturulabilir. Eskiden, beyazın ışığın doğal rengi olduğu kabul edilirdi, ancak Newton, tam tersine beyazın tüm renklerin birleşimi olduğunu kanıtladı.²⁷

“Genellikle rensizlik olarak ifade edilen beyaz (gerçekte tüm renklerin kombinasyonun bir sonucu), renk tonları arasında tartışılan bir yere sahiptir. Kromatizmi olmaması onu saflaştırır ve bu sebeple, saflığın, temizliğin, basitliğin, netliğin ve birliğin sembolü olur. Aynı zamanda boşluğu ve sıklığı ifade edebilir. Beyaz, kromatik renkler için

²⁴B.k.z.(15) PASTOUREAU, S.125

²⁵A.g.k, S.125

²⁶Jose M.PARRAMON, **Resimde Renk Ve Uygulanışı**, Remzi Kitabevi, S.50

²⁷<http://www.wikizero.co/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2vU2I5YWg>

*çok etkili bir değiştiricidir ve daha farklı tonlarda boş bir çevreleyici olarak oldukça başarılı olabilir. Beyazın, bir sağlık normu olarak ifadesi iyi bilinmektedir.*²⁸



²⁸B.k.z(21) TUNCAY, S.86

2. SİYAH VE GRİNİN TARİHSEL SÜRECİ VE ÖNE ÇIKAN SANATÇILAR

Siyah ve grinin resim sanatında ilk kullanımını ilkçağ mağara resimlerine kadar dayandırmak mümkündür. Çünkü insanlar ilk önce gri ya da pastel renklerdeki taş zeminler üzerine, yanmış odun parçalarından arda kalan kömürlerin ve beyaz kaya parçalarının yardımıyla resimler yapmaya başlamışlardır. Bu resimlerin amacı yapılacak olan bir sonraki avın daha bol ve bereketli geçeceği inancıdır. Bu bir çeşit av büyüsüdür. Hayvan resimlerinin çizilmesiyle hayvan ruhlarının bu resimlere hapsedildiği ve avın daha kolay geçeceği inancı oluşmuştur. Nitekim hayvan figürleri son derece gerçekçi ve hareketlidir. Bu da çizim yapan kişilerin bu hayvanları çok iyi tanıyan ve gözlemleyen kişiler olduğunu gösterir. Ayrıca figürlerde kullanılan gri ve tonlarının zaman zaman resimlerde baskın olarak ön plana çıktığını görmekteyiz. Bunların en belirgin ve bilindik ilk örnekleri, Kuzey İspanya'da ve güneybatı Fransa'da bulunan, taş devrinden kalma küçük mağaraların (Altamira ve Lascaux) (Resim2-Resim,3) duvarlarındaki çizimlerdir. Bu resimlerin çizim tekniklerine bakıldığında konturlar sert bir malzemeyle -taş aletler ya da ucu sivriltilmiş hayvan kemikleri- yapılır. Renklendirme demir oksit, mangan oksit ve kalsiyum karbonat gibi maddelerden elde edilen, kırmızı siyah ve beyaz rengin yaygın olarak kullanılmasıyla yapılmıştır. Boyama işlemi ise fırça benzeri bir alet ya da içi boşaltılmış kemikler yardımıyla bir ucundan ağız yardımıyla püskürtülerek yapılmıştır. Çeşitli hayvan figürlerinin yanı sıra, duvarlarda siyahla boyanmış, kırmızıyla çizilmiş ya da kazınarak yapılmış birçok figür vardır. Bu resimlerdeki figürler ilerleyen tarihlerde bitki ve taşlardan elde edilen pigmentlerden yararlanılarak farklı bir renk anlayışıyla yapılacaktır.



Resim 2. Altamira Mağarası Bizonlar



Resim 3. Altamira Mağarası Bizonlar

Tarih öncesi sanat, yüzyıllar içerisinde gelişerek, farklı tekniklere ve amaçlara evirilerek toplulukların aynası olmaya devam etmiştir. Antikçağ dönemi, yerleşik düzene geçişin ve toplumsal hiyerarşinin olduğu güçlü medeniyetler dönemidir. Gerek Mısır, gerek Yunan ve Roma medeniyetleri olsun hepsinin sanatında görülen ortak özellik, çok tanrılı sosyal yapının, hiyerarşinin ve kültürel değerlerin simgesel anlatımıdır. Bu dönemlerde ise duvar resimleri; fresk ve mozaik teknikleriyle geliştirilerek, renk kullanımı son derece çeşitlilik kazanmış ve ton değerleriyle hacimsellik elde edilmeye başlanmıştır.

Tek tanrılı döneme geçiş ve Hristiyanlığın yükselişiyle, Roma döneminin ilk kilise mozaiklerinde çok renkli sanat çalışmaları görülmeye başlanmıştır. Ortaçağa kadar, kilisenin etkisinde olan resim sanatı, simgesel olmakla beraber, ikonografik figürler inanç ilkelerine dayandırılarak üretilmekteydi. Dinin etkisi altında olan Gotik sanat eserlerinde, ikonalar ve altın yıldızlı resimlerin ağır bastığı işler sıkça üretilirken Rönesans'la birlikte bu algı kırılır. Bu dönemde resimsel anlayıştaki perspektif düzeni ve konu serbestliğinin yanı sıra renk paletinde de büyük bir değişim yaşanır. Rönesans'ın resim anlayışındaki gri ve tonları tablonun hava perspektifindeki derinliğin açılmasıyla, sfumato tekniğinin yumuşak geçişlerle desteklediği üç boyutlu resim anlayışı kabul görür. Bununla birlikte Gotik sanattaki iki boyutluluk tamamen ortadan kalkar. Rönesans eserlerinde ton değerlerinin çoğalması, renklerin canlılıklarının kaybolması ve grileşmesi ile farklı bir palet anlayışı hâkim olur.

Erken Rönesans, Rönesans ve sonrasındaki dönemlerde, sanatçıların monokrom veya monokroma yakın bir azlıkla, özellikle gri ve tonlarıyla ya da kahverengi ve tonlarıyla, genellikle heykel yanılması yaratmak için kullandığı bir resim tekniği olan Grizaille

(*Grizay*, diye okunur) ortaya çıkar. Grizaille tekniği ile yapılan çalışmalar kendi başına bir resim niteliği taşıdığı gibi bir yağlıboya resmin zemini ya da bir baskının eskizi de olabilmektedir.

Giotto, bu tekniği en belirgin şekilde kullanan ressamdandır. Giotto'nun eserlerine baktığımızda kompozisyonlarında ağırlıklı beyaz, gri ve mavinin nüanslarına rastlarız. Giotto'nun eserlerinde kullanmış olduğu siyah ve gri tonlarına ilerleyen bölümlerde değinilecektir.

Giotto'dan sonra Rönesans'ta gri kullanımını birçok ressamda görmek mümkündür. Kimi zaman bunu bir anlatım dili olarak, kimi zaman da bunu bir biçem olarak kullanmışlardır. Erken Rönesans'a nazaran Geç Rönesans döneminin ressamı, resimlerinde karşıtlık ve gölge değerleri oluşturmak için grinin tonlarını tercih etmişlerdir. Rönesans'ın üç büyük ustasının en yaşlısı olan Leonardo da Vinci de resimlerinde griyi kullanmayı tercih eder. da Vinci, Gotik dönemin geleneksel ikonlarındaki dramatik etkisinden tamamen farklı bir tarzda resim yapmıştır. Resimlerdeki kenar çizgilerini yok edip, kaybolmuşçasına eriterek, sfumato tekniğini kullanmış, sert çizgi görünümünü ortadan kaldırmıştır. Bu teknikle yapıtlarında renklerin şiddetini azaltarak dramatik etkiyi arttırmıştır. Sağlam bir desen ve renk anlayışı olmasıyla birlikte sade ve lirik bir anlatımı vardır. Rengin karşısında valör değerlerini önemseyerek figürleri hacimlendirip, yapıtlarında ışık, form ve renk değerlerini kullanmıştır. Eserlerinde ışığı az kullanarak büyülü bir atmosfer oluşturmuştur. Karanlığın çirkinliği yok ettiğine, yarı aydınlığın ise ideal olana ulaşma çabası içinde olduğuna inanır. Leonardo da Vinci açık koyu ile ilgili olarak;

*“Ressam en berrak değerleri oluşturan ışıklı alanlar ile en koyu tonları oluşturan gölgeli alanların birbirleriyle ne şekilde ve ne kadar karıştığını saptamalı ve bunları karşılaştırmalıdır.”*²⁹ der.

da Vinci, paletle beyaz ve siyahın konulmasını savunarak, bu iki rengin karışımından elde edilen rengin bir araya gelerek oluşturduğu değer gri olduğunu açıklar. Ayrıca

²⁹Aktaran: Caner KARAVİT, **İşık Gölge**, Telos Yayınları, İstanbul, 2006, S.35 Jose M. Parramon, Light And Shade, S.26

Leonardo, renklere sembolik kavramlar yüklemiştir. Sarının toprağa; mavinin havaya, siyahın karanlığa, grinin de belirsizliğe ait olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte hiçbir rengi doğal kullanmamıştır. Çoğunu pastelleştirerek grimsi tonlar elde edip resimlerinde kullanmıştır.

R.S.Friedmann, Leonardo da Vinci'nin paleti ve tekniği hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: *“Doğa, renkler konusunda danışılacak en güvenilir kaynaktır. Eserlerinde renk uyumlarını ve karışımlarını kullanan ilk sanatçılardan biridir diyebiliriz. Paleti; siyah, beyaz, kırmızı, sarı, yeşil ve mavi tonlarını içermektedir. Güneşiği, gölgeler, aydınlatma, uzamsal ilişkiler ve üç boyutlu formlarla en çok ilgilenen ressamdır. Çağının diğer sanatçıları gibi, da Vinci de düz bir yüzeyde, yuvarlaklığı, derinliği ve hacmi gösterebilmeyi amaçlamıştır. Keşfettiği ‘Chiaroscuro’ tekniğiyle, iki boyutlu bir yüzey üzerinde cisimlerin derinlik ve üç boyutlu yanılması gösterme imkânı bulmuştur. Ancak Leonardo, siyah ve beyaz kullanmaksızın saf pigmentleri karıştırarak renk tonlarına ulaşmıştır. Resimlerinde görülen zengin renkler onun tekniğinin bir sonucudur.”³⁰*

Erken Rönesans ve Geç Rönesans'ın renk kullanımını daha da farklı bir boyuta taşıyan *El Greco* gibi Maniyerizm dönemi ressamları, resimlerdeki renklerin tonlarını pastelden çok griye yakın bir armoniye indirgemişlerdir. El Greco, Yüksek Rönesans'tan sonra grinin kullanımını Maniyerizm' de bir tavır olarak kullanır. Bu dönemde, canlı rengin etkisi biçimsel tekniğin gölgesinde kalmış ve ikinci plana itilmiştir. Bu yeni akım ile birlikte gri yeni bir değer kazanmaya başlamış, soğuk, katı ve yalın bir biçimde resimlerdeki anlatımı daha güçlü hale getirmiştir. Bu anlayışı resmin bir bütününe yayan usta ressam *El Greco (1541 -1614)*, tinsel bir dünyanın arayışı içindeki, mistik ve dramatik etkiyi yarattığı resimleri ile doğal biçim ve renk unsuruna mesafeli durarak, gergin fırça kullanımıyla soğuk renkleri, grimsi tonları, deforme ettiği figürlerinin aracılığıyla bir anlatım biçimi oluşturmuştur. El Greco'nun resimlerinde grinin psikolojik olarak insan üzerindeki etkisini görmek mümkündür.

³⁰Rosemary Sadez, FRIEDMANN, **Mystery Of Color**, L&M Publications, Naples, Florida, 2003

Maniyerizm' in ardından ortaya çıkan barok akımının temsilcilerinden biri olan Rembrandt, koyu ve açık tonların hâkim olduğu, başta otoportreleri olmak üzere farklı eserler bırakmıştır. Rembrandt'ın sayısız denecek kadar çok gravür baskısı bulunmaktadır.(Resim.4) Bu baskıların en çarpıcı yanı hem Rembrandt'ın açık koyu anlatımını hem de siyah ve beyazdan sonra en etkin ton olan grinin hâkimiyetini göstermesidir. Grinin gravürdeki yumuşak dağılımı, resimdeki vurucu anlatımı güçlü bir mesaj şeklinde alıcıya ulaşmasını sağlar.



Resim 4. Van Rijn Rembrandt, 'Grabado de los cien florines' Gravür 1649 281x394mm

1800'lü yılların ikinci yarısında geleneksel resim kurallarına tepki olarak gelişen Empresyonist akımın ressamı, paletlerinden saf siyahı, saf beyazı ve çeşitli kahve renklerini çıkartmış olsalar da sıcak ve soğuk renklerin bir araya gelerek oluşturdukları gri lekeleri onların eserlerinde görmek mümkündür. Örneğin; Monet ve Renoir, renkleri harmanlama ve karıştırma yoluyla farklı çeşitlerde renkler ortaya çıkararak ton varyasyonları elde etmişlerdir.

Empresyonist ressamların birçoğunda gri kullanımını net bir şekilde görsek de, bunların içinde en belirgin biçimde gri tonunu kullanan şüphesiz ki *Claude Monet*'dir(1840-1926).

Monet, 1874 yılında *Impression, Soleil Levant* (İzlenim, Doğan Güneş)(Resim.5) tablosunu yapar. O yıllarda çağdaşlarıyla birlikte açtığı bir sergide sergilenen *Impression* tablosu sanat eleştirilenlerince beğenilmez. Tablonun isminden yola çıkarak tüm

çağdaşlarına bu isim verilir. Artık bu isimle birlikte sanat tarihine yeni bir akım kazandırılmıştır: İzlenim-cilik.



Resim 5. C. Monet, Soleil Levant (İzlenim, Doğan Güneş) Tuval Üzerine yağlıboya, 1872, 48x63, Marnottan Müzesi, Paris

İzlenimci ressamlar; *“Biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmetmişlerdir. Nesnelere biçimlerini veren ve hacim etkisi uyandıran kesin çizgiler bırakılmış, yerine birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşları getirilmiştir. Geometrik kurallar üzerine kurulmuş olan perspektif yerine, boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plandan başlayarak gerilerde ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitliliklerinden yararlanılmıştır.”*³¹

Kendine has biçimsel araştırmaları olan Henri Matisse, izlenimci akımın söyleminin aksine atölyesinde oturup daha çok bilimsel bir tavırla renkleri yalın ve saf hale indirgeyerek, resimsel anlatımını gerçekleştirmiştir.

Matisse, siyah renge bir kutsallık atfeder. Resimlerinde siyahın gücünü tüm varlığıyla hissettirir. Siyahın yeniden keşfini aşlamaya çalışırken, aslında siyahın karanlığın içindeki aydınlık olduğunu vurgular. Matisse, *Porte-fentre c Colliure* (Collioure'daki

³¹ Maurice SÉRULLAZ, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. (D. Erbil, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991

Fransız Penceresi) adlı çalışmasına yönelik sarf ettiği şu cümlelerle bize siyaha yüklediği anlamı özetlemektedir:

“Bu çalışmada saf siyahı bir karanlık rengi olarak değil ışık rengi olarak kullanmaya başladım.”³²

Matisse, bu sanatsal tavrıyla Picasso’yu etkilemiştir. Picasso, Matisse’i tanıdıktan sonra resimlerinden renkleri atmaya başlamıştır ve Guernica (Resim.6) tablosuyla tamamen sıcak renklerden arınmış bir anlatımla karşı karşıya bırakır bizi.



Resim 6. P. Picasso, ‘Guernica’ Tuval Üzerine Yağlıboya,1937, 350x782 cm, Prado Müzesi, Madrid

Guernica tablosu, biçemi ve ağırlıklı olarak gri renk seçimi ile tarihte silinmez bir iz bırakmıştır. Siyah, beyaz ve grinin kullanıldığı, doğrudan yası, acıyı ve nefreti simgeleyen bir paletle yapılmıştır. Resimdeki siyah, beyaz ve grinin kullanımı, üçgen kompozisyon kurgusu, hem cepheden hem de profilden görüşlerin yer aldığı karmaşık bakış açılarının varlığı, değişen espasın sağladığı yüzey dinamizmi, Picasso’nun sanat hayatının hızlı ve cesur değişkenliğinin bir bileşimi gibidir.

“Guernica’daki imgeler -boynuzlanmış at, yerde yatan asker, ölü çocuklarını taşıyarak haykıran analar (sırasıyla boğa güreşini, savaşı ve masum çocukları temsil ederler), yaşamın beyhude yere yok edilmesini lanetlemek üzere kullanılmıştır. İspanya’nın

³²B.k.z(8) STEPHANİE, S.15

*simgesi boğa, aynı zamanda görünmeyen saldırganı, yani Faşizmi yenme umudunu temsil eder."*³³

Avrupa, sanattaki liderliğinin sonuna geldiği ikinci dünya savaşı döneminde, *Mondrian, Leger, Max Ernst* gibi ressamlar Amerika'ya göç etmişlerdir. 1945'lerde Kuzey Amerika'da ve Fransa'da sanatçılar soyut sanat içerisinde Geometrik, Pürist, Lirik, Dadaist ya da Sürrealist eğilimli, Romantik, Müziksel, Kaligrafik, İformel gibi nitelikler içeren bir üslup oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar Amerika'da Soyut Expresyonizm'in doğmasına neden oldular ve ayrıca diğer sanatçıları da etkilediler. New York Okulu Sanatçıları; Williem de Kooning, Franz Kline, Ad Reinhardt, Frank Stella ve Robert Rauschenberg gibi ustaların yapıtları bu akıma birer örnek teşkil etmektedirler.

Bu sanatçılardan de Kooning, 1946-1948 yıllarında yapmış olduğu eserlerinde siyah ve beyazın tonlarını kullanarak duygusal ve sembolik bir ifade anlatımı oluşturmaya çalışmıştır. 'Painting' yapıtını örnek olarak gösterebiliriz. Eserinde kullanmış olduğu siyah ve beyaz kontrastları, sonsuz olan bir karanlığa ve ışık zıtlığına gönderme yapmaktadır.

Siyah rengin varlığı ve önemi New York Okulu ressamları için bambaşka bir öneme ve değere sahiptir. Anlam arayışlarını karanlığın derinliğine gizleyerek anlatımı kişiselleştirmişlerdi. Rosenthal, bu resamlara dair şöyle der:

*"Siyah kullanımı, o kadar basit olmayan bu basitlik, 1947-53 yılları arasındaki dönemde ressamlar tarafından yapılan bir öbek el etek çekişten biridir. Renklerin sayısını azaltarak ressamlar kontrollerini kaybetmeden hızlarını artırabildiler.[...]Böylece siyah, savaş sonrası, yaygın, çok önemli bir konuyla soyut sanat yapabilme, ya da başka bir deyişle, objeleri temsil etme ihtiyacı olmaksızın yavaşlatılmamış, dışavurumcu bir sanata sahip olma arzusunun merkezi olmuştur."*³⁴

³³ Marilyn MCCULLY, **Pablo Picasso: Giriş, Picasso İstanbul'da**, Sergi Kataloğu, 2005, S.28

³⁴ B.k.z (8)ROSENTHAL, S,15

Amerikan soyut sanatından Minimalizm'e geçişte önemli bir rol oynayan sanatçılara Dan Flavin, Sol Lewitt, Frank Stella, Robert Ryman, Richard Serra'yı örnek verebiliriz. Bu sanatçılar, eserlerinde siyah ve griye önemli bir yer vermişlerdir. Çünkü bu renkler sade ve indirgemeci bir estetiği ve anlatım şeklini simgeler.

“1913 yılında beyaz bir zemin üzerine siyah bir kare yerleştiren Rus sanatçı Kazimir Malevich, resmin belli nesnelere gösterme, temsil etme uğraşına tümüyle sırtını dönerek salt kendiliğinden anlam bulan bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Malevich böylece sanatı temsil olgusunun ideolojik işlevinden ayırmış, işlevselliğinden arındırmış; ama bir yandan da bu yaklaşımıyla Tatlin ve Rodçenko gibi Rus Konstrüktivistlerin biçimle işlevi özdeşleştiren ideolojik yaklaşımından ayrılmıştır. 1964 yılında Amerikalı Minimalist sanatçı Dan Flavin ‘Tatlin için Anıt’ adlı yapıtını sergilediğinde, Tatlin’e olduğu kadar Malevich’e de bir selam göndermektedir. Flavin’in yapıtı, floresan ışıklarıyla yapılmış bir düzenlemedir. Sanatçı bunlara herhangi bir müdahalede bulunmamış, yalnızca belli bir düzen içinde bir araya getirmiştir. Yapıt, görünüşe bakılırsa, herhangi bir şeyi temsil etmemekte, herhangi bir şey anlatmamaktadır. Yalnızca vardır. Flavin’in yapıtının örneklediği gibi, Minimalistler için sanat, ‘ne görüyorsan, odur’, ötesi yoktur. 1940’lardan 1960’lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan soyut dışavurumculuk (Expresyonizm) akımının bireysel dışavurumu ve derin özneliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur.”³⁵

2.1. Giotto Di Bondone

Giotto Di Bondone, Erken Rönesans döneminin en önemli temsilcilerinden biridir ve yeni bir başlangıcın sembolüdür. Giotto, resim sanatına yeni bir dünyanın kapılarını açarak,

³⁵ Ahu ANTMEN, ‘20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar’ Sel Yayınları 5. Baskı. 2008-2013, S,181

yıllardır buna egemen olan doğu Roma ikona estetiği ile minyatür tarzından kopmuştur. Rönesans başlangıç döneminde resme perspektifi yavaş yavaş geçiren ressamlardan biri olan Giotto, pastel tonlar ile üçüncü boyutu kullanma amaçlı çalışmalar yapmıştır. Perspektif kullanımı ile yarattığı üç boyutlu efekti sanat tarihinde bir ilki başarmış olan Giotto, griyi hâkim ton olarak resimlerinde bilinçli olarak kullanan ilk ressam diyebiliriz. Resme yapısal bir mantık kazandırmış, figürlerin yer aldığı sahneye yeni bir tanım getirmiştir.

Bedrettin Cömert, Giotto'nun resimlerindeki gri tonlarının kullanımını şu şekilde ifade etmiştir; *“Giotto iki boyutlu düz yüzeylerde derinlik yarılması yaratma tekniğinin sırrını bulmuştur. Eğer renklerin doğal halini kullansaydı, ne resimdeki perspektifsel derinliği rahat görebilirdik ne de iletilmek istenen mesajı alacak kadar bize zaman tanımış olurdu. Alıcı ve mesajın iletilme zamanını serbest bırakarak mesajın doğru okunmasına yardımcı olmuştur. San Francesco Kilisesi fresklerinden en ünlülerinden biri olan ‘Bahar Mucizesi / Miracle of The Spring’ (Resim 7) eserinde hem ayrıntıyı hem de kompozisyonu son derece yalınlaştırarak, paletini beyaz, gri, mavi ve nüanslarına indirgeyerek güçlü bir anlatım elde etmiştir. Resimde gri basamaklarla yükselen kayaların üzerine katman halinde düşen ışıkla sağlanan aydınlık, mekânın perspektif duygusunu artırmaktadır. Bahar Mucize'sinde, yalnızca bir kaç rengin açık-koyu çatışmasıyla elde edilmiş sınıksız bir ortamla karşı karşıyayız.”*³⁶



Resim 7.Giotto Di Bondone, Bahar Mucizesi / Miracle Of The Spring 1297-1300 Fresk 270x200 Upper Church, San Francesco, Assisi

³⁶ Bedrettin CÖMERT, ‘Giotto’nun Sanatı’, De Ki Yayınlar, S,117

2.2. Francisco Goya

Aydınlanma ve devrim arasında yaşanan, zafer ve acı dolu hayatı en iyi şekilde yansıtan *Francisco Goya (1746 - 1828)*, yaşadığı dönemin en iyi ressamlarından. Greco'yu ve Velazquez'i yetiştiren İspanyol resim geleneğinin en önemli figürlerinden biri olarak yaptığı birçok resimde, özellikle Akuatinta olarak adlandırılan leke baskı tekniği ile yaptığı birçok çalışmada siyah, beyaz ve gri tonun hâkimiyetini görmek mümkündür. Gerek çinko gravürlerinde, gerekse fırça ile yapmış olduğu desenlerinde siyah ve beyaz tonlarını, koyu-açığın vuruculuğunu net bir biçimde kullanmıştır. Örnek olarak '*Los desastres de la guerra*'(Resim 8- Resim 9) (Savaşın Yıkımları) gravürlerini verebiliriz.



Resim 8. F.Goya, 'Los desastres de la guerra' 'Savaş Yıkımları' Gravür, 1812-1815



Resim 9. F.Goya, 'Los desastres de la guerra' 'Savaş Yıkımları' Gravür, 1812-1815

*“Goya, bu gravürlerinde 'görgü tanıklığını olağanüstü birer sanat yapıtına dönüştürmüştür. Konularının tüm irkilticiliğine karşın bu gravürler, sizi itelemez, tam tersine içlerine çekerler. Çünkü bu renksiz, siyah-beyaz dünya, ölümün, dehşet verici ölümlerin, öldürüşlerin dünyasıdır. Yaşamın içinde var olan bir dünya.”*³⁷

Goya'nın sanat yaşamını net bir şekilde iki döneme ayırabiliriz. Birincisi, kral ve ailesinin ihtiraslı portrelerini, gri ve pembe rengin tonlarıyla resmettiği dönem, ikincisi de, 1792'de sağır olduktan sonra siyah, beyaz ve gri tonlarının ağırlıkta olduğu; soytarıları, delileri, engizisyonu konu alan resimlerini ve kaprisler serisini yaptığı, savaş yıllarında sert bir anlatımla, kişisel, düşsel zenginliğiyle donattığı, savaşın felaketlerini anlattığı dönemdir.

*“Felaketler, cesetler, hatta kan kokusu Goya'nın etkilenişinin belgeleri olarak romantik akımda doruk noktaya yerleşirler. Onun sanatı, gizemli karanlıklar, hayali görüntüler ile özgürlüğü, acımasızlığı, baskıyı ve gericiliği anlatan evrensel suçlamalardır.”*³⁸

Bir başka eseri olan 'Oğlunu Yiyen Satürn' (Resim 10), 'Siyah Resimler' döneminin bir örneği olarak gösterilmektedir. Bu çalışmasında kullandığı renklerin anlamını Hakan Daloğlu şu şekilde yorumlamıştır. *“Grilerin, koyu kahvelerin ve siyahların ağırlıklı olduğu tabloda renkler, izleyiciyi de irkiltme ile karışık bir tiksinti uyandırmaktadır. Kuşkusuz yapıt sanatçının ve izleyicinin merkezine yerleşerek, sanatçının psikolojisini, yaratıcılığın psikolojisini ve son olarak düşlemin bir psikolojisini ortaya koyar. Yapıt oluştuktan sonra kişilik dışı bir gerçekliğe sahip değildir ve tam da ressamın amaçladığı gibi burada olanlar, delilik öfke ile birlikte aklın canavarlarını yaratmasıdır.”*³⁹

³⁷ Www.Radikal.Com.Tr/Ek_Haber.Php?Ek=Ktp&Haberno=1866 Ferit Edgü

³⁸Ümran BULUT, *Us'un Uykusu Canavarlar Yaratır: Francisco De Goya*, Sanat Dünyamız Dergisi, Y.k.y, 1997, S,65

³⁹ Hakan DALOĞLU, “Resimde Şiddet İmgeleri: Kültür, Şiddet Ve Anti Estetik Yapı”, 72.



Resim 10. Oğlunu Yiyen Satürn 1819-1823 Duvar Sıvası Üzerine Yağlıboya Sonradan Tuvale Aktarım146x83cm

2.3. James Abbott McNeill Whistler

Empresyonizm akımdan sayılan ama kendisini o akıma tam olarak ait hissetmeyen ve net bir şekilde konumlandırmayan *James Abbott McNeill Whistler* (1834-1903), Empresyonistlerin aksine beyazı ve griyi çok açık bir şekilde (Gri ve Siyah düzenleme)kullanmıştır. (Resim 11)

“Degas ve Rodin gibi O da, sözcüğün dar anlamında bir İzlenimci değildir, çünkü onun asıl amacı, ışık ve renk etkilerinden çok, zarif resimsel kalıpların kompozisyonuydu. Seyircinin duygusal öykülere gösterdiği ilgiye karşı duyduğu nefret, Parisli ressamlarla birleşiyordu. Resimde konu değil, onu biçim ve renge çeviren yolun önemli olduğunu vurguluyordu. Whistler ‘in en ünlü tablolarından birisi, belki de bütün çağların en sevilen resimlerinden biri olan, ‘Annesinin

portresidir.' Whistler 'in 1871 de bu tabloyu sergilerken ona verdiği ad örnekseldir: Gri ve siyah düzenleme. Whistler, Edebiyatsal veya duygusal etkiden kaçınmıştır. Onun ulaşmaya çalıştığı biçim ve renk uyumu, gerçekte, konusunu oluşturan duyguyla çelişmiyor. Yalın biçimlerin özenli dengesi, tabloya dinlendirici bir özellik veriyor. Yaşlı bayanın saçlarından ve giysisinden duvara ve çevreye dek, 'Gri ve siyahın' donuk tonları, o kabullenmiş yalnızlık ifadesini vurguluyor ve sanatçıya büyük bir başarı kazandırıyor."⁴⁰

Whistler, yaptığı birçok dış mekân resminde yer yer griyi hâkim renk olarak kullanmıştır.



Resim 11. J.A.M.Whistler, Sanatçının Annesi 'Gri ve Siyah Düzenleme' Tuval Üzerine Yağlıboya 1871, Orsay Müzesi

⁴⁰ E.H. GOMBRİCH, 'Sanatın Öyküsü', Çeviren: Bedrettin Cömert Remzi Kitabevi, S, 421

2.4. Kathe Kollwitz

Kathe Kollwitz 'in resimlerinde ışık önemli bir rol oynar. İçinde bulunduğu savaş yılları resimlerinin oluşumunu ekspresif açıdan etkilemiş, siyah ve beyazı kendi yoğun enerjisi ve çarpıcılıkla kullanmıştır. Yitimler, açlık, işçi sınıfının hakları, kürtaj hakkı, eşcinsellik ve kadın haklarını konu alan eserlerini desen, litografi ve gravüre oyma baskılar yapmıştır. Kollwitz sadece ilk dönemlerinde renge ihtiyaç duymuş, ilerleyen yıllarda ahşap oymanın, siyah beyazın net karşıtlığından oluşan ekspresyonu yüksek işlere yönelmiştir. 1920 yılının haziran ayında günlüğüne şöyle yazmıştır.

“... Bu konuyu daha önce kafamda tartarken litografinin gayet açık nedenlerden dolayı benim için en doğru çözüm olduğu kararına varmıştım. Şimdilerde moda olduğu üzere alacalı bulacalı ahşap oymalar yapmak istemezdim. Benim tek yakalamak istediğim şey ekspresyon. Bu yüzden litografinin gösterişsiz çizgisinin amacıma uyduğunu düşünüyordum. Fakat ‘Anneler’ baskısı hariç, hiçbirindeki sonuç beni tatmin etmedi. Yillardır kendimi harap ediyorum. Hele heykelden hiç bahsetmeyelim. ‘Savaş’ serisine gravürle başlamıştım. Hiçbir sonuç çıkmadı. Her şeyi bıraktım. Sonra transfer kâğıtlarını denedim. O zaman da sonuçlar hiç tatmin edici değildi. Acaba ahşap oymayla istediğim sonuçlara ulaşabilir miyim?”⁴¹

Kendi form anlayışını destekleyen, aynı zamanda uzam(mekân) hissini yansıtan yine ışık ve beraberinde leke(gölge) olmuştur. Kollwitz' in eserleri, acıyı kuşatan, siyah-beyaz kontrastlığı ve tonal değerler bütünlüğüdür.

Kollwitz 'in ‘Mağdurlar’ (Resim 12) eserini örnek verecek olursak bu çalışmasında sanatçı ‘Köylülerin İsyanı’ serisinde triptiğin bir parçası olarak planlamıştır. *Mağdurlar* eserindeki erkek figürü kafasına koluna dayamış ağlarken görülmektedir. Kadın ise çocuğun kafasını tutarak kompozisyonuna dramatik bir hava katarak ışık gölge kontrastlığından yararlanmışır. Uzaktan siyah lekeli alanlar gibi görünen kısımlar yakından bakıldığında

⁴¹ Käthe KOLLWITZ, “The Diary And Letters Of Käthe Kollwitz”, 97-98

birçok çizginin kesişiminden meydana geldiği görülür. Ellerdeki ve çocuğun saçındaki yumuşaklığı oluşturabilmek için birçok denemeler yapmıştır. Oğluna yazdığı mektupta eskizin önemini su ifadelerle açıklamıştır.

“Kendini derinlemesine bir çalışmaya vermeye başlamayı istiyorum. Senin de dediğin gibi, renklere geçtiğin anda çalışma bitmiş demektir. Formları görme şeklinden memnunum; bence organik formları iyi görüyorsun. Fakat renk kullanımın duygusal bir dışavurum gibi. İnsan duygusal dışavurumlarda, ancak çok ciddi entelektüel çalışmalardan sonra başarılı olabilir. Eğer duygusal dışavurum bu çalışmalardan önce gelirse, insanın midesi bulanır. Sonuç amatörce olur. Seninle bu konu hakkında sık sık tartışacağız anlaşılabilir. Yine de, şu an için bol bol çalışmanın gerekli olduğu konusunda hemfikiriz.”⁴²



Resim 12. “Mağdurlar”,1900.

Kollwitz’ in baskı resimleri yapmasındaki en önemli unsurlardan biri de siyah beyazın doğrudanlığı ve netliği, bu renkleri kendine yakın hissetmesi ve eserlerinin çoğaltılarak daha fazla insana ulaşmasıdır. Bu yüzden ki sanatçı hazırladığı sosyal içerikli afişte litografiyi kullanmıştır. Yaşamının çeşitli evrelerinde yapmış olduğu kendi portreleri sanatındaki gelişmeyi göstermesi açısından önemlidir. Kollwitz için anne ve çocukların özel bir yeri vardır. Kadınların toplumsal mücadeledeki rolünü eserlerinde sık sık vurgulamıştır. Sanatçı, kadınların ön plana çıkarmasının sebebini günlüğünde şu ifadelerle anlatır; *“Frau Pankopf geldi. Bir gözü mosmordu. Kocasını bir sinir krizi geçirmiş... Üst üste aynı örnekleri*

⁴² A.g.k, 143

gördükçe bu olayların işçi ailelerin çok tipik sorunları olduğunu anlıyorum. Baba sarhoş olursa, hastalanırsa ya da işsiz kalırsa gözü bir şeyi görmüyor, sonuç hep aynı. Ya ailesine yük olmaya başlıyor... Ya melankolikleşiyor... Ya çıldırıyor... Ya da intihar ediyor. Kadınlar da kendilerini hep aynı sefaletin içinde buluyorlar. Çocuklarını besleyebilmek için ne iş bulurlarsa yapıyorlar...’’⁴³

Sanatçının siyah beyaz kullanımı, iç dünyasıyla yüzleştiği otoportrelerinde ele aldığımızda, güçlü, dramatik etkinin bir an’ a tanıklık ettiğini gözlemleyebiliriz.

2.5. Giorgio Morandi

1890-1964 yılları arasında yaşamış, İtalyan ressam 20.yy akımlarının dışında spesifik bir yere sahiptir. İtalyan geleneği ile ilintili sadelik ve sağlamlık olgusu hassas denge ve sakin tavrıyla bütünleşir. Morandi, çağının taşkın hareketlerine ve olaylarına bilinçli olarak sırt çevirmiştir. Biçimsel ve kavramsal yaklaşımını, grinin tüm olanaklarıyla ve grileştirilmiş renk tonlarıyla desteklerken, özel bir lirizm meydana getirmiştir. Yarattığı atmosfer, kurgu ve görüntü arasında kendini, özel bir yere taşır.

“Hiç bir şey görünen dünyadan daha soyut değildir’ diyen Morandi'nin hayatı da eserleri gibi, dış dünyanın çalkantı ve felaketlerine kapalı, sakin ve yalın geçti. Peyzaj ve natüremort ressamı Morandi, eserlerinde konu olarak evindeki pencereden gördüğü manzaraları ve günlük eşyalarını kullandı. mizacı Rönesans'ın denge, ahenk ve sükûnetine sahip olan sanatçı, bu basit konuları, sağlam bir strüktür duygusuyla daha da yalınlaştırmış, saydamlaştırmış ve şiirselleştirmiştir.”⁴⁴

⁴³ Elizabeth PRELINGER “Käthe Kollwitz”, 106

⁴⁴Belkis MUTLU, **Giorgio Morandi'nin Gravürleri**, Electa, 1990, Milano, S.13

Morandi'nin natürmortlarındaki öze bakma eğilimi, Hollanda natürmortlarındaki gibi gerçeklik yanılmasına vurgu yapmaz. Sanatçının eserlerinde, resim elemanlarının ne olduğunun yanında, elamanların nasıl temsil edildiklerinin ve yeni bir alan kavramının sorunsalıyla da karşılaşırız. (Resim 13)



Resim 13. Giorgio Morandi Natura Morta, 1953

Morandi'nin ılımlı desenleri ve ton nüanslarıyla kendi duyarlılığını birleştirdiği, şiirsel alanını(gizini) açığa çıkarmıştır. Morandi'nin kapalı şekiller, katı çizgilerle siyah-beyaz olarak çalıştığı ıslak kazılarında bile ton arayışlarını görebiliriz. Ton değerlerinin nesnelere üzerinde kullanımı, vibrasyon etkisi yaparken, kasti olarak solgun renkleri kullanması, resmin iç dünyasına ait ruhsal bir izlenim verirken, resmin oluşum sürecinin salt nesnel sebeplerle ortaya çıkmadığı açıklık kazanır.

“Şekiller, çizgiler ve renk tonları aracılığıyla yepyeni bir alan kavramı ortaya çıkarması, Morandi'nin büyük keşfidir. Buna rağmen herkes sanatının gerçek boyutlarını anlamamış ve bugün bile anlamamaya devam etmektedir; çoğu kişi Morandi'yi çağdaş sanat kültürü çerçevesinde tartışılan somut gerçeklerin dışında kalan bir ressam olarak görmektedir. Aslında, az evvel söylediğimiz gibi, Morandi'nin tüm yaşamı boyunca sanatsal ortamlardan ayrılığı, çoğu kişinin dediği gibi edebi kaynaklı ya da alışılmış sanatsal seçimlere bağlı olmaktan ziyade kendi sanatsal üretimine bağlıdır”⁴⁵

Morandi'nin kullandığı palet ara sıra karamsar renklerle karışan, grileşmiş, beyaz, açık sarı, buz mavî değerler arasında gidip gelen, sakin renklerden oluşur. Resimlerinde

⁴⁵ Federico DI CASTRO, *Giorgio Morandi'nin Gravürleri*, Electa, 1990, Milano, S.29

formlar dışında, üslupsal olarak tonlarını da inşa ettiği, çok hassas bir armonik dengeye yer vermiştir.

“Giorgio Morandi her şeyi kendisi yeniden bulmaya ve yaratmaya çalışır. Renklerini sabırla kendisi üretir, tuvallerini de etrafındaki nesnelere bakarak hazırlar; aralarında yüzyıllık bir kaya gibi çatlaklarla ebrulu görünüm kazanmış koyu renk kutsal ekmekten tutun da bardaklar ve şişelerin belirgin biçimlerine kadar birçok şey vardır. Antik Yunan'da gezinen yolcu, çarpıcı ve eşsiz güzellikteki tanrıçaların yaşadığını sandığı korular, vadiler ve dağlara baktığı zaman içinde nasıl bir heyecan duyuyorsa o da bir masa üzerindeki bir öbek nesneye aynı heyecanla bakar. İnanan adamın gözüyle bakar ve hareketsiz olduklarından bizler için ölü sayılan bu şeylerin iskeleti onun gözünde en güven verici görünümüyle, kalıcı biçimiyle belirir. Morandi böylelikle Avrupa sanatında derinliği olan en son örneğin, en alışlagelen nesnelere metafiziğinin yarattığı büyük lirizmle aynı nitelikleri taşır. Söz konusu nesnelere alışkanlık yoluyla bize o kadar yakınlaşmışlardır ki, görünüşlerdeki gizleri çözmekte ne denli usta olursak olalım, çoğu zaman onlara, bakan ama nelerin olup bittiğini bilmeyen adamın gözüyle bakarız. Efesli Herakleitos boşuna doğa şeytanlarla doludur dememiş. İşte o emektar Bologna'sında Giorgio Morandi böyle, İtalyan tarzında, Avrupa'nın iyi zanaatçılarının türküsünü söyler durur. Yoksuldur, çünkü plastik sanat hayranlarının cömertliği onu bugüne kadar bilmezden gelmiştir. O da dürüstlük içinde yaşayabilmek için akşamları bir devlet okulunun iç karartıcı salonlarında gençlere, her büyük güzelliğin ve her derin melankolinin temeli olan geometrik resmin yasalarını öğretir.”⁴⁶

Morandi resminin imgeleri, takıntı denilebilecek düzeydedir. Çalışmalarının üzerinde epey yoğunlaşıp, uzunca düşünülerek kompoze edilmiştir. Bazen gerçeklik gri ile örtüşür ve zaman kavramını ortadan kaldırır biçimde ortaya çıkar. 1940'larda *Grizzano* peyzajlarını betimlemecilikten uzak, grileşmiş yeşil, toprak sarı ve kireç mavinin birçok tonuyla çalışmış. Gri ile bozulmuş geniş bir skalayı kullanmıştır. Yirmili yaşlarının sonuna doğru esas meselesi; grileşmiş renklerin, ton değerlerini elde etmek ve grinin mesafeyi oluşturduğu, ritim duygusunu gözeterek, sıradan nesnelere evrensel bir anlam kazandırmak ve nesnelere kendi gerçeğiyle resimlere aktarma çabasıydı.

⁴⁶ Enis BATUR, **Modernizmin Serüveni**, Yky, Giorgio De Chirico'nun Makalesi: "Morandi Ve Metafizik", Çeviren: Sema Rıfat, 1998, İstanbul, S. 331

“Yirmili yılların sonuna doğru, çalışmaları gerçek arayışı içine girmeye başlar, bakışları ele aldığı eşyaların fiziki özellikleri üzerinde yoğunlaşırken çizgisi önem kazanır. Otuzlu yılların kompozisyon özgürlüğü bu yıllarda ortaya çıkar, gitgide eşyalarla boşluk arasındaki ilişki açıklığa kavuşmaya başlar. Morandi’ye göre 'bütüne değişik anlamlar veren çizgilerdir, boşluğu kesip biçen, onu bütünleştiren çizgilerdir. Çizgilerin planlamak istediği, bir narin imaj yaratmak ve birkaç gölge ile ışığı yarıp basit bir şekilde belirginlik yaratmak.”⁴⁷

2.6. Georges Braque

Kübizm akımın öncülerinden olan Georges Braque, ilk çalışmalarında empresyonizm akımının etkisinde kalmış, ardından fauvizme ilgi duymuştur. Sanatçı, Cezanne’ın eserlerinden etkilenerek geometrik çizimlere yönelmiştir. Perspektif konusundaki araştırmaları sanatçıyı kübizme yönlendirmiştir.

Picasso ile birlikte çalışarak yeni teknikler geliştirmiş, eserlerini onun eserleriyle paralellik içinde sürdürmüştür. Picasso’nun oluşturduğu eserlerin ışığı farklı yönlerden gelirken, yüzeyin kendisinde belirmiştir.

“Braque’ ta ise, içselliğin etkisindeki fantastik, değişken ışık, onun resimlerinde skalaya benzer düz yüzeyler oluşturur.”⁴⁸

Analitik kübizm adı altında, tek rengin farklı tonlarıyla oluşturmuş olduğu eserlerinde, biçim ön plana çıkmış, renk arka plana atılmıştır. Braque, rengin duygusal

⁴⁷B.k.z(45) CASTRO, S.19

⁴⁸Caner KARAVİT, **Işık Gölge**, 1.Basım, Telos Yayıncılık, İstanbul, 2006, S, 127

etkiler oluşturduğu düşüncesiyle resimlerinde, gri ve kahverengi tonları kullanmıştır. Eserlerinde kullandığı gri tonlarını ve siyah konturları, ışık-form yüzeylerini birbirinden ayırmak için kullanmış, bazı çalışmalarında soyut resme yaklaşmıştır. Buna örnek olarak ‘J. S. Bach’a Saygı’ eserini verebiliriz. (Resim 14)



Resim 14. Georges Braque, “J. S. Bach’ a Saygı”, tuval üzerine yağlıboya 54 x 73 cm, Özel Koleksiyon, 1912.



Resim 15. Georges Braque, ‘Üzüm Kâsesi’, tuval üzerine kum ve çakıl ile yağlıboya 100 x 80,8 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, 1926.

Eserlerinin genelinde renksizlik hâkimdir. Buna örnek olarak ‘Üzüm Kâsesi’(Resim15) natürmordunu verebiliriz. Bu çalışmasında, renksiz siyah, beyaz ve gri tonları hâkimdir. Biçimler köşeli formlarla resmedilirken, ton farklarıyla birbirinden

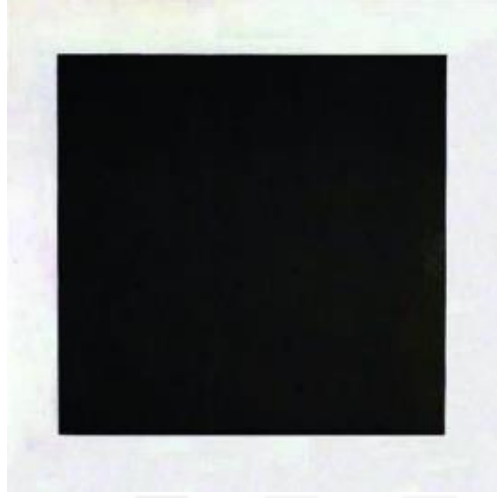
ayrılmıştır. Masa yüzeyini üstten bakış açısıyla resmederek kompozisyondaki köşeli ve kıvrımlı çizgilerle daha iyi vurgulamıştır. Masa üzerindeki kâse, beyaz sürahinin ve sarkan beyaz örtünün diğer formlardan uzak kalması resmin en ışıklı alanını oluşturarak diğer formları öne çıkarmıştır. Nesnelerin dış hatlarıyla oluşturduğu gri bir fon görünmektedir.

2.7. Kazimir Malevich

Süprematizimin temsilcilerinden biri olan *Kazimir Malevich* kendi geometrik soyutlaması için sanatı objeye bağlı görüşten kurtarmaya çalışmıştır, bunu da kübizmin ışığında yapmıştır. Buna örnek olarak ‘Siyah Kare’(Resim 16) adlı eserini verebiliriz. Malevich, bu eseriyle soyut resmin en uç seviyesine ulaşmıştır. Beyaz bir tuval yüzeyinin üzerine siyah bir kare oluşturan sanatçı, geçmiş ile olan bütün bağlantılarını kopararak hiçten başlaması gerektiğine ve bu hiçlik dünyasında kaybolması gerektiğini savunmuştur. Malevich, ‘Siyah Kare’ olarak adlandırdığı ünlü Dörtgen ’ini şöyle yorumlar:

“Düz-yüzey canlıdır, doğmuştur. Tümüyle nesnel olan bu olumlamayla, yeni resim bir yansıma olmaktan çıkmaktadır: Tamamlanmış erginliğini, ‘organizma’ olarak özerkliğini göstermektedir. Bu kurtuluş sayesinde, yeni resim biçimlere yaşam ve bireysel varoluş hakkı verir. Resme ilişkin yeni alfabenin bu ilk ögesi, hiçbir şekilde yeni bir varlık değil, ama kısmi işlevlerin devşirilmesi olarak düşünülmesi gereken çeşitli öğelerin bir araya getirilmeleriyle oluşturulmuş eski mantıksal söyleme yenilikçi bir tarzda cevap vermektedir. Buna karşılık, düz-yüzeylerin ilk semantik birimini oluşturduğu yeni resim, düz-yüzeylerin uzam içindeki inşası uğruna çabalamaya koşulmaktadır.(...)Malevich bir yerde yeni resmi şöyle tanımlamıştır: Sanat, formlar ve renk arasındaki ilişkilerden kaynaklanmayan (...) ama devininin ağırlığı, hızı ve yönü üzerinde kurulmuş olan bir yapıyı yaratma yetkinliğidir.”⁴⁹

⁴⁹Andrei NAKOV, “Siyah Kare: Düzlemin Araşsal Kavram Düzeyinde Olumlanması”, Çev. Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız, No:76, 2000, s,183



Resim 16. Kazimir Malevich, 'Siyah Kare' 1915, 80x80cm, Tretyakov Devlet Galerisi

Siyah ve beyaz bir lekenin dışında farklı bir öğeye rastlanılmadığı bu çalışmasında sanatçı, herhangi bir öğenin ve renk eşitliliğinin resmin dengesinin bozulabileceğini düşünmüştür. Bu eşitliği beyaz bir tuval yüzeyinde siyah bir kare oluşturarak bulmuştur.

“Malevich, nesnelere dünyasının yükünden kurtulabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığınmıştır. Kare biçimi, yatay ve dikeylerin dengesi ve her kenarının eşit olması “eşitlik” görevini yüklenerek mükemmel bir biçimdir.”⁵⁰

Sanatçı, 1913'te Süprematizimi ortaya koyarak halktan ve eleştirmenlerden aldığı tepkileri şu şekilde ifade etmiştir. *“1913 yılında sanatı umutsuzca nesnellüğün yükünden kurtarma girişimlerimde, kare şekline sığındım ve beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kareden başka bir şey olmayan bir resim sergiledim. Eleştirmenler ile birlikte halk iç çekti; Sevdiğimiz her şey kayboldu. Biz bir çöldeyiz. Önümüzde sadece beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kare var. Bundan sonra gerçeğe benzerlik, idealleştirilmiş görüntüler yok... Benim sergilediğim nesnesizlik hissiydi, boş bir kare değil.”⁵¹*

⁵⁰ Şemsettin EDER, **Resimde Zıtlık Ve Denge**, Eskişehir, A.Ü Sanatta Yeterlik Tezi, 1996, S.106

⁵¹ K.MALEVİÇ, 2003, S.68

2.8. Franz Kline

Franz Kline tuval yüzeyinde siyah ve beyaz rengin yüzeyselliğinden yararlanarak boyanın hacmi ve parlaklığı ile bir biçim dili oluşturmaya çalışmıştır. Kendiliğinden gelişen ve yoğun çalışma biçimiyle soyutlamaya yönelik geliştirmiş olduğu çalışmalarında beyaz üstüne siyah rengin hızlı ve jestüel fırça darbeleriyle oluşan imgeleri telefon rehber gibi sayfalarının üzerine çalışmıştır. Kline, eserlerinde küçük fırça darbeleriyle oluşturmuş olduğu siyah ve beyaz etkiyi, büyük ve geniş fırça darbelerine dönüştürerek eserlerindeki dramatik etkiyi artırmış ve kaligrafik bir özellik kazandırmıştır.



Resim 17. Franz Kline - İsimli, 1957

“Soyut resimlerindeki siyah şekiller güçlü silüetler olarak okunsa da, Kline beyazı geleneksel anlamda arka plan olarak görmez. Bu eserlerdeki beyaz alanlar siyahtaki kadar figür olarak çizilmiştir ve beyaz boyadaki değişiklikler yukarı bulaşmıştır ya da alttaki siyah alanlara inmiştir.”⁵²(Resim 17)

⁵²B.k.z(12)STEADMAN, S.12

2.9. Ad Reinhardt

Amerikalı ressam, gözün fiziksel niteliklerini zorlayarak, algıda gördüğümüzden fazlasını sunmuştur bize. 20.yy'da devam eden tartışmaların bir parçası olarak karşımıza çıkar.1940-1950 yılları arasın sanatçının işlerinde rengi de görürüz. Fakat 1953'ten sonraki dönemde renkten feragat ederek ' Black Paintings' diye adlandırdığımız serilere geçtiği görülür. Sanatçı bu dönem içerisinde rengi resim sanatından dışlayan Çin monokrom resminden, analitik kübizmden ve Pablo Picasso'nun Guernica'sından etkilenmiştir.

Onun 'hiçlik' olgusuna olan ilgisi, kendi siyah resim analizinde ortaya çıkar. Stella ve Rauschenberg gibi siyahı renk olarak değil, renk olmayan ve renksiz olarak ifade etmiştir.

*"Bir sanatçı ve ressam olarak sembolik olanı fazlasıyla elden çıkarmak istiyorum çünkü siyah bir renk olarak değil bir renk-olmayan olarak ve rengin yokluğu olarak ilginç..."*⁵³diyen sanatçı, siyahın oluşturduğu konstrüksiyon yapısını algıda oynamalara bırakır.

Zelevansky, sanatçının resmini şöyle yorumlar: *"1963'te yaptığı "Soyut Resim"(Resim 18) Reinhardt 'ın 60x60 inçlik siyah karelerinden biridir, sanatçının tanımladığı özellikleri gösterir: Onun her yerini kaplayan siyahlığı, sadece zaman dışı bir Yunan artısı imgesini ortaya çıkarır. Bunu yavaş yavaş, resmin dört köşeli karesinde görülür hale getiren kırmızımsı siyahtır, üstünde artının mavimtırak siyah dikeyi ve yeşilimsi siyah olan yatay çizgisi yer alır. Yapıtın karanlığı içsel bir ışığın varlığının içeri girmesine izin verir; bu ışık ki artının köşelerinde ve resmin merkezinde güçlkle görülebilir. Simetrik olan format, kompozisyon ihtiyacını ortadan kaldırır ve geleneksel resim mekânının hemen hemen bir hatta o an, artının dikey barı, yatay barın üzerine binmiş gibi görünür. İki bar arasındaki uzaklık boyanın katından daha kalın değildir. Yüzey kesintisiz bir biçimde her görüş açısından mattır, toz halinde ince bir tabaka tüm resmi kaplamıştır. Reinhardt, boyayı neftle*

⁵³B.k.z.(8) ROSENTHAL, S.15

son derece inceltir. Pigmenti ince olarak uygular ve böylece katmanlar bireysel fırça vuruşlarını kamufler ederler. Boya olabildiği kadar saf pigmente yakındır.

Soyut Resim' in siyah basit çerçevesi vardır ki bu tuvalden daha derindir, resmi kendine yeterli bir hale getirir, çevresinden gelecek girişi ve çıkışı iyice engeller. Bu yapıtların uzlaşsız doğası, onları kopyalamanın güçlüğüdür. Onların incelikli detayları o kadar uçtur ki fotoğraflandıkları zaman ayırt edici özellikleri neredeyse görünmez olur ve salt siyah yüzeyler olarak okunma eğilimindedirler. Bu resimlerin en temel özelliği direkt bir biçimde seyredilmeleridir.”⁵⁴



Resim 18. Soyut Resim 1960

Siyah yüzeylerin matlığı, saflığı ve psikolojik etkileri, özerk bir resimsel evren amaçlanmıştır. Dönemin sanat tartışmaları içinde Reinhardt figür karşıtı, geometrik, soyut ve soyut ekspresif tavrıyla var olmuştur.

⁵⁴ H.Engin GİDERER, **Resmin Sonu**, Ütopya Y. Ankara, 2003, S.134

“...siyah renk tabakaları, birbiriyle kesişerek tuval yüzeyini bölüyor, ancak bunlar zorlukla ayırt ediliyordu. Reinhardt ‘ın siyah resimlerinin nötr boşluğunu birçok izleyici, insani kavramlardan bir vazgeçiş olarak gördü. Öyle ki bu resimler kültürümüz içinde yaşam karşısı, katı ve öznellik karşısı özellikleriyle doğru yoldan bir sapma olarak algılandı.”⁵⁵

2.10. Pierre Soulages

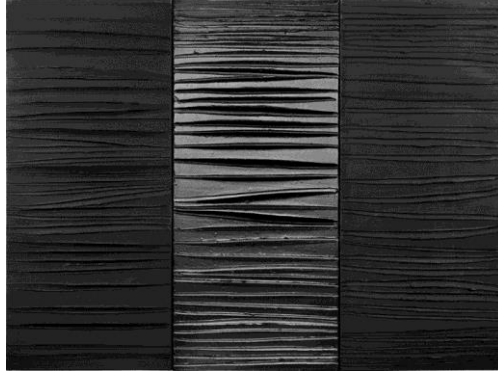
İkinci dünya savaşının bitiminden sonra Paris lirik soyut ekolünün öncülerinden olan bir diğer sanatçı Pierre Soulageştir. Grafiksel bir etkiyle yapmış olduğu, beyaz bir tuval üzerine geniş siyah çizgilerden oluşan eserlerinde büyük boyutlu düzenlemeler yaparak ritmik bir düzen arayışı içinde olduğunu görürüz. Ayrıca açık tonlu bir yüzey üzerine siyah lekesele kalın çizgilerle derinlikli bir gerilim oluşturma çabası içindedir.

Zengin fırça darbeleriyle, koyu ve açık değeriyle oluşturdukları dokularla siyah alanları ışıklı-ışiksız hale getirerek eserlerinde zamansızlık kavramını oluşturmayı amaçlamıştır. Sadece siyah rengini kullanarak benzetme kaygısı gütmeyen tekrardan oluşan yan yana gelen çizgilerle oluşturmuş olduğu bloklarla bir düzen kurmuştur.

“Serbest Biçimli Sanat doğrultusunda gerçekleştirdiği büyük boyutlu tuvallerinde açık renk zemin üstüne geniş siyah çizgilerle kaligrafiyi anımsatan ama aslında kaligrafik imgelerden çok serbest bir anlatımın ürünleri olan işaretler yapmıştır. Sanatçının derinlik duygusu veren bu yapıtlarında ışıltılı açık renk zeminle siyah imgeler arasında bir gerilim oluşur.”⁵⁶

⁵⁵Mehmet YILMAZ, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yay. 2006, S. 199

⁵⁶Zeynep RONA, **Pierre Soulages**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Yem, 1997,Cilt 3,S. 1687



Resim 19. Pierre Soulages, 'Peinture Triptik',2009, 181x244 cm

Siyahı tuval yüzeyinde koyu ve açık lekelerle birlikte kullanarak izleyici üzerindeki dramatik etkiyi daha kuvvetlendirir.

*“Soulages ışık ve gölgeyi tam bir bilim anlayışında eksiksiz olarak tuvalinde gösterir. Herkes tarafından kişiliği kolayca tanınır. Ancak strüktür, resmine bütünüyle egemen olmaktadır.”*⁵⁷ (Resim 19)

2.11. Bernard Buffet

Bernard Buffet, savaş sonrası varoluşçuluk felsefesinin yaygın olduğu dönemde yaşamış, soyut sanat karşıtı Fransız ressamdır.(1928-1999)İlk dönemlerinden bu yana sürdürdüğü psikolojik gerginlik ve tedirginlik resimlerinde başta gri olmak üzere, kahverengi tonlarının çizgiyle birleştiği ‘yüzey gerilimi’ yaratma çabasını görmekteyiz. Son derece keskin siyah kontur çizgilerinin, resmin konstrüksiyonu güçlü kıldığı resimlerde izleyiciyi rahatsız eden bir sarsıntı durumu hissedilir. Sıkılğan, içe dönük ve çekingen kişiliğiyle örtüşen kısıtlı armoni, ilerleyen dönemlerde yerini sarı, kırmızı ve maviye bırakarak daha

⁵⁷B.k.z (3)AKAY, S.43

parlak ve saydam bir hale dönüşecektir. Resminin en önemli plastik ögesi haline gelen çizgi, imgeyi inşa etmekle ve resmin dinamiğini, ritim duygusunu arttıran unsur işlevi görmektedir. Buffet 'in konuları; Paris manzaraları, otoportreler, böcekler, tavşanlar, New York manzaraları, çıplaklar ve iç mekânlardır.

I. Dünya savaşından sonra soyut sanat ortamından, içe dönük yapısı sayesinde bağımsız kalarak, figür resmi yapmasıyla dönemden ayrılan sanatçı, bütün yüzeyi dolaşan çizgi ağıyla, sarsıcı bir üslup oluşturmuştur. Kendini sanat dünyasından tamamen dışlamış ve 20.yüzyılın en tepki alan ressamlarından biri olmuştur. Her zaman yaşadığı lüks hayatla, resimlerinin sunduğu sefalet arasındaki çelişkinin altı çizilmiş, resimlerinin çok satıyor olmasıyla tepki toplamıştır.

“Her zaman bir tuvalini grup sergilerine dâhil ettim. Hala onun resmine bir önyargıyla bakılıyor, en azından Fransız sanatçılar ya da eleştirmenler zihinlerinde bir tabu olarak taşıyorlar. Daha da ciddi John Currin gibi bir ressamın Grand Palais'de sergilediğim ‘Şarkıcı / La Cantatrice’ resmine bakışında büyük bir olasılıkla sanatçının tarihinden toptan öğrendiğini gördüm. Bugün Paris'te hiç bir müzenin Bernard Buffet’ ye adanmış bir sergi yapmak riskini alacağını zannetmiyorum. Gerçekten büyük bir risk var: şimdi artık bazı şeyler değişti, şöhret artık dışlanan bir şey değil, başarı bir tabu değil, sonuç olarak birçok genç sanatçı çaresizce bir tür resimsel aşırılığın peşinde.”⁵⁸

1947 yılında yaptığı ‘Barikatlar/ La Borricade’ (Resim 20) adlı eserini stilize ederek, üç figürü ele almış, gri ve kahverengiyle oluşturduğu sınırlı armoniyi, tuval yüzeyine yerleştirdiği yatay ve dikeylere bölerek resimdeki psikolojik etkiyi artırmıştır. Sanatçının büyük işleri yaptığı, diğer ve ticari işlerini yaptığı iki atölyesi mevcuttur.

⁵⁸ Eric TRONCY, **Bernard Buffet**, Maler. Painter. Peinter. Mmk Museum Für Moderne Kunst Frankfurt / Main, 2008, S.23



Resim 20. Bernard Buffet Barikatlar/ 'La Borricade' 1947

2.12. Robert Rauschenberg,

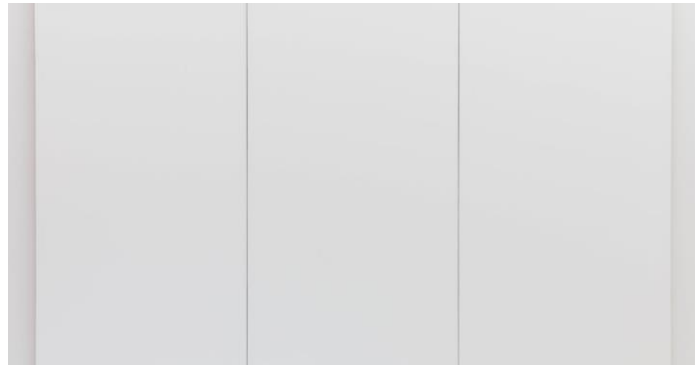
Robert Rauschenberg, Amerika'da pop artın gelişimine katkıda bulunan önemli sanatçılardan biri olmuş, aynı zamanda da Dada sanat hareketinde olduğu gibi sıradan imgelere sanatsal anlamlar yüklemiştir. Eserlerinde kullandığı imgeler çoğunlukla fotoğraftan oluşmaktadır. Fakat bu imgeler ve fotoğraf arasında resimle bir bağlantı kurmuş, grafik açıklamalarla yer vermiştir.

Robert Rauschenberg, renk kuramcısı ve ressam olan Josef Albers'in öğrencisi olmuştur. Albers'e göre, her renk diğer rengin daha iyi görünme amacını taşır. Fakat bu öğretisini kısıtlayıcı bulan Rauschenberg, her rengin kendi değeri olduğunu hissederek Albers'in ortaya attığı bu düşünceden uzaklaşmıştır. Oluşturmuş olduğu siyah beyaz resimlerinde tek bir renk efekti üzerinde yoğunlaşmıştır.

“Rauschenberg 1951’de sadece bilindik dış cephe boyası ve fırçayla yapılmış bir dizi beyaz resim sundu. Bu faaliyetin altında yatan kavram, kişinin gerçekte bundan çok daha fazlası olan hiçliği (renk, doku ve imgeden kaçınarak) resmedebilip resmedemeyeceğini görmektir.”⁵⁹

Rauschenberg, beyaza boyanmış tuvaleri, saf, masum ve bozulmamış kavramlar olarak görmektedir. Oluşturduğu beyaz çalışmalar, yakın arkadaşı John Cage’e esin kaynağı olmuştur. Cage, sanatçı için şu ifadelerle yer vermiştir. *“Özne yok. İmge yok. Tat yok. Nesne yok. Güzellik yok. Mesaj yok. Yetenek yok. Teknik yok. Fikir yok. Niyet yok. Sanat yok. His yok. Siyah yok. Beyaz yok. Dikkatle inceledikten sonra, bu resimlerde değiştirilemeyecek hiçbir şey olmadığı, herhangi bir ışıktaki onlara bakılabileceği ve gölge hareketleriyle yıkılmadıkları sonucuna vardım.”⁶⁰*

Stephanie Rosenthal, Rauschenberg’ in oluşturmuş olduğu beyaz resimler hakkında şu yorumları yapmıştır; *“Rauschenberg ‘in 1951 yılı tarihli altı beyaz tablosu siyah resim üretimiyle kronoloji olarak ilişkilidir. Ressam, önceden birlikte kullanmış olduğu iki rengin tam potansiyelinden ayrı ayrı faydalanmak istemiş gibidir. İki çalışma grubu bu yüzden birbirinden ayrı ele alınmamalıdır... Beyaz tabloların yüzeyi istek üzerine yeniden boyanabilir, çünkü Rauschenberg, onların geçmişlerinin üzerlerinde bir iz olmasını istemez.”⁶¹(Resim 21)*



Resim 21. ‘White Painting’ 1951

⁵⁹B.k.z (12)STEADMAN, S.19

⁶⁰B.k.z(8) ROSENTHAL, S.26

⁶¹A.g.k, S.28

Dokusuz, düz ve beyaz tuvallerin yerine 1951-53 yıllarında oluşturduğu siyah tuvaleri dokulu, kalın ve kabartmalıdır.

“Rauschenberg, her yerde siyahı uygulamadan önce şeritleri ve düzensiz biçimde yırtılmış gazete kâğıtlarını tuvale sabitledi. Boyayla üstü örtülmüş kâğıt sadece göz için oryantasyon sağlayan dokulu alanlarda görünebiliyordu ve izleyicinin bakışını, bakış triptikin düz yüzeyini düzensizlikleri yakalamak için tararken, yavaşlatıyordu. Jackson Pollock gibi Rauschenberg de bütün olarak bakıldığında homojen gibi görünen yüzey bütününi burada çeşitlendiriyordu.”⁶²(Resim 22)



Resim 22. İsimli (parlak siyah dört panelli resim) 1951

Sanatçı, gazete ve gazete parçalarını insanın yaşamının bir geçmişi olarak görmüştür. *“Rauschenberg’ in siyah ve beyaz tabloları ressam için yeni bir başlangıca işaret ederken, resmin sonunu ilan ediyordu. Siyah resimlerin temelinde sanatı onu Pop Art’ın öncüsü olarak ayırtıran kolaja doğru geliştirdi. Gazete kâğıdının günlük kalitesi bu eserlerin tonunu, ya da daha doğrusu alt tonunu, belirliyordu ve fizikselliklerini artırıyordu. Gazete kâğıdı, artık bir “nesne” olmuş olan resmin maddi doğasını vurguluyordu ve bu şekilde madde ve renk arasında gerilim yaratıyordu.”⁶³*

⁶² A.g.k, S.27

⁶³ A.g.k, S.30

2.13. Robert Ryman

Minimalist resmin öncülerinden biri olan Robert Ryman, eserlerinde beyaz ya da kirlili beyaz boya tabakalarını kullanarak soyutlamacı bir anlayış benimsemiştir. Tuval yüzeyinde opak ve saydam alanlar oluşturarak biçimi öze indirgemıştır. Deneysel tavrıyla Ryman, izleyicinin eserleri hakkında sorular sormasını ister.

Jestüel fırça darbeleriyle oluşturmuş olduğu eserlerinde beyaz boyayı yoğun kullanarak diğer tüm renklerden uzak tutmuştur. Soyut dışavurumcu tavrıyla oluşturduğu eserlerinde, yoğun beyaz boya katmanlarını görünenin arkasındaki formu gizli tutmayı hedef haline getirmiş ve üç boyutlu alanlar oluşturmuştur. Bu tavrına örnek olarak 'İsimsiz 1960' (Resim 23) eserini verebiliriz.

Ryman, bu çalışmasında kare bir tuval yüzeyine beyaz boyayı alışılmışın dışında kullanmıştır. Tuvalin kenarlarındaki mavi ve yeşil alt boya tabakalarını ortaya çıkararak renkle olan deneyimlerini kalıcı bir şekilde ortaya sunar. Kalın beyaz boya tabakasıyla oluşturduğu eserlerinde spatula izleri ve farklı materyallere rastlanmaktadır. Sol üst köşesine kullandığı yoğun beyaz boya tabakasıyla resmin ana merkezini dışa aktarmıştır. Ryman rengi, malzemelerin temel niteliğini ortaya çıkararak tuval yüzeyinde ikincil bir işlev olarak kullanmıştır.⁶⁴

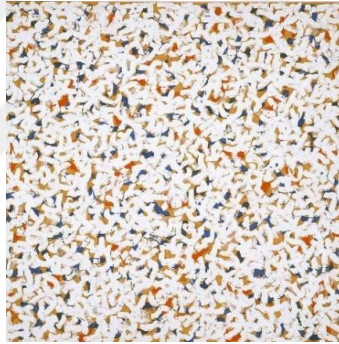
Ryman'ın bir başka eseri 'İsimsiz 1962' (Resim 24) söz edecek olursak, bu çalışmasında da renk ikincil bir işlev olarak görülmektedir. Kalın beyaz boya tabakasıyla oluşturduğu eserin arkasındaki kırmızı, mor ve sarı tonları tuval yüzeyinde ekran tipi işlevi görmektedir. Beyaz resmin ekrana benzerliğinden Ryman, profesyonel bir saksafoncuya atıfta bulunmaktadır. Kendisi de bir müzisyen olan Ryman, dokulu yüzeyle oluşturduğu eseriyle izleyiciye bir takım sorular sordurmaktadır. Tuval yüzeyindeki kırmızı, mor ve sarı

⁶⁴ <https://www.theartstory.org/Artist-Ryman-Robert.Htm>

tonlara odaklanmak için üst üste gelmiş beyaz boyayı görmezden gelebiliriz. Fakat beyaz alanların yoğunluğu bu durumu tersine çevirmektedir.⁶⁵



Resim 23. İsimless 1960



Resim 24. İsimless 1962

2.14. Richard Serra

Minimalizm döneminin önemli sanatçılarından biri olan Richard Serra, çalışmalarında metal, kurşun, neon ışığı ve kauçuk gibi malzemeler kullanmıştır. Heykelleri

⁶⁵ <https://www.theartstory.org/artist-ryman-robert.htm>

gibi baskı resimlerinde etkili olan sanatçının eserlerine havadan bakıldığında büyük boyda oluşturmuş olduğu heykellerinin genişleyen formlarını görmekteyiz. Baskı resimleriyle ve soyut çalışmalarıyla duygusal, psikolojik ve fiziksel olarak iki boyutlu hale getirerek sağlam bir zemin çıkarmıştır.

Serra, büyük boyutlu kâğıt üzerine siyah yağ çubuğunun katmanlarıyla yoğun dokulu bir yüzey oluşturmuştur. Yakından incelendiğinde, mat siyah topografik yüzey, ışığı hem emmiş hem de parıltı noktaları oluşturarak dokunsallık yaratmıştır. Serra, baskı resimlerini *“Yüzeylerimin mümkün olduğunca anonim olmasını istiyorum... Hemen okunabilen bir yüzeyden kaçınmak istiyorum.”*⁶⁶ Sözleri ile açıklamıştır.

Serra'nın 'Muddy Waters (Çamurlu Su)'(Resim 25) ve 'Pasolini' baskı resimlerinden söz edecek olursak; sanatçı burada yağ çubuğunu yoğunlaştırmış, dokulu yüzeyler oluşturarak büyük siyah formları, kara delik gibi kendi atmosferini oluşturarak odadan ışığı emmiştir. Boşluğu hacime dönüştürerek, bakış açısının farklılığına göre dokulu ve boyutlu kabartmalı yüzeyler kullanmıştır. Çalışmalarında geleneksel teknikleri ve yöntemleri zorlamış ve siyah rengin etkili grafik dilini kullanmıştır.



Resim 25. Richard Serra, “Çamurlu Su”, Paintstik ile Serigrafı, 188×153.7cm, 1987

⁶⁶Aktaran: Selvihan Kılıç Ateş, Shiff, Richard. White, M. Rose, B.Garrels, G. Dabrowski, M. Richard Serra Drawing: A Retrospective. Houston: The Menil Collection, 2011. S: 59

“Richard Serra, 1989’da İzlanda’nın başkenti Reykjavik yakınlarındaki küçük Videy adasında ‘Afangar’ adlı açık hava heykelleri yapmıştır. İzlandaca efsanevi bir şiiirden esinlenen ‘Afangar’, dokuz çift bazalt kuleden oluşmuştur. Proje sırasında, çizdiği eskizlerden farklı boyutlarda yirmi dokuz baskı resim üretmiştir. Serra, bazalt taşlarının kaba kesilmiş yüzey dokuları gibi bir etki için gravür kalıplarına yoğun aşındırma işlemi uygulamış ve siyah formlarında istenilen dokunsal boya katmanını elde etmiştir.”⁶⁷

2.15. Frank Stella

1960’lı yıllarındaki Minimalist akımın önde gelen isimlerinden olan Frank Stella, ilk çalışmalarını soyut dışavurumcu bir biçimde yapmış, daha sonrasında soyut olanla durağan ve yalın bir anlatım benimsemiştir.

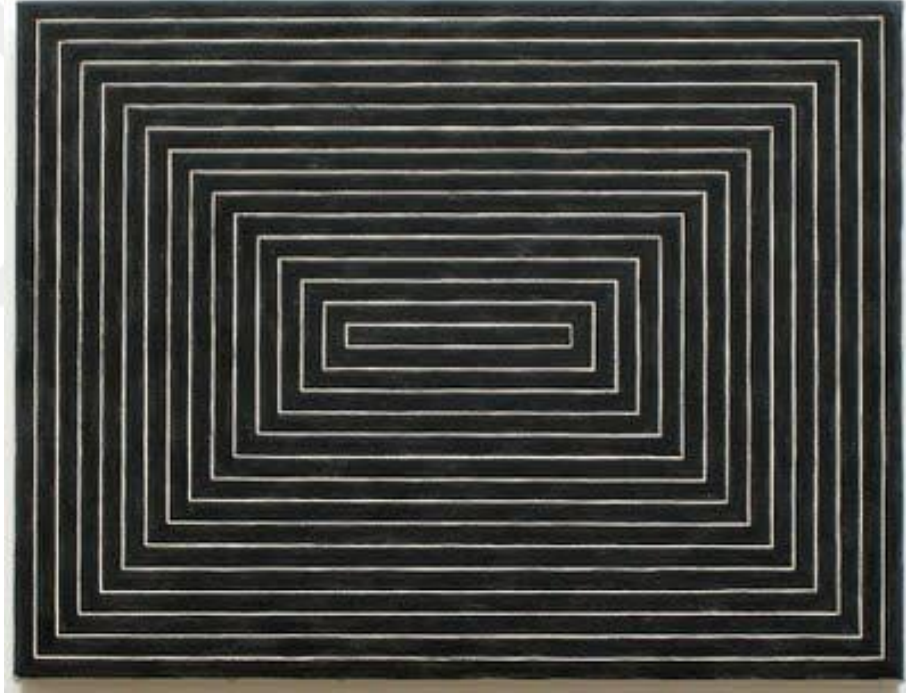
“Resimleri son derece durağan ve yalın bir izlenim bırakan sanatçı, Soyut Dışavurumcuların öznel, cesur ve hareketli resimlerine karşı bilinçli bir sav olarak ortaya çıkmış, soyut resmi zorladığı kesin düzen ve bu düzenin birlikte getirdiği algı ve yanılısama sorunları, ‘Minimal Sanat’ akımının temelini oluşturmuştur.”⁶⁸

‘Tomlinson Court Park’ (Resim 26) adlı eserinden söz edecek olursak sanatçı bu eserinde iki boyutlu düzlem ile üç boyutlu illüzyonizmi bağdaştırma çabası içinde olduğunu vurgulayarak, biçimlerin dayattığı mekânı, şeyi ve fikri tanımaya çalışmıştır. Eserlerinde iki boyutluluğu ve üç boyutluluğu başarılı bir şekilde izleyiciye sunmuştur. Siyah ve beyazın kontrastlığıyla, dikdörtgenlerin optik yanılısama içerisine ve bir derinlik oluşturma çabası içine girmiştir. Gerçekte olmayan bir derinlik yanılısamasına rağmen tuval yüzeyinde düzlüğe ulaşmasını sağlamıştır.

⁶⁷A.g.k S,199

⁶⁸Uşun TÜKEL, **Frank Stella**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Yem, 1997,Cilt 3, S. 1697

“Metalik renkli şeritler kullandığı siyah resimler, izleyicinin resimde içsel bir şeyler bulma olanağını ya da bir sanat nesnesinin gerçeği gösterme boyutunu yadsımaktadırlar. Malevich 'ten farklı olarak Stella'nın siyah resimlerinde şeritler vardır. Bu özellik onların daha çok resme benzemesini sağlar; ama resmin bir anlam taşıyıcısı olmasına izin vermek istememektedir. Baker, Stella'nın Soyut Dışavurumculuğa karşı bir mevzide durduğunu, bu açıdan bakınca yapıtının anlam kazanacağını söylemiştir. Ona göre Stella, Soyut Dışavurumculuk 'un soyut olmadığını göstermiştir. Çünkü bu akım izleyiciye duygusal, psikolojik, bir öykü anlatmaktadır. Oysa Stella resmi soyuttur izleyiciyi resimle baş başa bırakır, onun ardına ötesine gitmesine izin vermez.”⁶⁹



Resim 26. Tomlinson Court Park 1959

⁶⁹ B.k.z.(54)GİDERER S.137

3. TÜRK RESİM SANATINDA SİYAH, BEYAZ VE GRİNİN KULLANIMINA GENEL BİR BAKIŞ

Türk resim sanatının başlangıcı sanata olan yakınlığıyla bilinen Uygur Türklerine kadar uzanır. Uygur resmine ait bilinen ilk minyatür örneklerini 8. ve 9.yy’ dan kalma Budist ve Maniheizt duvar resimlerinde görebiliriz. Bu resimlerde, Uygur Türkleri özellikle Mani dinini benimsedikten sonra bu dinin ileri gelenlerini; rahipleri, vakıf kurucularını, müzisyenleri(Resim 27) konu olarak ele almışlardır. Kompozisyon anlayışları belli bir sıralama ve simetrik düzene göre yapılmıştır. Bu çalışmalarda belirsiz ve tanımlayamadığımız bir ışık vardır ve o ışıkta siyah tam siyah, beyaz ise tam beyazdır. Üçüncü bir renk ya da herhangi bir gri değer göremeyiz. Uygurlarda görülen duvar resim örnekleri, minyatür sanatının gelişimindeki araştırmalara büyük katkılar sağlamıştır.



Resim 27. Uygur Sanatı Duvar Resimi, ‘Müzisyenler’

Türklerin geniş yığınlar halinde Müslümanlığı kabul etmelerinden sonraki dönemde resim ve heykel gibi sanat dalları dinin yasaklayıcı nedenlerinden dolayı herhangi bir gelişim gösterememiştir. Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı* adlı kitabında şöyle diyor:

“Minyatür, ortaçağ İslam çevrelerinin kitap süslemeciliği ile birlikte gelişmiştir, el yazması kitaplarda metni aydınlatmak amacıyla kullanılmıştır. Kur-ân da resmi yasaklayıcı bir metin olmamasına rağmen, çeşitli dönemlerde hadislerinin yanlış yorumu, 18. yüzyıla

kadar Batılı anlamda resmin gelişimini engellemiştir. İslam'ın öngördüğü soyut dünya görüşü, minyatür sanatının kendine özgü kurallarla oluşturulmasına neden olmuştur. Gölgesiz yüzeysel bir resim anlayışıdır bu. Doğadan soyutlanmış biçimler kalıp halinde, simge veya birer nakıs motif haline dönüştürülmüştür. Biçimler gerçek görüntüsünden uzak; renklendirilmiş kayalar, altın yaldızlı gökyüzü. Osmanlı minyatürü bu resim geleneğinden köklenmiştir.”⁷⁰

Osmanlı Dönemi'nde 14. ve 15. yüzyılların başında Mehmet Siyah Kalem, 'Türkistan' ve 'Maveraünnehir' kültür sahası içinde minyatürler yapmıştır. Kendi çağında ve coğrafyasında silinmiş bir usta olan Mehmet Siyah Kalem, döneminin karmaşık olaylarından kendini soyutlamış, kültürel geleneğe ve kendi sanatının ardına gizlenerek minyatür sanatına özgü, muhteşem başyapıtlar üretmiştir.

Siyah Kalem'in minyatürlerinde Asya yöresinde yaşamış olan göçerler, sıradan insanlar, dervişler, Budistler, Şamanlar, Hristiyan keşişler ve insanların gündelik yaşam biçimini ele alarak hareket halinde olan toplumsal sahneler işlenir(Resim 28- Resim 29). Bu sahnelerde iki ayrı insan tipi görülmektedir.

“İlkinde, boylar kısa veya orta: Vücut iri ve kemikli, kalın ve tıknaz; gövde kısmı yüksektir. Figürlerin pek azında görülebilen alın dar ve arkaya doğru meyillidir. Açık olan başlardan bazıları kazındığı için saçları incelemek güçtür. Görülebilenlere göre saçlar siyah, kırmızı, ak veya kına rengindedir. İrice, bazılarında çok açılmış gözler, badem biçimli ve kuyrukludur. Özellikle belirten iris çoğunda siyah, nadiren mavidir. İkincisinde, erkek ve kadın figürleri renklerinin siyah oluşu ile ayrılmaktadır. Baş, sakal ve bıyıklar siyah, kırmızı veya beyaz renkli uzun ve düzdür. Bu figürler, renkleri siyah olmakla beraber, zenci değildir. Her iki tipin aynı minyatürde, bir arada görülmeleri, aynı çevre ve sosyal düzen içinde bulduklarını açıklar.”⁷¹

⁷⁰Banu MAHİR, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, 1.Basım, Kabalcı, 2005 İstanbul.

⁷¹Beyhan KARAMAĞARALI, **'Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler'** Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları:573 Sf23-24



Resim 28. Mehmet Siyah Kalem, 'Demonların Dansı' 48x22,2



Resim 29. Mehmet Siyah Kalem, 'Dalaşan Demonlar' 23,7x19,3

Siyah Kalem, kimi minyatürlerinde kâğıdı boyamadan bırakmış, kimi minyatürlerinde ise açık bir gri-bej, gri-yeşil veya gri-pembe tonlarını kullanmıştır. Kâğıdın yüzeyi genellikle boş gibi görünse de bazı çalışmalarında ağaçlar ve taşlar rahatlıkla görülebilir.

Siyah Kalem, minyatürlerinde hacim etkisi yaratmaya çalışarak bir devinim oluşturmuş ve kompozisyondaki figürleri gerginleştirmiştir. Konturlar ve çizgiler bu gerginliğe uygun olarak sert ve keskindir. Buna karşılık olarak, renkler donuktur. Kırmızının kiremit renginden kızıl ve bordoya, mavinin griye çalanından deniz mavisine, laciverte; siyahın da kızıla ve neftiye çalan çeşitli tonlarına kadar türlü renkler, daima bir karşıtlık meydana getirecek şekilde kullanılmıştır.

Osmanlıda, Türk resim sanatına 18. yüzyıla kadar, minyatür sanatının egemen olduğu görülmektedir. 18. yüzyıl başlarından itibaren ise köklü bir değişim başlamış ve yoğunlaşan 'Batılılaşma' girişimleri resim alanında da etkili olmuştur.

*“On sekizinci yüzyıldan başlayarak bizzat Osmanlı Devleti tarafından, daha sonra da Osmanlı aydınları tarafından, tüm kuram ve kavramlarıyla Batı'dan ithal edilen ve Türk toplumuna adapte edilmeye çalışılan yenileşme hareketleri, sosyal bilimler terminolojisi içinde ‘Batılılaşma’ adı ile anılmaktadır.”*⁷²

Osmanlı devleti, 18 yy başlarında toplumsal gelişmelerle birlikte yenileşme ve değişme girişimlerinde bulunmuş ve bu çerçevede Avrupa’ya gönderilen sanatçılar sayesinde Türk resim sanatında tuval resmine geçiş sağlanmış ve natüralist bir tavırda yeni anlatımlar benimsenmeye başlanmıştır. Bu dönemde Avrupa’da sanat eğitimi gören Türk ressamlar gelişmeye öncülük etmiş ve böylece Çağdaş Türk resim sanatı olarak adlandırılan bir süreç ortaya çıkmıştır.

1923’te Cumhuriyetin kuruluşu, Türk resim sanatının bir dönüm noktasıdır. 1923-50 yılları Modern Resim sanatının ilk dönemi olarak değerlendirilebilir. Celal Esad Arseven modern resim sanatının Türkiye’de başlamasında şu ifadelerle yer vermiştir: *“Modern resmin İstanbul’a ilk girişi: Münih de Hofmann ’ın Akademisinde resim tahsil eden Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin İstanbul’a davet ederek Galatasaray Lisesi salonlarında eserlerini teşhir etmeleriyle başlar. Bunların hacim anlayışı itibariyle impressionizm’den ayrılan ve Kübist şekiller hâkim olan bu resimler hayli alaka çekmişti. Fakat bunlardaki Kübizm tam manasıyla Paris’te 1918-1922 aralarındaki abstrre yani mücerret ve hendesi bir kübizm değildi. Bizde ilk kübist ve inşacı sayılan bu ressamlar bilahıra daha mu’tevil olmuşlardır. Modern çerçevesi içinde toplanan bu yeni tarzların İstanbul’da yayılması ancak 1928 den sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ismi altında toplanan bir ressam zümresinin teşekkülü ile başlar.”*⁷³

Cumhuriyet döneminde ilk kurulan cemiyetlerinden biri olan müstakiller gurubunun öncülerinden olan Zeki Kocamemi’nin Kübizm ve konstrüksiyon anlayışıyla mekan, biçim veya biçimin sınırlı boşlukta yer alma arzusu içindedir. Atölyede yapmış olduğu nü model çalışmalarını örnek verebiliriz. Bu çalışmalarda, gerçekçi bir yaklaşımla, deformasyon yöntemini kullanmıştır. Sanatçı, tuval yüzeyinde siyah-beyaz tonlarını kullanarak açık-koyunun geçişlerine dikkat etmiş ve tuval yüzeyinde boşluk etkisi yaratmaya çalışmıştır.

⁷²Seyfi BAŞKAN, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, 1

⁷³Celal Esad ARSEVEN, **Türk Sanatı Tarihi** (İstanbul Maarif Vekâleti) 1956 s, 240.

İzlenimci tekniğin aksine, geometrik biçimlere daha fazla önem vermiştir. Sanatçı rengi tuval yüzeyinde ışık-gölge oyunu, boşluk izlenimi, yakınlık ve uzak ayrımlarını oluşturmak için kullanmıştır.

Kocamemi'nin çalışmalarında görülen geniş yüzeyle renkli düzenlerin kökeninde, yine Münih'teki hocası Hofmann 'ın öğretisi yatar. Hofmann'dan öğrendiği şeyler Cezanne'ın resim anlayışının bir parçasıydı. Yapıtlarında, tuval yüzeyini gereksiz şeylerden arındırarak temiz kitle ağırlığı ve bütünlük oluşturur. Kocamemi'nin bu anlayışıyla ürettiği '*Mekkâre Erleri*' (Resim 30) adlı yapıtı, onun sanatında ulaştığı aşamayı tüm boyutlarıyla ortaya seren bir yapıttır. Siyah, kahverengi, mavi ve koyu yeşilin hâkim olduğu resimde, figürler heykelsi görünüme yatkın çizimle, boşluğun içindeki devinimi sağlayarak, kompozisyonu dramatize etmektedir.



Resim 30. Zeki Kocamemi, 'Mekkâre Erleri' Tuval Üzerine Yağlıboya 1953, 123,5x195,5 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Müstakiller, Türkiye'deki resim sanatının gelişimi için büyük bir uğraş vererek sanatçının ekonomik özgürlüğünü gündeme getirmiş; resime karşı olan yasakçı ve tutucu anlayışla mücadele etmişlerdir. 1940'a kadar birçok sergi etkinliklerine katılan Müstakiller, 'd grubunun' Soyutlamacı anlayışının öne çıkmasıyla bu gruba katılırlar.

'd Grubu'nun' soyutlamacı anlayışıyla, resim sanatımızın gündemine giren Cemal Tollu (1899-1968) resimlerinde doğadaki biçimleri ve desen öğretisini bir simge olarak kullanmıştır. Açık ve koyu tonlarıyla kütleyi soyutlamacı bir üslupla ortaya çıkartan Tolu, resimde kübist bir düzenlemeyle grinin hâkim olduğu paletinde, renkten ve ayrıntıdan

kaçınarak formları siyah kontur çizgileriyle çevreleyerek doğaya yabancı olmayan, şiddeti düşürülmüş renkler kullanmıştır (Resim.31). Kompozisyonlarını yapısal bir yalınlık içinde düzenleyerek batılı ustaların etkisinden sıyrılmış ve daha çok kendi gerçeğini yansıtmaya çabası içine girmiştir.



Resim 31. Cemal Tollu, 'Kurban' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1963, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

1968 kuşağının en önemli temsilcilerinden biri olan Neş'e Erdok, resimlerinde gri tonları kullanarak ve figürlerini deforme ederek psikolojik boyutu artırmıştır. Gerçekçi bir çizgide oluşturmuş olduğu kompozisyonlarını kendine has bir üslupla bu döneme yeni yorumlar getirmiştir. Desen anlayışıyla oluşturmuş olduğu eserlerinde, biçimleri de sadeleştirerek siyah, beyaz, gri ve mavi'nin tonlarını kullanmıştır. Rengi ikinci plana atarak biçimi ön planda tutan Erdok rengi, biçimin etkisini arttırmak için kullanmıştır. Biçimin yanı sıra açık-koyu tonlara dikkat eden sanatçı, figürlerdeki boşluğu desendeki tarama çizgisiyle tamamlamış ve soğuk renkler kullanmıştır. Sanatçının eserleri, izleyiciyi içine çeker ve her resim kendi yaşam hikâyesini anlatır.

1970'li yıllarda ise siyah rengi resimlerinde kullanan bir diğer usta Adnan Çoker, Konstrüktivist, serbest ve action Painting çalışmalarının ardından bu dönemde siyah renk kullanıma dair resimler yapmıştır. Geometrik biçimlerinin elemanlarını ve renk derecelerini kompoze ederek oluşturmuş olduğu resimlerinde soyutlamacı, yapısalcı bir anlayış benimsemiştir. Tuval yüzeyinde espas ve boşluğu sorgulayarak siyahı sınırsız boşluk izlenimi vermek için kullanmıştır. Soyut bir hacim etkisiyle oluşturmuş resimlerinde siyah rengi mutlak tarafsız ve edilgen bir biçimde kullanmıştır. Minimal ve simetrik biçimleri renk geçişleriyle kompoze ederek çalışmalarında optik bir yanılsama yaratmış ve resimlerinde bir

hareket kazandırmıştır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Neş'e Erdok ve Adnan Çoker resimlerine ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

Orhan Peker, Burhan Uygur, Balkan Naci İslimiyeli, Nazan Azeri, İnci Eviner ve Kemal Seyhan gibi sanatçılar siyah, beyaz ve gri tonlarını, boşluk-doluluk, derinlik, ışık-gölge, açık-koyu ve desendeki yerini eserlerinde kullanmışlardır.

3.1. Orhan Peker

1950 yılından sonra Türk Resminde özgünleşme çabası oluşmaya başlamıştır. Lekeci anlayışlarıyla yaptığı figüratif resimleriyle tanınan 'Onlar Grubu'nun' ressamlarından biri olan Orhan Peker'in resim anlayışı, Kocamemi ve Çelebi'nin resimlerindeki inşacı kaygısından, akademik kompozisyonlarının ve lekenin dışı vurumcu tavrının yerine daha ifadeci bir resim anlayışına bırakır. Peker, resimlerindeki boşluğu güçlendirmek için, figürlerini lekeler halinde o boşluğun içinde yüzdürür. Sanat görüşünü ve ekspresyonist akımla olan yakınlığını Sezer Tansuğ şu ifadelerle açıklamıştır. *“Rüzgârsız, durgun bir havada ormanda gezinirken, ansızın koyu yapraklı küçük bir dalın sarsıldığını görüyorsunuz. İlginizi çekiyor. Yakından bakınca gördüğünüz, kanadını kaşıyan kara bir kuştur. Yani görüntünün (lekenin), içinde yaşayan, devinen bir başka görüntü saklıdır. Bu anlattığım bilinçaltı bir düş değil. Öyküsel yanı da yok aslında. Salt resimsel bir imaj, gerçek bir görüntüdür. Açık-koyu resminin temelinde bu ilkin ezilmeyen, dış konturların içinde gücünü sonradan kanıtlayan o çekirdeği aramak gerek. Çarpıcı (ekspresif) bir leke bu çekirdeği taşıyorsa inandırıcı olamaz. Başlangıçta uzun bir süre çalıştığım Kara Kuşlar, Kargalar dizisinde bu iç ürpertiye sezme olasılığıdır. Ardından gelen Mandalar dizisi de aynı tutkunun örnekleriydi. Ve sonra Torbalı Atlar dizisi geldi, giderek hayvanın yaşantısına eğilmek, onun neredeyse iç dünyasına bakmak başlamıştı bende. Hüzün ve acıyla kısılmış gözlerinde bu atların ne düşündüğünü anlıyor gibiydim. Yani, elime geçirdiğim her koyu*

lekenin yaşantısını devinimini saptırıyordum. İster kendi kitlesel açık koyuşlarında, ister dış mekânla olan ilişkisinde görünseler sonuç değişmiyordu”⁷⁴

Hüzün bu ressamın eserlerinde ve yaşamında çok etkin bir rol oynamaktadır. Özsezgin’in ifadesiyle; “...Orhan'ın yaşamı gözlerine vurmuştur. Öte yandan, bu gözlerden vuran ise yalnız ve yalnız hüzündür...”⁷⁵

Orhan Peker’in ‘Mandalar’(Resim 32) adlı yapıtını ekspresif bir tavırda ele alacak olursak, resminin arka planındaki dokularla farklı bir boya enerjisi taşıyan mandalar ile mandaların boynuzları birbirinden ayrılır. Lekeseli (açık-koyu) anlatıma sahip iken sonraki yapıtlarına rengi de sokmaktadır.



Resim 32. Orhan Peker, ‘Mandalar’ Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi

İlhan Berk, Orhan Peker hakkında şöyle demiştir: “Dışavurumculuk Peker'in resminde başından beri ağır basmıştır. Bu ilk resimlerinde daha çok çizgilerde, lekelerde bellidir, renk daha egemen değildir. Ya da bu tek renktir. Orhan Peker tek renkçiliğin tadını çıkardıktan sonra çok renge döner ki, bu da orta döneminde özellikle de son resimlerinde görülür. Böylece dışavurumculuk bütün bütün belirginleşir. Atlar, çocuklar, kapılar, duvarlar, horozlar, çiçekler, güvercinler, kediler böyledir. Ama Ayçiçekli Kız ile Horozlu

⁷⁴ Sezer TANSUĞ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, İstanbul, 1995, S, 28

⁷⁵ Kaya ÖZSEZGİN, “Serigraf Baskılar Ve Burhan Uygur”, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mart 1983, Sayı:2/11, S. 23.

Çocuk, Kedili Duvar, Gramofonlu Kedi, Yeşil At, Atlı Arabalar 'da vurucu, atak çarpıcıdır. Bundan önceki resimlerinde renkler böylesine bağırmasın, çarpmasın, coşturmasın daha çok tek renk çağı resimleridir bunlar. Tek renk egemendir (siyah)... Şaşırtıcılık onun yapısında vardı. Biriyle karşılaşacaksa, ilk kez bu yönü vururdu onda. Tek renklilik de öyleydi. Giydiği nesnelere lacivert, siyah, kahverengi olmalıydı. Beyaz gömleklerini bir tarafa bırakırsak, hep koyu şeylerdi giydiği taşıdığı şeyler. Büyük bir coşku, çarpıcılık, kıvanç, şaşırtıcılık bulurdu tek renkte. Bir keresinde uzun bir sopayı siyaha boyayıp duvara asmıştı."⁷⁶

Bu yorumlardan yola çıkarak 'Çağdaş Türk Resim' sanatında Peker'in, siyahın ustası olarak görebiliriz.

3.2. Burhan Uygur

'Çağdaş Türk Resim' sanatında beyazın ustası olarak görebileceğimiz 'Onlar grubunun' bir başka sanatçısı olan Burhan Uygur, resimlerindeki boşluğu daha renkli bir dışavurum tavrıyla çizgiyi ve lekeyi özgün bir uyum içerisinde kullanmıştır. Sanatçı, renklerin kullanımını tüpten çıktığı gibi kullanmamıştır. Renklerini palette hazırlayarak tuvale geçişini sağlamıştır. Beyazı, kırmızıyı ve maviyi kullanarak eserlerine bir özgürlük kazandırmıştır.

Adeviye Endirlik, Burhan Uygur'un renk kullanımı hakkında şu ifadelerle yer vermiştir. "Resimlerinde siyahlar, kahverengiler, griler, sarılar, renkli beyazlar bir vurguyu gerektirmedikçe konulmayan mavi, yeşil, kırmızı gibi renkler ustaca bir araya getirilir ve lekecilikle bütünleşirler. Renkler bazen aydınlık bazen ise koyu olarak yer alıyor. Hemen hemen tüm resimlerinde- koyu ve gölgeli olanlar da dâhil- beyaz görülüyor. Koyu tonlarla

⁷⁶Önder KÜÇÜKERMEN, İlhan BERK, **Ressam Orhan Peker**, Milli Reasürans Yayını, 1. basım, 1994, İstanbul S. 41

kullandığında karşıtlık oluşuyor. En son çalışmalarında da ağırlıklı olarak kırmızı rengi kullanmıştır. Ya yüzey tümüyle kırmızıya boyanıp üzerine çeşitli figürler yapılmış ya da kırmızı sonradan boyanmış. Karşıt renkleri bir araya getiriyor; kırmızı üzerinde veya yanında yeşil, mor ve maviyi kullanıyor. Bazen de bu renklerin hepsine birden aynı tuvalde yer veriyor. Boyaları karıştırarak uyguluyor. Renklerin lokal olarak kullanılması söz konusu; figürü veya herhangi bir nesneyi belirli bir renkle sınırlıyor. Lekeler önemli yer tutuyor. Kimi zaman figür lekelerden oluşabileceği gibi kimi zaman da figürün çevresinde lekeler yer alıyor. Lekeler koyu gri ya da siyah olsa da ışığa rastlanabiliyor. Lekeciliği onu soyutlamaya yaklaştırıyor. Bu tarz resimlerden tek bir figür çıkarılsa bu tek başına bir şey ifade edemeyebilir. Bütünlük içinde bir anlama sahip oluyor. Lekesel ve çizgisel doku yüzünden nesne, figür ve doğa görüntüleri asıl biçimlerini büyük ölçüde gösteremediklerinden soyutlama oluyor. Burhan Uygur'un resimlerinde biçimsel özelliklerde tonlamada, renk, leke ve düzende kendine özgü bir birliktelik ve uyum göze çarpıyor. Çizgi, renk ve leke aynı oranda birbirini tamamlıyor.”⁷⁷

İnsanların ve nesnelerin dış görünüşlerin ötesine geçerek açığa çıkmayan korkuları, acıları ve istekleri yansıtmaya çalışmıştır.

“...Burhan, bize insan varlığının değişmeyen duygular dünyasını anlatır. Kendi deyimiyle, 'ruhunun karanlıkta kalan derinliklerine kolunu daldırıp dipte uyuyan kanlı inciyi arar.' Bilir ki her ruhun derinliklerinde böyle bir 'kanlı inci' vardır. Öylece durur yerinde o inci. Onu bulmak için 'kalbinin gözüyle bakmak gerekir...'”⁷⁸



Resim 33. Burhan Uygur, 'Kapı' Köşk Kapısı Üzerine Karışık Teknik

⁷⁷Adeviye Endirlik(Yüksek Lisans Sergi Metni), 20. Yy Resminde Figür Soyutlamaları Ve Burhan Uygur. 2006. S.39

⁷⁸ Kaya Özsezgin, “Serigraf Baskılar Ve Burhan Uygur”, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mart 1983, Sayı:2/11, S. 23

Uygur'un 'Kapı' (Resim 33) adlı yapıtında nesnelere, figürler resmin arka planı içinde yüzer. Yer yer Osmanlı minyatürünün etkisi altında kaldığını resmin sağ üst bölgesinde yer alan Karagöz ve Hacivat figürleri ile görürüz. Eserinde boyayı pentür tadında rastlantısal bir şekilde lekeleri üst üste koyarak bir boya dokusu oluşturur. Rengi hiç çekinmeden kullanan sanatçı, yapıtında her malzemeyi kullanır.

Bedri Rahmi Eyüpoğlu ise Burhan Uygur hakkında şu yargıyı yapmaktadır: *“Peki, nedir bu genç ressamın özelliği diye sorarsanız, ‘Beyazı Burhan kadar güzel kullanan ressam çok az tanıdım’, derim... Burhan'da gördüğüm beyaz tadını, kendini dünyaya kabul ettirmiş ressamalarda gördüm. Mesela bir Bonnard, bir Matisse’ de.”*⁷⁹

3.3. Balkan Naci İslimyeli

1980’li yıllarda İslimyeli, çizgi ve rengi ikinci plana atarak, siyah-beyazın ağırlıkta olduğu gölgesel bir anlatıma yönelmiştir. Portre çalışmalarıyla başladığı yeni anlatım biçimine simgesellikten arınarak figürlerde gerçekçi bir sadelikle, duygulu anlatıma girmiştir. 1980’li yıllarda sinemaya olan ilgisi, siyah-beyaz eserlerindeki mekânsal kurgu olanaklarını da etkilemiştir. Bu çalışmalarda üç boyutluluğa yönelerek yüzeyden birdenbire kopmamıştır. Resimlerdeki dokuyla yapıyı bozmadan yüzeyi zenginleştirmiş bir derinlik kazandırmıştır.

“1980’lerde siyah-beyazın baskın olduğu, çizgi ve rengin ikinci plana itildiği lekeci bir anlatıma yönelmiştir. Birkaç portre çalışmasıyla başlayan bu yeni anlatım giderek arınmış bir simgeselliğe, figürde gerçekçi bir yalınlık ve duygulu bir anlatıma dönüşmüştür. İslimyeli, insanla yaşam arasındaki sürekli gerilimi, mizah duygusuyla dengeleyerek tuvale yansıtmıştır... Sinemaya yakın ilgisi özellikle 1980’lerdeki siyah- beyaz resimlerini de etkilemiş, yapıtlarında eşzaman ve mekân içinde dinamik kurgu olanaklarını denemiştir. Bu

⁷⁹Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, “Burhan Uygur’un Sanatı Üzerine”, Türkiye’de Sanat, S. 6

yıllarda üç boyutluluğa yönelmekle birlikte yüzeyden bütünüyle kopamamıştır. Dokusal değerleriye genel resimsel yapıyı bozmadan, yüzeyi zenginleştiren ve derinlik duygusu sağlayan bir öge olarak kullanmıştır. 1982'lerin sonunda simgesellikten daha da arınarak yalın bir biçim anlayışıyla insan ilişkilerini, yaşamın ürkütücü ve karanlık yanlarını hatırlatan, gerçekçi, insanı tedirgin eden ve düşündüren boyutlarda işlemiş; ayrıca maskeli ve maskesiz insan yüzleri ve portreler gerçekleştirmiş, deneysel çalışmalara yönelmiştir.”⁸⁰

İslimyeli, Siyah-beyaz ve pastel tonlarla veya çok uçuk renklerin egemen olduğu resim yolculuğunda önemli bir serüvene sahip olduğu kent dramının, trajik yalnız aktörlerini resimlerine aktarmıştır. Bu yapıtlar 1984'te izleyiciye aktarılan 'Gece Yüzleri' (Resim 34), 'Gezginler' (Resim 35) ve 1988 yılında sergilenen 'Pentimentolar' eseridir.

“Bu portreler kentin karanlığında, yasadışı damarlarında soluk alıp veren yasadışı dünyanın yüzleridir. 1980'li yılların bir başka önemli dizisi Sahipler' dir. Klasik İtalyan portrelerine gönderme yapan sanatçı toprak sahibi zenginlerin acımasız bir yalnızlık içinde durgunlaşmış yüzlerini izleyici ye sunar. İtalya döneminin yansımaları olan bu iki dizide sanatçı iki farklı sınıfi resimlemiştir; seçkinler ve aşağı tabaka. Bu dönem resimlerinin ortak özelliği, bireylerin trajik yalnızlığından bizlere yansıyan gerilimi aktarmış olmalarıdır. Portrenin tanımı gereği, figürler durağandır, ancak içine itildikleri yalnızlığın tüm gerilimini taşımaktadırlar.”⁸¹



Resim 34. Balkan Naci İslimyeli, ' Gece Yüzleri' Karton Üzeri Karakalem, 1981

⁸⁰Arslan, N. İSLİMYELİ, **Balkan Naci**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınevi, İstanbul, 1997,Cilt 1, S:866

⁸¹ [Http://Lebriz.Com](http://Lebriz.Com)



Resim 35. Balkan Naci İslimyeli, 'Gezgin' Karton Üzeri Karakalem, 70x100

3.4. İnci Eviner

Çağdaş Türk resim sanatının dönüşümünde önemli rol üstlenen İnci Eviner, toplumsal, politik ve sosyo-kültürel koşullar içerisinde toplumsal cinsiyet, kadın ve kimlik politikalarına farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Sanatçı eserlerinde, toplum tarafından kabul edilen düzenin temsil biçimleri ve bu temsilleri var eden yasakları sorgulamaktadır. Siyah, beyaz ve gri tonlarını eserlerinde, koyu ve açığın vuruculuğunu net bir biçimde kullanarak görsel karşıtlık, estetik, plastik ve grafik olarak kullanmıştır.

1980'lerden günümüze değin kendine özgü bir ifade biçimiyle çizgisel desenler oluşturmuş olan sanatçı, desenlerinde sistemsel kaygıyı, çarpık sevinç ve mekanik yalnızlığı ifade etmeyi amaçlamıştır. Jestüel tavrıyla, anlık duyguların ifade biçimlerini ortaya koymayı hedef haline getirerek, desenlerini bir süreç olarak görmüştür. İnci Eviner, oluşturduğu desenleri hakkında bir röportajında şu ifadelere yer vermiştir.

“Bu desenleri bir süreç olarak düşünüyorum ve birbiriyle ilişki içinde gördüğümüz zaman bunlar çeşitli zamanlarda veya üç hafta önce sonra yaptığımın yan yana geldiği zaman, kendilerine özgü bir zaman oluşturuyorlar ve birbirleri arasında diyaloga başlıyorlar. Bu bienalde yer alan Beuys Underground da 2011’de yaptığım bir desenle yeniden karşılaşmamdan doğdu. Desenin kendi zamanı, alınan notlar, fikirler, hayaller, rastlantılardan oluşuyor ve bazen bir dolabın içinde yeniden doğmayı bekliyorlar. Atölye dediğim de tam böyle bir şey, tüm yapıp ettikleriniz bir süre sonra kendi arasında bir işleyişe, bir operasyona başlıyorlar. Desen temel bir atölye çalışması olarak yalnızca gündelik hayatla başa çıkmamı sağlamıyor, aynı zamanda işler arasındaki tutarlılığı sağlıyor...”⁸²

İngeleri ve kelimeleri eş zamanlı düşünerek kurduğu anlam ve kelimeleri, okunanla görünen arasındaki gerilimi yansıtarak bir çatışmayı açığa çıkarmıştır. Buna örnek olarak ‘Beuys Underground’(Resim 36) eserinden söz edebiliriz. Sanatçı bu eserinde 15 Temmuzdan sonra olup bitenleri anlamakta güçlük çeken sanatçı, dünyanın tek, biricik bir durum olduğunu kendisi bu sözlerle dile getirmiştir.

“15 Temmuz'dan sonra olup biteni anlamakta çok güçlük çekiyorum. Bunun da dünyada tek, biricik bir durum olduğunu anladım. Yani devletin çökmesi, kurumların çökmesi bir anda vatandaşlık üzerinden şiddet dolu bir boşluk çıktı ortaya. Yani Agamben'in Çıplak İnsan'ı başka bir çukura düştü, sanki başka türlü bir boyut çıktı ortaya. Bir anda tamamen, vatandaşlık haklarımızın iptal edildiğini fark ettik. Bir yandan da bütün bunların sorumlusu olarak 'Üst Akıl' denilen bir şey vardı. Sürekli bu olup bitenlerin bilmediğimiz birileri tarafından kontrol edildiği söyleniyordu...”⁸³

İnci Eviner, Resimlerinde siyah, beyaz ve grinin tonlarını kullanarak, kırmızı tonlarıyla resmin bütününe desteklemiş psikolojik etkiyi arttırmıştır.

⁸² <https://www.unlimiteddrag.com/single-post/yeraltindaki-beuys>

⁸³ <https://www.unlimiteddrag.com/single-post/yeraltindaki-beuys>



Resim 36. "Yeraltında Beuys"2017

3.5. Kemal Seyhan

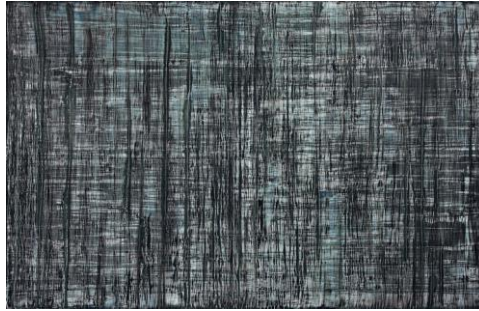
Günümüz ressamlarından olan Kemal Seyhan, resimlerinde dışavurumcu ve anlatımcı bir anlayış benimsemiştir. Tuval yüzeyinde ince saydam tabakalarından oluşan bir koordinat sistemi üzerinde siyah, gri ve kahverengi gibi koyu renkleri kullanarak spatula izleri oluşturmuştur. Tuval yüzeyinde derinlik hissi yaratarak, birbiri üzerine uyguladığı tabakalar arasında, boşluklar yaratarak yüzey üzerindeki boya katmanlarını, kendine özgü bir zaman ve mekân olarak belirlemiştir.

Seyhan, son yirmi yılda oluşturmuş olduğu çalışmalarını dört kelimeyle yazmıştır: Yatay, dikey, renk ve yoğunlaştırma. Resimlerinin en belirgin özelliği, ince saydam tabakalardan oluşan bir koordinat sistemi üzerindeki spatula izleri ve kullandığı renklerdir. Resimlerinin oluşum sürecinde siyahı, yatay ve dikey spatula izleri ile başlayarak zeminini hazırlamaktadır. Yüzey dışında her şeyi, tuvalin arkasını, yanını tamamen dikkat dışında

bırakmayı amaç edinmiştir. Boyayla bir mekânı vurgulamak veya üç boyutlu bir yanılsama yaratmak yerine, izleyicinin dikkatini resmin dokusu ve hissiyatı dışında kalan her şeyden bağımsızlaştırabilmek adına, tuvali baskın bir yüzeye dönüştürmüştür. 2009'dan günümüze Seyhan, benzer bir oluşum sürecini, kâğıt üzerine yaptığı işlerinde de vurgulayarak soyutlama sürecinin içine girmiştir.⁸⁴

“Resme belli bir kavram çerçevesinde yaklaşıyorum. Ama tekrar tekrar fark ettiğim bir şey var ki tabiat benim için her zaman çok önemli bir çıkış noktası. Renk seçimim ya da rengi kullanım biçimim içine doğduğum tabiat çıkışlı. İçinde bulunduğum ortamdan çok etkilendiğimi fark ediyorum. Ama belli bir ruh halinin resmini yapmaya çalışmıyorum. Duygu durumu, haletiruhiye benim için çok önemli değil. Aldığım kararları uygularken yarattığım atmosfer konusunda içinde bulunduğum görsel durumdan etkileniyorum.”⁸⁵

Seyhan, tekniği hakkında bir röportajında şöyle açıklama yapmıştır. *“Uygulamayı en baştan öngördüğüm bir tekniğim var. Daha önceden boyayı tuvalin üzerine nasıl uygulayacağımı biliyorum. Boyayı spatula tuvalin üzerine uyguluyorum. Çok ince tabakalar çekerek çalışıyorum. Çoğunlukla yatay ve düşey hareketler yapıyorum. Tuvale bir sefer yatay bir tabaka uygulamışsam bir sonrasında düşey uyguluyorum. Sonrasında ortaya ağ tabakası gibi bir yapı çıkıyor ve bütün resmi oluşturan öğeler bu düşey ve yatay spatula izlerinden oluşuyor. Burada yapmaya çalıştığım, perspektif yanılma üzerine kurulu olmadan, saydam tabakaların hissedilmeleri üzerinden bir derinlik hissi yaratmak.”⁸⁶(Resim 37)*



Resim 37. Soyut Kompozisyon Tuval Üzerine Yağlıboya 2006

⁸⁴ [Http://Www.Beyazart.Com/Sanatci/Kemal-Seyhan](http://Www.Beyazart.Com/Sanatci/Kemal-Seyhan)

⁸⁵ [Http://Www.Vsdergi.Com/200811/08/03.Asp](http://Www.Vsdergi.Com/200811/08/03.Asp)

⁸⁶ [Http://Www.Vsdergi.Com/200811/08/03.Asp](http://Www.Vsdergi.Com/200811/08/03.Asp)

4. BİR ÜSLUP OLARAK ADNAN ÇOKER RESİMLERİNDE SİYAHIN KULLANIMI

1927’ de İstanbul’da doğan Adnan Çoker, Çağdaş Türk Resim sanatının en önemli ustalarındandır. Siyah, beyaz ve grinin tonlarını kullanarak Minimalist, geometrik, soyutlamacı ve yapısalcı bir resim anlayışıyla resim yapmıştır.

1944-45 Güzel Sanatlar Akademisine girdiğinde; Şefik Bursalı'nın atölyesinde, 1945-51 yılları arasında ise Zeki Kocamemi Atölyesi’nde 6 yıl süren resim çalışmaları yapmıştır. Zeki Kocamemi’nin öğrencisi olmak, Çoker için büyük bir fırsat olmuştur. Çünkü Zeki Kocamemi, akademiye Konstrüktivist anlayışlı bir eğitim getirmiştir. Çoker, Kocamemi’nin akademideki derslerde uyguladığı ve savunduğu sanat eğitimini şu şekilde ifade etmiştir. *“Kübizmle, konstrüksiyonla ilgili anlayışını, biçim ve çevre ya da biçimin sınırlı boşlukta yer alması ile açıklıyordu. Kısacası sanatının da başlıca kaynağı olan doğadan yola çıkarak çalışmayı geliştirmeyi öğütlerdi. Konuşmaktan çok çizerek ve boyayarak göstermeyi öngören bir yöntem uygulardı atölyesinde. Kâğıda, tuvale derinlemesine çizilen, boyanın çizgi, ton ve renkle atölyedeki ‘nü’ nün gerçek boyutlara yaklaşılmasını hatta onun deformasyon yöntemi ile aşılmasını, volümü çevreleyen boşluk izleniminin yakalanmasını isterdi. Öyle görüp uygulayacaksınız ki; göz modelin arkasından dolaşmalı ya da elle tutulacakmış gibi görünmeli, derdi. Derinlik ve uzaklık konusunda da son derece dikkatli olan gözlemine ve deneyimini bize aktarıyordu.”*⁸⁷

Çoker, öğrencilik döneminde karakteristik yapı ve geometri kaygısı ile oluşturmuş olduğu kompozisyonlarında analitik yaklaşımıyla, çevresindeki yaşamları sentezleyerek kendi edindiği plastik bilgilerle resmini oluşturmaktadır. Çoker’in eserlerindeki bir diğer önemli özellik gri, siyah ve toprak renklerini kullanarak, rengi ve ifadeyi az önemsemiştir.

⁸⁷ Adnan ÇOKER, **Zeki Kocamemi**, D.G.S. A. Yayını, Sayı:5, Sf.3.

Bu tavrına uygun ‘Akademi İnşaatı (Resim.38)’ ve ‘Kore (Resim.39)’adlı yapıtını verebiliriz. Bu çalışmalarında yapısalcı ve Konstrüktivist bir eğilim görülmektedir.



Resim 38. ‘Akademi İnşaatı’(Diploma Çalışma Eskizi) Tuval Üzerine Yağlıboya,1951, 33,3x42

‘Kore’ adlı yapıtını ele alacak olursak, figürlerin yere basması Halil Dikmen’den aldığı bir özelliktir. Ayak bölümünü geometrik bir alan içinde oluşturmuş, grinin açık tonlarını ayağın çevresinde koyu renklerle kullanarak gölgelendirmiştir. Bu teknikle figürlerin yere sağlam bastığı izlenimi hissedilmektedir.



Resim 39. ‘Kore’ Tuval Üzerine Yağlıboya,1951, 43,6x 53,6

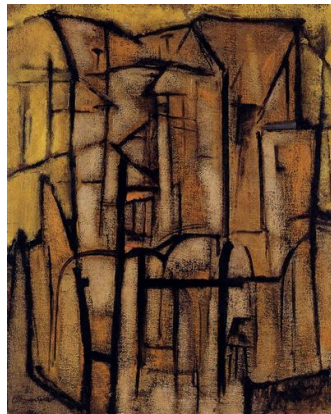
Güzel Sanatlar Akademisi’nden aldığı sanat eğitimiyle, batı estetiğini tanımış, Leonardo ve Tiziano gibi büyük üstatları incelemiş, 19.yy ressamlarından Corot ’ya ilgi duymuştur. Corot’ un ‘Doğaya nasıl yaklaşmalı?’ sorusuyla ilgili ön çalışmalar yapmış ve

bu bakış açısına katkılarda bulunmuştur. Çoker, bir problemin üzerinde durarak objenin etrafında dönen boşluğu tuval yüzeyinin üzerinde çözme uğraşı içindedir. Cezanne ve kübizmden etkilenen Çoker, Braque, Picasso ve Roger de la Frasnaye gibi sanatçılardan etkilenmiştir. 1950-51 yıllarında kübizmden etkilenerek nesnelere incelemiş ve bu yönde soyutlamaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Monokrom tonlar kullanarak resmin ifade etkisini arttırmıştır.

Kübizm çevresinde soyutlamaya yönelik yapmış olduğu çalışmalara ‘Anahtar Delikli Kompozisyon (Resim.40)’ ve ‘Soyut Mudanya (Resim.41) adlı eserlerini örnek verebiliriz. Bu eserlerde, hacmi terk etme ihtiyacı duymuş, yüzeyi düzleştirme arzusunun içine girmiş, çizgisel bir tavra yönelmiştir. ‘Soyut Mudanya’ adlı eserinde saydam bir dokuyla arka ve ön planlardaki siyah kontur çizgileriyle imgeleri üst üste bindirmiş, boş-dolu formlarla yüzeydeki derinliği azaltarak tuval yüzeyinde dar bir espas oluşturma çabası içine girmiştir.



Resim 40. ‘Anahtar Delikli Kompozisyon’ Kâğıt Üzerine Pastel Ve Guaş, 1951, 35,8x46



Resim 41. ‘Soyut Mudanya’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1952,49,5x41,5

1953 yılında Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde Lütfü Günay ile birlikte açtıkları ‘Sergi Öncesi’ adlı sergide tüm çalışmalar soyut kompozisyonlardan oluşmuştur. Yapıtların çoğu siyah-beyaz tonlarındandır. O dönemin gazetesinde İhsan Karaburçak sergi hakkında şu eleştiride bulunmuştur; *“İki gencin sergide bize göstermek istedikleri şey, siyah-beyaz plastiği bulmak için yaptıkları araştırmalardır. Bu feyizli yoldan non-figüratif edebileceklerdir.”*⁸⁸

Akademiye bitirmesinin ardından 1955 yılının sonlarına doğru Paris’e giden sanatçı, 1956-57 yılları arasında Andre Lhote atölyesinde eğitim görmüştür. Çoker, Lhote’u akademideyken hocalarının tanıtımlarıyla ve röprodüksiyonlarıyla resimsel açıdan tanıma imkânı bulmuştur. Bu yüzden Akademi de almış olduğu eğitim ile Lhote ‘un atölyesinde aldığı eğitim birbirinden farksızdır. Adnan Çoker, Lhote’un öğrencilerine kullanmaları gereken renklere müdahalelerde bulunduğunu şöyle ifade eder; *“...bazen öğrenciler, gri harmoni içinde resim yapıyorlardı... Hoca buraya turuncu koy, diyordu... Şaşırıp kalıyordum.”*⁸⁹

Lhote’un bu resim anlayışına ters düşen Adnan Çoker, Henri Goetz ‘in atölyesine geçmiştir. Sanatçının o dönemde yapmış olduğu resimlerinde, Cezanne’ın bir denge, bir biçime karşılık olarak başka bir biçim ve renk şeklindeki sistemini daha soyut hale getirmiştir. O, Batı kültürü ile beslenmiş ve üslubunu kendi öz kültüründen seçtiği öğelerle şekillendirmiştir. Goetz Atölyesi’nde boya etütlerini sürdürürken ‘Siyah Fonlu Resimlere’ başlamıştır.

Çoker, resimlerinde gereksinimlerine göre geliştirerek kullandığı siyahın anlamını şöyle açıklar:

“1- Siyahın hazır yapılmış veri gibi kullanılması

2- Üzerine konulacak değerlerin tam ve vurucu görülebilmesi için siyahın karşıt bir değer gücü vermesi

⁸⁸ Ali İhsan KARABURÇAK, “Yeni Sergiler”, Zafer Gazetesi, 12 Mart 1953.

⁸⁹ Erdoğan TANALTAY, “Adnan Çoker İle Bir Gün I”, Sanata Çevresi Dergisi, Sayı:234 Nisan 1998, Sf.58

3- Siyahın mutlak, tarafsız ve pasif etkisi

4- Tam boşluk etkisi yaratması⁹⁰

Sanatçı, Soyut Dışavurumculuk ile birlikte kendi sanat anlayışına, doğaçlama ve resimsel rastlantı gibi yeni kavramlar getirmiştir. Bu kavramlar, sanatçının resmin oluşum sürecini ortaya çıkarmaktadır. Jestüel fırça darbeleriyle oluşturmuş olduğu eserlerinde boyayı yoğun bir şekilde kullanarak resimdeki amacını gizli tutmaya çalışmıştır. Bu tavrına örnek olarak 'Etat d'âme (Ruh Hali,)' (Resim.42) adlı resmini verebiliriz. Bu çalışmasında, taş-toprak karışımı boya katmanlarıyla oluşturduğu mavimsi gri tonlarını kullanarak resimdeki ifade etkisini artırmıştır.



Resim 42. 'Etat d'âme (Ruh Hali,)' Mukavva Üzerine Yağlıboya, 1957, 31,5x36

1963 yılında Devrim Erbil, Altan Gürman, Tülay Tura ve Sarkis'le birlikte mavi grubu kurmuşlardır. Ortak bir biçimsel dil taşıyan bu grup adını mavili bir paletten değil Paris'in gri atmosferinden sonra İstanbul'un büyülü mavî atmosferini fark etmelerinden almaktadır. Çoker, grubun adını şu ifadelerle açıklamıştır; "... İstanbul'un o günkü maviliği dikkate alınarak grup adlandırılmıştır. Tamamen bir İstanbul grubu olarak düşünülmüştür.

⁹⁰ Aktaran: Ali ALPASLAN, "Adnan Çoker Tuvale Yeni Bir Kimlik Kazandırmak İstiyor", Gösteri, Sayı:87,Şubat,1988, S.83-85

*Amaç yeni kuşağın, yeni sanatçının birliktelik içinde daha iyi duyurulabileceği daha iyi temsil edilebileceği idi.*⁹¹

1960-64 yılları arasında yapmış olduğu resimleri iki grupta toplayabiliriz. Birinci gruptaki resimler, yapısallığın ağır bastığı eserlerdir. Örnek olarak ‘Espas I (Resim.43)’, ‘Mavi Espas I ’(Resim.44), eserlerini verecek olursak burada da yapıya önem verdiğini görebiliriz. İkinci grupta ise jestüel resim anlayışını ağır bastığı resimler vardır. İkinci gruba örnek olarak ‘Ahtapot’ (Resim.45), ‘Mavi Barok’(Resim.46) eserlerini verebiliriz. Rengin az kullanılması ve tonal değerlerinin jestüel resim anlayışıyla oluşturması bu iki grubun ortak özelliğidir.



Resim 43. Espas 1 Tuval Üzerine Yağlıboya,1959, 73x100 Henri Goetz Koleksiyonu, Paris



Resim 44. 'Mavi Espas 1' Tuval Üzerine Yağlıboya,1960. 114x162

⁹¹A.g.m. S.84



Resim 45. 'Ahtapot' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1959, 74x101 İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi



Resim 46. 'Mavi Barok' Kâğıt Üzerine Guaş, 1963, 35x50, Sadi İzer Koleksiyonu, İstanbul

Bu iki grubu birbirinden ayıran bir diğer özellik, Birinci grupta, sık ve irili-ufaklı fırça vuruşlarıyla, boya katmanlarının tuval yüzeyinin ortasında toplanarak merkezi bir kompozisyon anlayışının olmasıdır. İkinci grupta ise, tuvaldeki kompozisyonu geniş fırça vuruşlarıyla, boya katmanlarını daha seyrek bir halde kenarlara taşırılması ve jestlerin daha büyük olmasıdır.

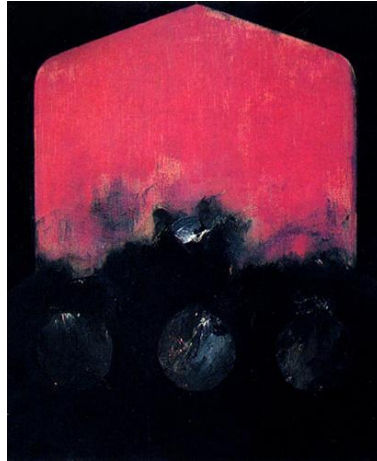
1964-65 yılları arasında Fransız bursu ile ikinci Paris eğitimine gidip William Stanley Hayter ve Goetz atölyelerinde gravür çalışmalarında bulunmuştur.

1965 yılının Ağustosunda Avusturya'ya Salzburg yaz akademisine giderek Emilio ve Vedova atölyesinde resim çalışmalarına devam etmiştir.

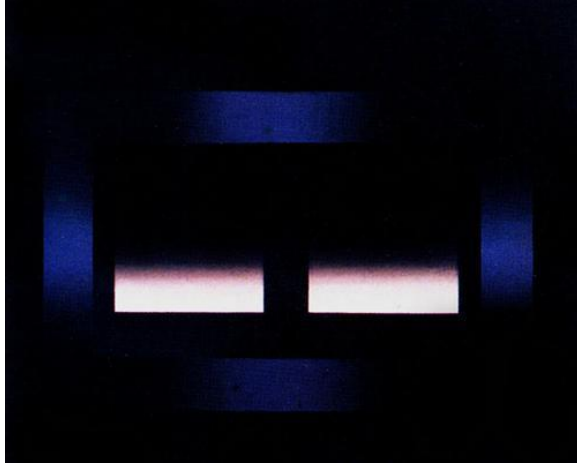
Çoker 'in İkinci Paris eğitiminde soyut dışavurumcu bir tavır görünse de figür çalışmalarına yönelik bir hareket de görülmektedir. İnsan bedenlerini, büyük parçalar halinde resmetmesi, renk ve çizgi karmaşasını ortaya çıkarmıştır. Bu karmaşaları farklı materyallerle(kuru pastel, keçeli kalem, tükenmez kalem vs.) denemeler yapmış,

çözümlemeleri sonrasında da tuval yüzeyini tek bir ton ile sınırlandırmıştır. Tuval yüzeyinde yoğun bir şekilde görülen mavi tonlar yerini, yumuşak geçişli renklere, kahverengi-grilere bırakırken sonrasında siyah ile sınırlandırılmış somut lekelerle bırakmıştır.

Sanatçının 1965 yılında yapmış olduğu resimlerde, Paris'in grili atmosferinden etkilendiği görülmektedir. Ön hazırlığı olmadan yapılmış bu eserlerin bütününde, bir tür sıfır noktasının başlangıcını oluşturmuş, soyut dışavurumcu bir tavırla ve mutlak bir özgürlükle yeni bir döneme girmiştir. Aslında, Çoker için 1964-1968 yılları kriz ve arayış dönemidir. Çünkü Soyut Dışavurumculuk Çoker'i tatmin etmemiştir. Bu yıllarda 'Yürüyen etler' serisinde tuval yüzeyindeki siyah alanları en aza indirgeyerek yalınlaştırmış ve geleneksel bir fon kullanmıştır. Soyut döneminin özellikleriyle birlikte, geleneksel fon anlayışından uzaklaşarak, siyah boşluklu yüzeyleri yalın ince bir boya tabakasıyla çalışmıştır. Bir yandan Soyut dönemde açık-koyu formlar ilişkisinin kaygıları görülürken diğer yandan da boş-dolu, pozitif-negatif ilişkisinin ardında yatan kaygılar da görülmektedir. Bu dönemde oluşturmuş olduğu resimlerinde, dikey ve yatay formlar daha önceki resimlerinden farklı bir ritme sahip değildir. Bu resimlerdeki yatay eksenli formlar üzerinde Güneşin batışını anımsatan dikey eksenli formlar siyah çerçeveden uzakta durmaktadır. Bu çalışmalarda, içeriden dışarıya bakma duygusu görülmektedir. Aynı yıllarda yapmış olduğu 'Değişim (Resim 47), 'Mor Sınırlama 'da '(Resim.48)adlı yapıtlarında, ışıklı biçimleri orantılı bir şekilde küçültmüş, tuval yüzeyinde siyah geniş bir boşluk yaratarak izleyiciyi içine çekmiştir. Daha sonraki çalışmalar bu çizgide gelişecektir.



Resim 47. 'Değişim' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1969, 65x81



Resim 48. 'Mor Sınırlama' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1971, 65x81 Vural Gökçaylı Koleksiyonu

Çoker, 1966 yılından sonra yapmış olduğu hazırlık resimleri, 1967 yılında yapacağı resimlere geçiştir. Bu geçişle, sanatçı olgunluk çağına bir zemin hazırlamıştır. Bu dönemdeki Siyah resimlerin geçişi birdenbire olmamıştır. Öncesinden renk karmaşıklığını, siyah zeminle sınırlandırmış ardından şematik bir hale dönüştürmüştür. 'Velazquez'i Saygı' (Resim. 49) adlı yapıtını örnek verecek olursak soyut dışavurumcu bir tavırla, orta alanda vücudu anımsatan, renkli bir yüzey görülür. Renkli karmaşayla, geometrik kurguyu siyah bir yüzey ile sınırlandırmıştır.



Resim 49. 'Velazquez'i Saygı' tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi

Adnan Çoker 'in siyah rengi kullanmasıyla ilgili olarak Serkan Azeri şu ifadelerle yer vermiştir. *“Siyah renk sanatçıya göre bir renk olmaktan daha çok bir espastır, boyut duygusudur ve yapıtlarla bütünleşir. Sanatçı tuvalde madde illüzyonunu gerçekleştirirken resimsel elemanların yardımıyla görsel alandan dokunulabilen espasa geçmektedir.”*⁹²

Soyut dışavurumcu tavidan minimalist tavra kesin olarak geçtiği 1968-69 yılları Çoker için yeni bir dönemdir. Bu dönemdeki resimsel kaygısı günümüze değin ulaşacak problemlerin işaretidir. Bu problemlerin en önemlisi, yapısallığın mimari bir temele oturmasıdır. Diğer problemler ise siyahın mutlak bir boşluğa dönüşerek yüzey resminin, simetri, denge, biçim ve rengin en aza indirilmiş olmasıdır. Bu dönemdeki yüzey resimlerinde, ikinci bir espasla oluşturmuş olduğu ‘İki Görüntü (Resim.50)’, ‘Oryantal Nişler (Resim.51)’, ‘Sınırlı Kargaşa (Resim.52)’, adlı yapıtları çift espaslı, çift merkezli, dolayısıyla çift öznelidir. Öznenin ikiye bölünmüş olması tuval yüzeyindeki dış espasın ve karmaşık olan espasın sınırlarını belirlemiştir. Bu üslup arayışıyla Çoker, resimlerinde yumuşak bir geçiş yapmıştır. Siyah ve simetri ile sınırlandırdığı espas, sanatçının değişmeyen özelliği olmuştur. Işıkla denetleyerek oluşturduğu kaotik espasta, boş olan formlar dolar ve yüzey yavaş yavaş kendine çekilerek özne Tek’e inmiştir. Sanatçının resimlerindeki espas anlayışındaki kurgu, geometrik soyutun çözümlerinden ve minimalist tavrından ayrılmıştır. Resimlerinde mutlak boşluğun ifadesini siyah ile sınırlandırarak simetrisinin kurgusunun temelini oluşturmuştur. Biçimi en aza indirgeyerek ifadeyi gizemli bir hale sokmuş ve anıtsal bir görünüme büründürmüştür.

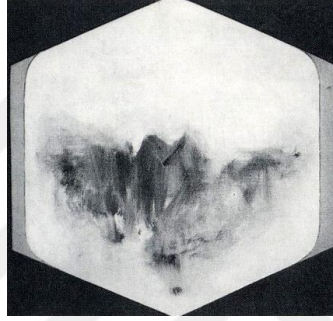


Resim 50. ‘İki Görüntü’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 1969, 146x114, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi

⁹² Serkan AZERİ, Adnan Çoker Estetiğinde "Minimal Denge". Turkishpaintings.Com/Index.Php?P=

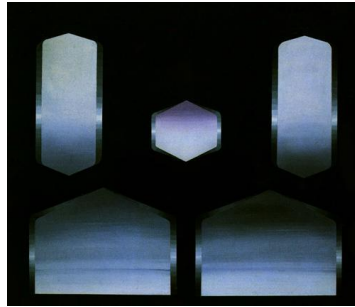


Resim 51. 'Oryantal Nişler' tuval Üzerine Yağlıboya, 1969



Resim 52. 'Sınırlı Kaos' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1968, Ayşe Sılan Koleksiyonu

Çoker, 1969 yılında kritik bir kararla batı sanatının temeli olan haç konstrüksiyonunu kullanmamaya karar vermiş ardından Osmanlı ve Selçuklu mimarisini incelemeye başlamıştır. Bu kararla, 5 yıl süren resimlerindeki kavram kargaşasına bir berraklık getirmiştir. Bu dönemdeki resimlerinde, mimari-çerçeveleme-anıtsallık gibi şemalar görülür. Yalın siyah form ile mor, pembe ve eflatun ışıktan oluşan tonları kullanarak İslam mimarisine göndermeler yapmış ve tuval yüzeylerini sadeleştirmiştir. Örnek olarak 'Beş eleman' (Resim.53), 'Çift Anıt' (Resim.54) eserlerini verebiliriz.



Resim 53. 'Beş Eleman' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1972, 140x160



Resim 54. 'Çift Anıt Tuval Üzerine Yağlıboya, 1974, 46,5x55

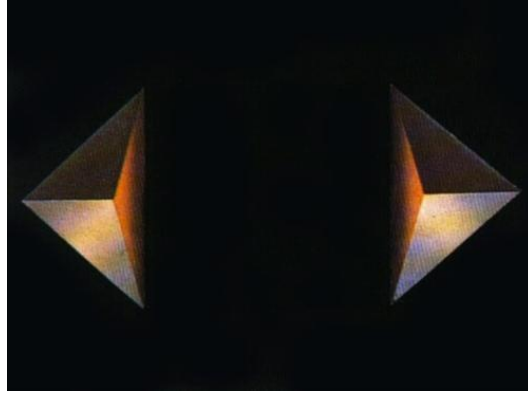
1973 yılına gelindiğinde sanatçı, biçimleri siyah boşluk içinde farklı yerlere yerleştirerek eskiz ve yağlı boya deneyler yapmıştır. Objelerini Soyut biçimlerde arayarak ve geometrik biçimcilikten farklı kılarak objeyi soyut değerleriyle birlikte boşlukta duyurmayı amaçlamıştır. Resimlerinde dış gerçekçiliğe ait hiç bir iz kalmamıştır. Soyut biçimleri somut değerlerle yansıtarak siyah alanları tam boşluk hissi uyandırmış ve bu alanda somutlaşan bir boşluk görünümü kazandırmıştır. Resimdeki siyah boşluklara simetrik gerilim yaratarak evrensel anlamlar yüklemiş, İslami özelliklerini ortaya çıkarmıştır. Bu problemlerin üzerine giderek diğer yandan da resim yüzeyi problemini unutmamıştır. Birbirlerinden uzak veya yan yana olan askı biçimlerini gerilimli bir dengeyle yüzeye bağlayarak yüzey duygusunu yaratmıştır.

1974 yılındaki kompozisyonlarında ise üçgen formlar resmin içine girmiştir. 'Ters Türk Üçgeni'(Resim.55), 'Üç Boyutlu Simetri'(Resim.56) üçgen formlarla oluşturduğu resimlerdir. Bu resimlerinde farklı bir biçim anlayışı deneyerek, askı biçimleri üç boyutlu formlarla resmetmiştir. Bu deneme birkaç resimle sınırlı kalmıştır. En başından beri resimdeki eğriler 1974 yılının sonlarına doğru yarım daire, küre formuna dönüştürülerek günümüze değin oluşturacağı resimdeki biçim kompozisyonlarının temel ögesini oluşturmuştur. Kubbe mimarisini, küre formunu gösteren sembolik çağrışımlarla ilişkilendirmiştir. Oluşturduğu Küre formları sonraki resim kompozisyonlarında yan dönerek, kenarlara çekilmiştir. Ardından kompozisyondaki biçimleri diğer formlarla

birleştirerek resimdeki ana plastik problemlerine dönüştürmüş ve araştırma kaygısının içine girmiştir. 1975'ten sonraki yıllarda, kompozisyonlarındaki formları yalınlaştırarak en aza indirgemiş ve siyah zemini geniş alanlarda kullanmıştır.



Resim 55. 'Ters Türk geni' Tuval zerine Yağlıboya, 1974-75



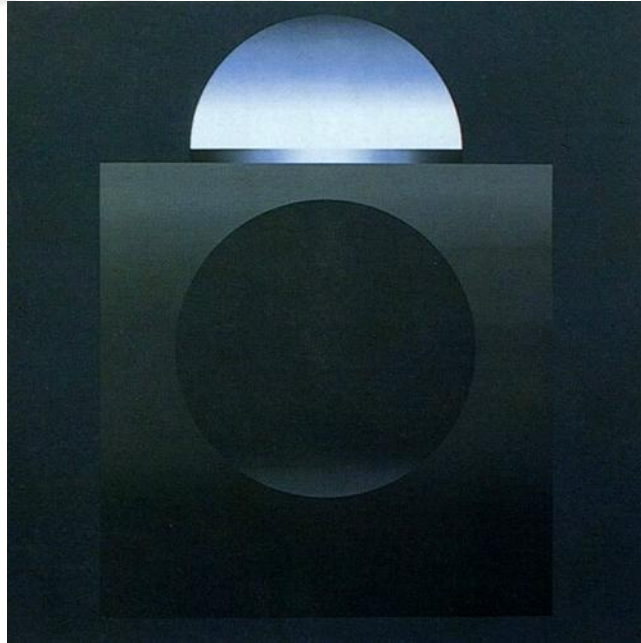
Resim 56. ' Boyutlu Simetri' Tuval zerine Akrilik, 1974

Tuval yüzeyinde yeni plastik çözümlerler yaptığı 1980'li yıllarda ise simetrik kurgularla, biçim elemanlarını küçültüp daraltmış, tuval yüzeyinde geniş siyah boşluklu alanlarla yüzey çalışması yapmıştır. Bu anlayışla 1986'da 'Minimal Simetri 1' (Resim.57)ve 1988'de 'Minimal Simetri 2'(Resim.58) sergilerindeki resimler, yeni plastik zmlerlerle oluşturmuş olduğu simetrik gerilimi, tuval yüzeyindeki formlarla her an dışına çıkacakmış hissi uyandırmaktadır. 1990 yılına kadar sürecek olan simetrik gerilim ve indirgenmiş biçimler, 1993-94 yıllarında elemanlar tekrar yüzey üzerinde belirmeye başlamıştır. Bu

belirmeler sanatçının, 1995'te başlayacak olan çoklu eleman kompozisyonlarının oluşturma biçiminin habercisidir. Yarım küre ve kare formunun yoğunluk gösterdiği bu dönemde, kare, resimin ana teması olarak kullanılmış, hafif ışığın etkisinden faydalanarak 'Çoklu Eleman Kompozisyonu' kullanmaya başlamıştır.



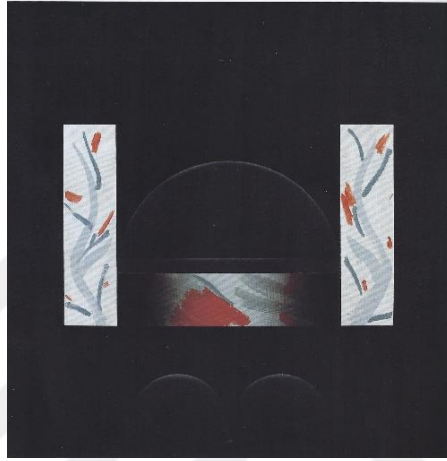
Resim 57. 'Minimal Simetri I' Tuval Üzerine Akrilik, 1986



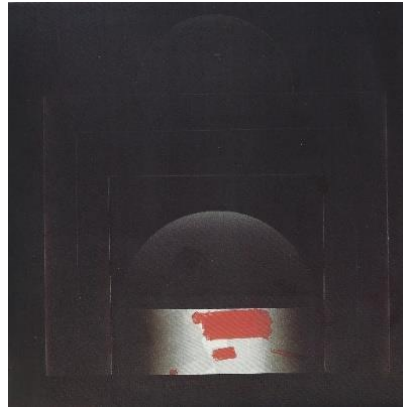
Resim 58. Mutlak Simetri II' Tuval Üzerine Akrilik, 1981-87

1996'da 'Artı Elemanlar'(Resim.59), (Resim.60) sergisindeki resimlerinde, Osmanlı süsleme bezemelerini beyaz dörtgen bir çerçeveye ekleyerek, siyah bir fon üzerinde metalik

ışıklı, geometrik çiçek motiflerini anımsatan kompozisyonlar oluşturmuştur. Soyut ekspresiv izlenimi uyandıran bu eserler resimlerdeki dörtgen çerçevelerle resmin temel anlayışına zıttır. Degrade geçişlerle, kalıp biçimlerle, zemin ilişkisi oluşturmayı amaçlamıştır. Beyaz dörtgenin sınırlarını, siyah zemine zıt olarak oluşturduğu resimler bir kolaj etkisi uyandırmaktadır.



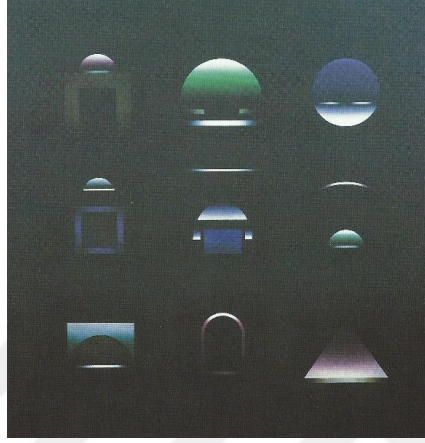
Resim 59. 'Yapı Süs II' Tuval Üzerine Akrilik, 1996



Resim 60. 'Yapı Süs III' Tuval Üzerine Akrilik, 1986

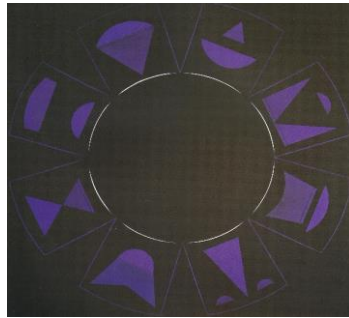
Çoker, 'Retrospektif V (Dünden Bugüne)' (Resim.61) resim sergisinde daha önceki resimlerinden oluşturmuş olduğu eserlerini aynı disiplin içinde bir araya getirerek toplamıştır. Bir araya getirmiş olduğu 'Çoklu Eleman Kompozisyonlarını' kare bir tuval yüzey üzerine olduğu gibi aktarmıştır. Dikdörtgen tuval yüzeyiyle, alışılmış olanın dışına çıkmış, kare yüzeyli kompozisyonlardan dikdörtgen yüzeyli kompozisyonlar oluşturarak geçiş yapmıştır. "Retrospektif(Dünden Bugüne)" resim sergisindeki bir resmiyle daha

önceki resimleri arasında renk paleti bakımından bir farklılık görülür. Bu eserle 1969'dan bu yana siyah zeminle oluşturduğu tuval yüzeyi yerini beyaza bırakmıştır. İzleyicide bulmaca izlenimi uyandıran bu eser, karenin nereye dizilmesi hususunda izleyiciyi düşündürmektedir.

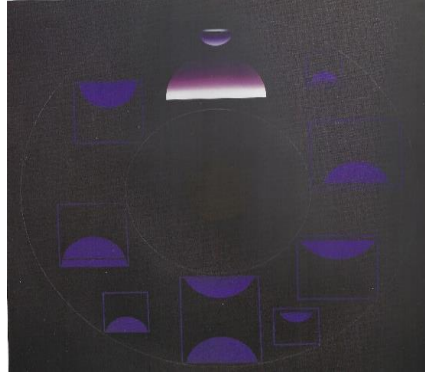


Resim 61. 'Retrospektif V' Tuval Üzerine Akrilik, 1998

1998 'İstanbul Işıkları' resim serisinde daha önceki dönemde yapmış olduğu çalışmalarla bir araya getirdiği kompozisyon düzenlerini görürüz. Tuval yüzeyindeki formları küçülterek, sınırı olmayan simetrik bir gerilime indirgemıştır. Tuval yüzeyinde büyük hacimli ve ışıklı yarım küreler vardır. Bu ışıklı yarım küreler, İstanbul'daki gün batımını ve bir kubbeyi andırır. 1999-2000'lerde yarım kürelerin hacmi daha da büyümüştür. Bunlara örnek olarak ve 'Eksik Burçlar' (Resim.62) 'Burçlar IV'(Resim.63) serisindeki resimleri örnek verebiliriz. Bu resimlerle tuval yüzeyinde dairenin içinde daire çizerek yeni alanlar oluşturmuş ve bilindik formlar koymuştur.



Resim 62. 'Eksik Burçlar' Tuval Üzerine Akrilik, 2000



Resim 63. 'Burçlar IV' Tuval Üzerine Akrilik, 2000

Buna dair Evrim Altuğ ile yaptığı bir röportajda şöyle demiştir. *“Biçimsel endişeyle girdiğim daire endişesi giderek arttı ve bunları sevdiğim karenin içinde kullanmak istedim. Bir daire, bir daire daha koyarak bir takım alanlar oluşturdum. İçlerine bir takım formlar koyduğumda bunların burçların olabileceklerini düşündüm.”*⁹³

⁹³ Aktaran: Evrim ALTUĞ Aydın'ın Eksik Burçlar Radikal Gazetesi 5 Şubat 2001 Sayfa 18

5. BİR ÜSLUP OLARAK NEŞ'E ERDOK GRİNİN KULLANIMI

1940'da İstanbul'da doğan Neş'e Erdok '1960 Kuşağı' olarak adlandırılan resim grubunun en önemli temsilcilerindedir. Figüratif resmin ustası olarak sayabileceğimiz sanatçı, özgün bir biçimde düşüncelerini tuvale aktarırken tekrardan kaçınmıştır. Eserlerinde çözümlenmeye çalıştığı şey anlam ve biçim ilişkisidir. Biçimin gücünü arttırıcı elaman olarak kullandığı figürlerini, kimi zaman insan boyutunda, kimi zaman ise deforme ederek kullanmıştır. Figürleri bilinçli bir şekilde sadeleştirerek ruh hallerini mekânla ilişkilendirmiştir. Desen anlayışıyla oluşturmuş olduğu biçimleri ön plana çıkararak rengi, psikolojik olarak biçimi desteklediği için, ikinci plana atmıştır. Rengi az kullanmak yerine akılcı kullanmak gerektiğine inanan sanatçı, genel olarak tek renk veya sade bir palette parçalı renk kullanmıştır. Resimlerinde siyah, beyaz ve grinin tonlarını kullanarak, turuncu veya mavi tonlarıyla resmin bütününe desteklemiş psikolojik etkiyi arttırmıştır. Kendi gerçeğiyle ifade ettiği kompozisyonlarında, Batının estetik anlayışından etkilenerek, gerçekçi bir çizgide kendine has bir üslupla yeni yorumlar getirmiştir.

Erdok, kendine özgü olan üslubunu şu ifadelerle açıklamıştır; *“Kendimi sürekli betimliyorum ve kendi edimlerimi değil, özümü betimliyorum.”*⁹⁴

Renk savurganlığına karşı olan Erdok, rengi hayal edilen düşünceye saygı olarak nitelendirmiştir. Rengi ikinci planda tutarak desen ve eskiz çalışmalarıyla bir farklılık gösterir. Kendisinin de ifade ettiği gibi: *“Bende biçim daima ön plana çıkar. Renk ise biçime bağlı olan, ikinci derecede önemli bir öğedir... Rengi, daha çok biçimin etkisini arttırmak, belki psikolojik bir etkiyi vurgulamak için kullanıyorum.”*⁹⁵

Erdok'un tablolarında bütünlüğü destekleyecek şekilde tek bir ton hâkimdir. Bu hâkimiyetle, zengin bir palet anlayışı ve değişik ton varyasyonları oluşturmuştur. Kendine

⁹⁴ Emre BAYKAR, *Neş'e Erdok İle Söyleşi*, Ananos, İstanbul, 1992 No: 21, S.23

⁹⁵ Belma AKSUN, *Neş'e Erdok İle Söyleyişi*, Tercüman 14 Mayıs 1990

özgü resim dünyasında, sıcak-soğuk tonlar yerini açık-koyu tonlara bırakarak, tuval yüzeyinde renk karşıtlığını oluşturmuş, soğuk renkleri kullanarak karamsarlığı daha da belirginleştirme arzusu içine girmiştir.

Bu karamsarlığa dair şöyle diyor Neş'e Erdok: *“Hayata bakışında belli bir karamsarlık var. Önce olabileceği kötü şeyler düşündüğüm doğru, ama bu benim yaşama sevincimi katiyen ortadan kaldırmıyor. Ümit olmayan bir karamsarlık değil bu. Ümitsiz bir insan olsam resim yapamazdım.”*⁹⁶

Bir rengin içine siyah veya beyazın karışımıyla ortaya çıkan gri ton, insan psikolojisindeki belirsizliği vurgular. Aynı zamanda insanın bellek dünyasındaki gri ton, kavramsal olarak çok güçlü bir imge olarak yer edinir. Rengi oluşturmada, yükselen-alçalan bir ışık derecesi olan siyah ve beyazın ilişkisi, sınırı olmayan açık-koyu ile ortaya çıkmaktadır. Erdok, siyah-beyazdan, alçalan-yükselen ışık derecelerini dikkate almaz. Bu yüzden mekânı oluştururken, sıcak-soğuk karşıtlığından yola çıkarak, figürlerdeki ön-arka ilişkisine dair bir eğilim görünmemektedir. Bütün bunların sebebi, soyutlama biçiminden kaynaklanan rengi göz önünde canlandırarak değil de kendine özgü bir değerle, şüpheyle yaklaşmasıdır.

Erdok'un 'Disiplin ve Ceza' serisini örnek verecek olursak, bu seride II. Dünya savaşı sonrası, Fransız halkının, Alman işgalci askerlerine iyi davranması sonucu; iktidarın, Fransız halkına ceza olması niteliğinde kadınların, toplum önünde saçlarının dipten kesilmesinden yola çıkmıştır. Bu serideki eserlerinde iktidar-toplum arasındaki ilişkiyi, saça indirgeyerek disiplin ve cezaya bir gönderme yapmaktadır. Bu yapıtlarda, berber koltuğunda istemediği halde saçları kesilen kadınlar oturmaktadır. Sanatçının, renk paletinde en önemli kıldığı unsur, rengin değeri ile ışık-gölge değerlerinin ortaya çıkaracağı değerdir. Renksiz, kendi içinde ışıldayan ılımlı ve mat bir ışıkla, figürün kendi içinde ait olduğu ortama bağlı bir anlayış egemendir. Çizginin üstlendiği hacim kaygısı, ikinci planda kalan rengin, açık-koyu ile ilişkisini daha özgür bir hale getirmiştir. Disiplin ve ceza serisinde Erdok, mavi ve turuncu gibi canlı renkleri, siyah, beyaz, kahverengi gibi cansız renklerin yanında kuraldışı olarak sıcak sarı renk kullanmıştır. Sarı, 'Disiplin ve Ceza' (Resim.64) serisinde şiddetin

⁹⁶ Bkz(96) AKSUN, 14 Mayıs 1990

yanı sıra, kırılğanlığın, masumiyetin ve kusursuz olanın sembolüdür. Siyah (koyu kahve), kendi içindeki ruhsal çalkantısını ifade ederken, beyaz ise koyuluk içindeki umudu simgelemektedir. Sarı bu seride mükemmel bir ara bulucu ton olarak ışık ve biçimi desteklediği soğuk tonlar arasındaki geçişi sağlamak için kullanmıştır. Ayrıca sarı renk, açık-koyu nesnelere birbirinden ayıran en temel unsur olarak yer almıştır.



Resim 64. 'Disiplin ve Ceza' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1985

Erdok'un resimlerine farklı bir açıdan bakacak olursak, kendi özüyle hesaplaştığı ve topluma yöneltmiş olduğu yorumlarla bir sürecin içine girerek toplumsal konuları işlediğini söyleyebiliriz. Gündelik yaşam hallerinden etkilenerek dramatik bir anlatımla, ruhları kendi içine çekerek ifade etmiştir. Her figüre kendinden bir parça koyarak, kendisinin de bizden biri olduğunu ifade etmiştir. Genel olarak tren istasyonlarını, sokakları, vapurları ve satıcıları konu olarak ele almıştır. Erdok, ele aldığı konularda, çocukları, serserileri, insanın yalnızlıklarını, savaşlarını ve kederlerini ışığın saydam renkleriyle birlikte kullanarak dramatik etkiyi artırmıştır. Doğayı terk etmek yerine, gözlemlediği olayları kendine has bir bakış açısıyla, bize aktarmaya çalışmıştır.

Erdok'un, 'Kadıköy Vapurunda Sabah'(Resim.65) adlı eserini incelersek, nesnelere belli bir mantığa göre, ön-arka, büyük-küçük ilişkisinde düzenlenmediğini görebiliriz. Mekânı kurgusal bir hale getirerek resim yüzeyindeki mesafeler iç içe geçmiş ve oran-orantıları bozmuştur. Tuval yüzeyinde yapılan bunun gibi bozulmalar izleyiciyi derinden

etkileyip eser ile iletişime geçirmektedir. Kompozisyondaki figürlere baktığımızda, birçoğu gündelik hayatta her yerde karşımıza çıkan tiplerdir. Arkada yatmakta olan adam ya uyku sersemi ya da iş yorgunluğundan kendisini attığı koltukta ağzı açık bir şekilde uykuya dalmıştır. Kadrajın sağında elinde çayıyla giren gri bir leke gibi duran figür adeta yarısı bizim bulunduğumuz mekânda kalmış gibidir. Figür ön planda olmasına karşın seçilen renk tonundan dolayı izleyiciyi rahatsız etmemektedir. Kompozisyon yatay ve dikeylerden oluştuğu için izleyici resimde kademeler halinde gezinebiliyor. Bu da resmi anlamamıza ve okumamıza yardımcı olmaktadır. Erdok, mekânın oluşumunda tekrar düzenlenen figürlere daha fazla sahip çıkmıştır. Bu durumu şu şekilde ifade etmiştir; *“İnsan figürlerini monokrom ve adeta soyut bir fon önünde yapmayı seviyorum. Böylece dikkat insan figürüne çekiliyor. Bundan dolayı Rembrandt’ın resimlerinde gördüğümüz anlamda bir üç boyutluluk yanılması beni pek ilgilendirmiyor. Resmi, resim yüzeyini fazla delmeden tuval yüzeyine yaymayı tercih ediyorum. Belki de bu yüzden monokrom bir fon önünde kendi içlerinde üç boyutlu olarak resmedilen insan figürleri öne doğru çıkıyor gibi görünüyorlar.”*⁹⁷



Resim 65. 'Kadıköy Vapurunda Sabah' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1993

Erdok’ un eserlerindeki mekânlarda, figürlerin her biri farklı bir duygu, düşünce ve kişilik dünyası içindedir. Figürlerin güzel ve çirkin olması sanatçı için pek önemli değildir. Çünkü insanlara olan yaklaşımı, sadece insan olmalarıyla alakalıdır. Gazeteci, simitçi gibi kendi iş halinde olan bütün insanları seçip ayıklayarak onlardaki bakışı, kuşkuyu,

⁹⁷Jale ERZEN, Neş’e Erdok İle Söyleyişi, Yeni Boyut, 1983,2/12, S.14

bedenlerindeki yorgunluğu, yıpranmış olan ayaklarını izleyiciye çok iyi bir şekilde sunmuştur. Bu nedenledir ki sanatçının eserlerindeki figürler, bir kişiye ait duyguları taşımaz, birçok kişinin yaşanmışlıkları duygusunu taşır. Kendine has bir üslupla evrenselleşmeye giderek eserlerinde bir boyut oluşturmuştur.

‘İstanbul Satıcıları’(Resim.66) adlı eserini örnek verecek olursak figürlerin tek başınaymış görüntüsü, resmin oluşum aşamasıyla alakalıdır. Kompozisyon ve desen anlayışının kuvvetli olması, figürlerin ruh hallerini, psiko - sosyal durumlarını, karakterlerini ve sosyal konumlarını yansıtmakta yardımcı olmuştur. Eserlerindeki kalabalık figürlerle izleyiciye; saflık, duruluk, yalnızlık ve içtenlik hissi uyandırır. Resimlerindeki gözlemlerini kullandığı malzemelerle, izleyiciyi resmin içine çekmeyi başarmıştır.

Erdok, ressam ve resim arasındaki ilişkiyi şu sözlerle ifade etmiştir; *“Resme, ressamın hayatından, anularından, sırlarından, duygularından, tamamen belirlenemeyen ruhsal durumlarından birçok şey girmiştir. Tablo bir biriktirici, bir saklayıcıdır, bir noktada teksif edilmiş ruhsal enerji potansiyelidir. Resmi anlamak, onu paylaşmak, ‘bakmak’ suretiyle tüketmektir.”*⁹⁸



Resim 66. İstanbul Satıcıları, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1980

⁹⁸ Neş'e ERDOK, **Figüratif Resimde ‘Bakış’ Diyalektiği Ve Bakış- Espas İlişkisi**, İstanbul 1984, S6

Resimlerindeki mekânında derinlik oluşturma yöntemi ile figürleri üst üste bindirme yönteminde bir benzerlik görülmektedir. Derinlik oluşturmanın dışında eserlerinde bir bütünlük oluşturarak anıtsal bir görünüm kazandırmaktadır.

Anıtsal görünüme örnek olarak ‘Sanatçının Kendi Portresi’(Resim.67) adlı resmini verebiliriz. Resim anlam ve konu bakımından işçiyi andırdığı için emek ifadesini çağrıştırmaktadır. Ressam olduğunu ne bulunduğu mekândan, ne tavrından, ne de giysisinden anlamamız pek de mümkün değildir. Ressam olduğunu sadece elindeki fırçalardan anlayabiliriz. Figürün, kendine benzemesini önemsemeyen Erdok, ‘kendi beni’ ile resmin içindeki figürünü bizimle birlikte gözlemektedir. Ölçülü ve dolaylı bir yönden mesaj vererek hangi amaçla bir oyuna katıldığını ve niçin resim yaptığını unutmaktadır. Figürün oturma ve ayakta durma arasında tedirgin ve kaygılı bir tavrı vardır. Figürün hafif sağa ve sola dönük olması, önlüğün içinden geçen bükülmüş bacaklarıyla bir açıklık kazandırmaktadır. Aslında kendi öznel dünyasında eğreti gibi oturan bir figürdür. Erdok, farklı bir yöntem izleyerek, resmin ana merkezinde bulunan figürü kompozisyonun içinde kullanarak dikey bir aks oluşturmuştur. Bunu destekleyen tek nesne iskemlenin ayaklarıdır. Figür, tuvaller, palet ve sağ alttaki kırışmış kumaşlar resmin içinde hareket oluşturarak nefes almasını sağlamıştır. Kıvrımlı kırmızı kumaşı ve mat lacivert renkteki duvarı saymazsak resim yüzeyinde genel olarak mat ve gri tonlar hâkimdir. Tuvaller ve zeminin oluşturmuş olduğu yanlısama ilkesiyle, tuval yüzeyini kuşatan renk lekelerini, asimetrik bir dağılımla, resmi parçalara bölmenin yanı sıra, aynı zamanda resmi bir bütün olarak ön plana çıkarmıştır.



Resim 67. Sanatçının Kendi Portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1988

Neş'e Erdok 'un eserlerinde Bizans ve Ortaçağ ikonalarında görülen tersine perspektif özelliği de görülmektedir.

“Tersine perspektif (inverted perspective) denilince akla Rus ikon sanatı gelir. Gerçek dışılığı, ideali ve maddesizleştirmeyi vermenin amaçlandığı ikon sanatında derinlik kaygısı yoktur, göz yanıltmaya dayanmaz. Amaç doğal görünüm değil, kilisenin istediği tanrısal görünümdür. Birden çok bakış noktası vardır. Ancak bu bakış noktaları normal perspektifte olduğu gibi resmin dışında değil, resmin içindedir. Bunun sonucu olarak, resmin geri planında yer alan objeler, ön planındakilerden daha büyük görünür, biçimlerinde bozulma, orantılarda gariplik ve yüzeye yayılma gözlemlenir.”⁹⁹

Erdok ise tersine perspektif tekniğini, Hristiyan inanın aksine sıradan bireyleri kutsallaştırıp onların var olan somut dünyalarından kopararak kendi soyut dünyasının içine alarak, yaratmış olduğu karakterlerin varlığını vurgulamak için kullanmıştır. Bir nevi sanatının içine bizi de alarak kutsallaştırmıştır.

Erdok 'un tersine perspektif özelliğine örnek olarak 'Ağbi Gayste'(Resim.68) eserini verebiliriz. Bu yapıtındaki figürleri üst üste bindirerek, figürleri iç içe geçirmiş derinliği neredeyse yok edencesine resmi iki boyutlu nesneye indirgemıştır. Tuval yüzeyinin sol üst kısmında görülen ayak, arka mekânda büyük olmasına karşın, öndeki ayakların küçük oluşu biçimsel özelliğiyle, izleyiciyi bir yanılsama dünyasının içine alır. Resimdeki parça tonlar, figürleri birbirinden ayırma özelliği taşıırken, gri bu resimde hâkim ton olarak seçilmiştir.



Resim 68. 'Ağbi Gayste' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1985

⁹⁹http://www.rollins.edu/foreign_lang/russian/underst.html

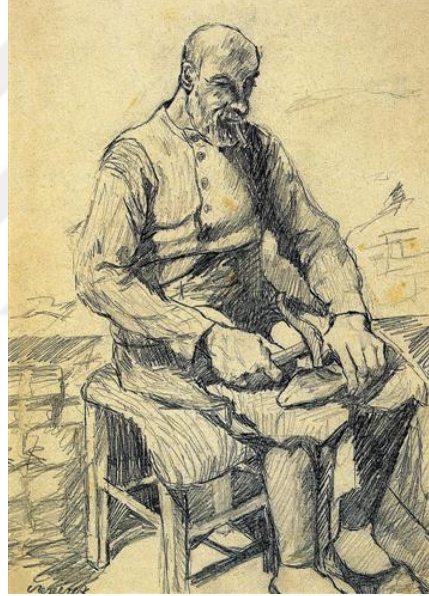
Erdok için ışığın belirli bir yönden gelme zorunluluğu yoktur. Çünkü ışığın geliş yönü, forma uygun yerde, uygun yönde ve uygun ölçüde yansımada, başvurulması gereken bir elaman olarak düşünülmüştür. Bu nedendir ki bütünlük oluşturduğu resimleri, ışığın geliş yönünden kaynaklanmaz. Sanatçının eserlerindeki bütünlüğü oluşturan asıl elamanlar, renk, çizgi, biçim ve figürlerindeki anlam bütünlüğüdür.

Erdok 'un bir başka eserini, 'Otobüste Hasta Çocuk',(Resim.69) inceleyelim. Otobüsteki taşra kökenli çocuk, hastaneye veya muayenehaneyi götürülmektedir. Babanın kucağında olan çocuk, cılız bir bedenle, ince kıyafetleriyle kendinden geçmiş bir vaziyettedir. Çocuğun başı annesinin dizleri üstündedir. Öncesinde ve sonrasında olacakları bilirmişçesine babanın yüzündeki ifadenin çaresizlik ve annenin ellerindeki çaresizlik izleyiciye çok iyi aktarılmıştır. Erdok 'un, bu resimde griyi kullanma biçimine dikkat edecek olursak gri, hastalığın insan bedeni üzerindeki geleceğe dair çaresizliği ve belirsizliği simgelemektedir. Belki de çocuk hastaneye varmadan ölebilir ya da hastaneye gittikten sonra iyileşebilir. İşte tam anlamıyla bu belirsizlik insan psikolojisinde bir gerginlik ve sert bir dramatik etki bırakır. Arka koltukta oturan iki kişiyi ailenin durumuna duyarlı bir biçimde çizmiştir. Erdok, sosyal kimliğe sahip bir sanatçı olduğu için bu gibi toplumsal mesajları sık sık resimlerinde görebiliriz. Çocuğun yüz ifadesinde ve ellerindeki anlam siyah, beyaz, mavi ve koyu kırmızı renklerin kullanılmasıyla resim yüzeyinde kasvetli bir ortam oluşturmuştur. Resimdeki derinlik, babanın oturduğu koltuktaki ayaklarla verilmiştir. Annenin oturduğu yerin babanın oturduğu koltuğa dik olması ise resim arasındaki espası ortadan kaldırmıştır. Ayrıca kompozisyonda, figürün bir bacağı ve bir kolu tümüyle diğerinden daha açık ve daha koyu renkte yapılmıştır. Erdok 'un verdiği mesaj çok nettir. İzleyiciden tarafını net olarak belirtmesini ister.



Resim 69. 'Otobüste Hasta Çocuk' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1986

Erdok'un desen anlayışı, desenin bir araç olarak kullanılması sonucunda ortaya çıkan eserin çizgi ile görüntülenmesidir. Bu amacı, boya resime karşı bir seçenek olarak oluşturduğunu düşünebiliriz. Bu anlayışla Bad Godesberg'de yapmış olduğu 'Kunduracı'(Resim.70) desenini ele alalım. Erdok, bu yapıtında bir fotoğraf ya da başka bir örnekten yararlanmışır. O yıllarda bile gelecekte yapacağı çalışmalarının ipuçlarını görebiliriz. Kullanılan çizgide kararlı ve yalın bir akıştan söz edemeyiz. Fakat kırık ve yer yer tarama çizgileriyle figürü kendi içinde bir bütün olarak sınırlandırdığını anlayabiliriz. Biçim verme kaygısının yanı sıra ışık-gölgeyi dikkate aldığı bu figürde, bütünden ayrıntılara doğru ustaca bir tavır görülmektedir.



Resim 70. 'Kunduracı' Kâğıt Üzerine Karakalem, 1955

Erdok, 'Yatan Kadın' (Resim.71) deseninde kahverenginin yanı sıra uçuk sarı ve maviye çalan griyle yüzeyi hafifçe renklendirerek, figür ile mekânın arasında doğal bir bütünlüğü ifade etmeyi amaçlamıştır. Çıplak gövdeden mekâna yayılan yanılısma ile yatık vaziyette duran sandalyenin ve yatağın kıvrımları ile üç boyutlu bir formu yakalamıştır. Işığın yönünü ise kurşun kalemle oluşturmuş olduğu, yatağın altındaki gri lekelerle görebiliriz. Çapraz yön hatlarıyla kesişen ışığın belirsizliğini anlaşılması güç bir duruma getirerek yatağın üzerindeki çıplak figüre mekânda örgensel bir bütünlük kazandırır. Sanatçının buradaki amacı her zaman olduğu gibi bedeni bütün gerçekliğiyle vurgulamaktır.



Resim 71. 'Yatan Kadın' Kâğıt Üzerine Karakalem, Renkli Kalem, Suluboya, 1994

Taslak amacıyla yapmış olduğu desenlerinde açık-koyu düzenini dikkate alarak çizgilerinde farklı bir tavır ortaya koymuştur. Figürlerdeki boşlukları tarama çizgisiyle tamamlayarak, soğuk renkler kullanmış ve bunlar arasındaki ilişkiyi düzenlemeyle bir ön hazırlık yapmıştır. 'Banliyö Treni' (Resim.72) adlı eserini örnek verebiliriz. Bu eserde, belli bir amaca göre yapılan hazırlığın izleri görülmektedir. Somut olan izlenimlerini figürlerin gerçekliğini değil de kişinin duygu, düşünce ve sezgilerine dayandırmış, bu engelleri aştıktan sonra desen çalışmalarını sürdürmüştür. Bu taslak ile tuvale aktarılan ve değişen biçim ilişkisini ele aldığımızda, görünen tüm benzerliğine karşın taslak ile bir farklılık görürüz. Desen, belli bölümlerde boya resmin negatif bir kopyasıdır. Açık –koyu ilişkisi bakımından sol taraftaki adam ile önde oturan çocuk tuval yüzeyinin tersine dönmüştür. Rengi böylesine ölçülü bir biçimde kullanması sanatçı için ayrı bir önem taşımaktadır. Çünkü tuval yüzeyinde belirleyici olan yine de ifade değerleridir. Çocuğun yüzüne ve yakın çevresine dikkatli bakacak olursak yalnız koyuya karşı koyu tonların yer aldığı bir sahneyi görürüz. Pantolonunu, kazağının kollarındaki üst kısmını beyaz tonlarıyla bırakarak çocuğa ait olan alandan sıkışıp kalmaktan kurtarmış, aynı zamanda çevresiyle bir bütünlük oluşturarak resmin içine hapsetmiştir.



Resim 72. 'Banliyö Treni' Tuval Üzerine Yağlıboya, 1982

5.1. Röportaj

Neş'e Erdok ile Röportaj(23 Nisan 2016)

Grinin kullanımında resimlerinizi oluşturan evreler sizin için nasıl gerçekleşiyor?

Neş'e Erdok: Yapıtlarımda hem duygunun etkisi vardır hem de aklın etkisi vardır. Bazı yapıtlarımda aklın yoluyla oluşturduğum duygunun ve ifadenin aktarımını figürlerimle daha fazla ilişkilendiririm. Bazen de tam tersi bir durum oluşmaktadır resimlerimde. Burada şunu ifade etmek isterim ki resimlerimin oluşumunu oluşturan evrelerin birçoğunda duygunun ve aklın büyük bir etkisi vardır. Tabi ki de toplum içinde yaşanan olayların tablolarımda etkisi olduğu kadar daha öncesinden de düşünülmüş olanın, görünenin arkasında yatan olayları farklı bir bakış açısıyla düşünerek karar veririm. Resimi oluşturan bütün evreleri düşünürüm ama resimi yaparken bir takım duygu yükleri ortaya çıkar ve o zamana kadar hiç düşünmediğim şeyler de oluyor.

Resimlerinizde Griyi kullanmaya ne zaman başladınız ve niçin kullandınız?

Neş'e Erdok: Yapıtlarımda her zaman griyi kullanmışımdır. Bazı resimlerimde daha az bazı resimlerimde ise daha fazladır. Temayla ilişkili olarak grinin kullanımı az veya çok olabilir. Öyle bir şeydir ki gri olmadan insan renkli olamaz. Yani Gri olmadan sadece renklerle resim yapılamaz. Bütün renkçi ressamların renge yardımcı olan grileri vardır. Van Gogh'a bakarsanız da öyle, renkçi olana da bakarsanız öyledir. Renkleri daha etkili ve destekleyici bir hale getirmek için gri kullanılır. Örneğin siyah ve beyazın karışımından oluşan bir gri vardır. Bir de renkli gri oluşumları vardır. Diyelim ki mavimsi ve yeşilimsi ton karışımından oluşan bir gri vardır. Kedili çocuk adlı eserimde ki kedilerin gri oluşumunu ele alacak olursak Yukarıdaki sağ köşedeki kedi daha mavimsi iken sol da ki kedinin siyah oluşu siyahın ön plana çıktığı renkli bir griyi sunar izleyiciye.

Siyah ve Grinin Resimlerinizde ki Psikolojik etkisi nedir?

Neş'e Erdok: Bir portre çalışması yaptığım zaman daima fiziki benzerlikten çok tinsel bir benzerlik amaçlamışım. Tinsel benzerlik resim içindeki psikolojik etkiyi artırır yani biçimlerin düzenlenişi gösterir. Biçim deyince ilk akla gelen renktir. Renk biçimle doğrudan ilişkilidir. Birini tek başına düşünmek mümkün değildir. Biçim dediğiniz zaman onun kendi içindeki değerlerden oluşan rengi vardır. Bir biçimin etkisi renkle artış gösterir. Biçimi meydana getiren desenle hacmi veya yüzeyi sınırlandırıyor ve biçimi ortaya çıkarır. Boya resimi yaptığımızda desen sadece ton farklılıklarından oluşur. Eğer kullanımını sağlayabilerseniz valör deseni yaparsınız. Siyah, beyaz ve orta tonlar vardır. Çizgisel desende çizgi vardır. Deseni tarif ederken renksiz olarak tarif ederiz yahut tek renk olarak tarif ederiz. Resimde ikinci bir renge girdiğinde boya resim ortaya çıkıyor. Renklerin oluşumu biçimin içine girerken ona destek veren griler de biçimin içine girer. Çok renkli bir resimde psikolojik etkiye sahip olabilir, Monokrom bir resimde psikolojik etkiye sahip olabilir. Adnan Çoker bile gri ile resim yapmak zordur diye söyler. Çok zordur çünkü orada resim elemanlarının ekonomisi vardır. En aзыyla bir şeyi ifade etmek onun için zordur. Van Gogh'un kayıklara tepeden bakılan resminin içinde griler vardır iyi bakarsanız renk tuşlarının arasındadır bu griler. Gri olmadan olmaz.

Grinin Resimlerinizde ki etkisi Trajik mi, dramatik mi yoksa ekspresif mi?

Neş'e Erdok: Gri diğer renklerle kullanıldığı zaman biçimi destekler ve biçimi daha etkili kılar. Fakat monokrom olarak sadece grinin kullanımı trajik veya ekspresif olabilir ama biçimi değiştirmez. Trajik veya ekspresif olması için siyah-beyaz yahut gri olması gerekmiyor çünkü Çok renkli bir resimde trajik olabilir. Nasıl kullandığınıza ve hangi renklerle kullandığınıza bağlıdır. Resimlerim de grinin etkisi dramatiktir, trajedi resimlerimin ifadesi için biraz ağır bir söylemdir. Tabi ki de gri olduğu için dramatik olmuyor. Dramatik oluşu resimlerimin teması ile ilgilidir. Dramatik olmayan gri ile yapılmış resimler vardır. Örneğin Morandi'nin hafif bejimsi gri tonlarıyla, açık siyahlarla yapmış olduğu resimleri vardır çok dramatik değildir, belki yalnızlık ifadesi veriyordur ama yine o şişeleri ama yine çok dramatik değildir.

Gri kullanımı açısından beğendiğiniz takdir ettiğiniz sanatçılar kimlerdir?

Neş'e Erdok: Paletinde sadece gri tonlarını kullanarak resim yapan birçok sanatçı vardır. Örnek verecek olursak Morandi, İngiliz ressam Whistler, Goya gibi birçok sanatçı var. Siyah, beyaz, gri, kahverengi tonlarından yahut bir takım koyu mavilerden oluşan bu sanatçıların paletinden etkilendiğim söylenemez fakat çalışmalarını izlemeyi keyif alır ve merakla izlerim. Akademi de hocam olan Neşet Günal'ın resmiyle benim resmim arasında hiç bir alakamız yoktur mesela o daha akılcı bir ressamdır ama çok merak ederim nasıl yapmış diye. Resim yapmak için etkilenmem çünkü başka kişilikleriz o yüzden her kişi kendi özünü betimler.

Renklerde biçime niçin önem verirsiniz?

Neş'e Erdok: Ben biçimci bir ressamım hep söylemişimdir. Renk biçime destek verdiği gibi aynı zamanda da ikinci planda olan renge de destek verir çünkü renkçi olabilmem için aynı koyulukta renklerle resim yapmam gerekir. Yan yana geldikleri zaman aynı koyulukta olacak ki belli bir titreşime neden olacak renk etkisini versin. Genel bir renklilik yapmak için tek bir renkle renkçi olamazsın ben biçimciyim. Biçimi kurguluyorum

resimde koyulan turuncunun açıklığında veya koyuluğunda başka renkler olsaydı morlar maviler gibi aynı tonda olsaydı o zaman resim de renkli bir hava ortaya çıkar. “Klostrofobi” adlı eserim belli bir ruhsal durumu anlatmak için yapılmış bir resimdir. Burada gri belli bir ruhsal durumu anlatmakta kullanılıyor ama biçimler önemli olduğu için gri tonunu biçimlerle belirli bir ruhsal durumu anlattığım bir resimdir. Figürü dar bir mekâna sıkıştırılarak klostrofobide ki anlamı ifade ederek Figürü dar bir mekâna sıkıştırdım o etkiyi verebilmek için. Grilerle yapılmış resim içinde koyu tonlar pek fazla egemen değildir. Bu resmin en koyusu olarak sunu söyleyebiliriz bir siyah yok daha çok açık ve orta tonlarla yapılmış bir resim vardır. Kedi benim çok sevdiğim bir hayvandır. Oturuş biçimini değiştirmesiyle, uyuyup uyanmasıyla, değişik hareketlerle bir öyle dönmesiyle bir böyle dönmesiyle sırt üstü yatmasıyla sürekli biçimini değiştirmesiyle kedi resime gelen bir yanı vardır yanı resimde kullanılacak çok esnek bir biçimi var. Zaman zaman kendimi resime koymak içinde kullanıyorum. Bazı resimlerde kediler benim. Kedi biraz özgür bir hayvandır. Sahibine bağlanıyor mu bağlanıyor özellikle mekâna bağlanıyor. İstemediği zaman kendini sevdirmez tırnuğı atar. Kendi isterse kendini sevdirebilir öyle bir hayvan dolayısıyla ilgimi çekiyor.

Eserlerinizdeki soyutlamalarınız ve deformasyonlarınız renk anlayışınızı nasıl etkiliyor?

Neş'e Erdok: Biçim bozmanın bir tozu var. İnsan figürlerinin etkisini arttırmak için çok fazla çarpıtmam. Resimin temasına ilişkin belli biçim bozmaları yapıyorum. Belli bir yuvarlığı daha yuvarlak yapmak yahut bir köseyi daha köşeli yapmak daha etkili kılmak için biçim bozması yaparım ama yine de baktığımız zaman insandır. Çok fazla çarpıtmak hoşuma gitmiyor. Picasso'nun belli bir döneminde de biçim bozmaları görülür. Evet, onlarda güzel resimler ama ben hiç bir zaman bu kadar ileriye götürmek istemem biçim bozmayı. Sadece etkiyi arttırmak için oradaki bir duygunun yapacağı etkiyi arttırmak için biçim bozması yaparım.

Resim yaparken nelere önem verirsiniz?

Neş'e Erdok: Yapmak istediğim resimi önce düşünüyorum uzun süre kafamda taslaklar oluşturuyorum. Mesela vapurda bazı şeyler görüyorum biz zaten seyir eden insanlarız bir şeyler dikkatimi çekiyor resimsel buluyorum sonra düşünüyorum nasıl aktaracağıma sonra oturup çiziyorum. Vapurda çizmek zor ve rahatsız oluyorlar burada iyi bir şekilde gözlem yapmak lazım. Ceketini yeşil pantolonu mavi gömleği gri bir çeşit kafaya nakış edeceksin. Belli bir süre çiziyorsun. Hoş bir model olsa daha iyi kompozisyonu oluşturuyorum. Boyarken bazı şeyler değişebiliyor tekrar düşünüyorsun değiştiriyorsun. Resim ortaya çıkınca resmin tekniğini deyince ilk akla boyalar gelir.



6. HALİL ŞENTÜRK'ÜN RESİMLERİNDE SİYAH VE GRİ'NİN KULLANIMI

Halil Şentürk, gerçek uzam ve figürlerden esinlenerek kurguladığı resimlerinde, doğrudan insanın var olma haliyle, ruhsal, psikolojik ve bireysel durumlarından; gitgeller, zıtlıklar ve kopmalarla izleyiciyi ve resim arasındaki ilişkiyi ifade etmeye çalışır. Figüratif resim anlayışıyla oluşturmuş olduğu resimlerini plastik unsurlarla çevreler. Malzemeye dokunma biçimiyle, kendi resim anlayışına hizmet etmektedir. Resimlerinde kullandığı öğelerden biri diğerinden önemsiz değil iken, kendi duyarlılık alanınca grinin olanaklarını, pür renge tercih etmiştir. Monokrom resim anlayışıyla oluşturmuş olduğu resimlerinde vurgu yapmak istediği şey ana olay örgüsünü gri tonlarıyla bağlamaktır. Bu, resme ritmik bir unsur katmanın yanı sıra onu bir biçim olarak da kullanılmaktadır. Ayrıca grinin tonları kompozisyonlarında bir mesafe unsuru olarak da işlev görmektedir.

Resmin içindeki direnme, çatışma süreçlerinin ve sınırlarının temelini form açısından sağlam bir zemine oturtmayı hedef haline getirmiştir. Eserlerindeki ölüm etkisi, izleyicide yarattığı şok ile paralel olarak keskin ve algılamadaki psikolojik sarsıntıdan söz ettirmiştir. Duygu, teknik ve içerik ile ölüm karşısındaki insanın endişelerini dile getirmiştir. Bu trajik içyapıyı resimlerinin aurasında acının normalleşme süreciyle beslemektedir. Sanatçı, temalarını işlerken; kozmik yaşamın sancıları olan yaşam mücadelesi ve ölüm döngüsünde dolaşmaktadır.

İnsanın arkaik yalnızlığındaki ruhsal ve bedensel savrulmaları bilinçaltından su yüzüne çıkararak, kimi zaman kişinin varlığını yansıtmış kimi zaman ise kuşku duymasına yol açmıştır. Sanatçı, bu anlatım tavrıyla dolaysız bir biçimde esas olanı vurgulamıştır. Bu tavrı örnekleyen 'Hasta 1'(Resim 73) adlı çalışmasında, ilk baktığımız andan itibaren insanı etkileyen ve içinde bir ürperti uyandıran, bilinmez bir tedirginliğin içine sürüklemektedir. Hasta kadın, umutsuzca seyircinin gözlerinin içine bakmaktadır. Düştüğü ümitsiz hastalığın pençesinden kurtulmayacağını biliyor gibidir. Ama yine de bir ümitle izleyiciye bakarak şifa diler gibidir. Biraz daha resmin karşısında durduğumuzda mekânın değiştiği hissi içimizi

sarmaya başlamaktadır. Bir anda yatakta uzanan kadının yerinde kendinizi hissediyorsunuz ve belli bir zaman daha geçtikten sonra ümitsizliğin tam içindesinizdir.



Resim 73. 'Hasta-1' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2014

Sanatçının, bu çalışması dünyaya dair pek umut verici söylemler taşımasa da varlığını tekrar tekrar sorgulamanıza yol açacak sorular sormaktadır. Bu çalışmasında resmi üç parçaya bölerek, üçlü birlik çalışmalarıyla plastik açıdan bağlam kurmayı amaçlamıştır. Yukarıdan aşağıya dökülen hasta mahremiyetin perdesinde var olan renklerin aksine siyah, grinin tonlarını tercih ederek izleyiciyi karamsar bir mekâna çekmektedir. Adeta bu çekilmez dünya şartlarında ölmek en doğru kaçış yolu olarak karşımızda durmaktadır. Sanatçı, kadının arkasındaki ritimsel hareketlerle estetik bir yapıyı oluşturarak gözümüze çarpan bir kalorifer peteğini yerleştirmiştir. Hastanenin kasvetli mekânı nerdeyse tüm alanını griye boyamasına karşın insanın yaşadığı ve kaldığı alanın sıcaklığına dair mesajlar vermiştir.

Şentürk'ün 'Hasta-2'(Resim.74) adlı çalışmasında ise bir önceki çalışmasında günlük hayattan bir insanı resmederken bu sefer kendisini, o yaratmış olduğu dünyanın içinde resmetmiştir. Bu resimde, izleyiciye bakmak yerine resmin dış köşesine doğru bakarak yaşamsal boşluklara gönderme yapmakla beraber insanı tedirgin eden bir durumun içine çekmeyi hedef haline getirmiştir. Resme baktığınızda tekrar dönüp yanında ki boşluğa bakma gereksinimi duyarsınız. Sanki onu pençesine alan hastalığın biraz sonra sizi de tutsak

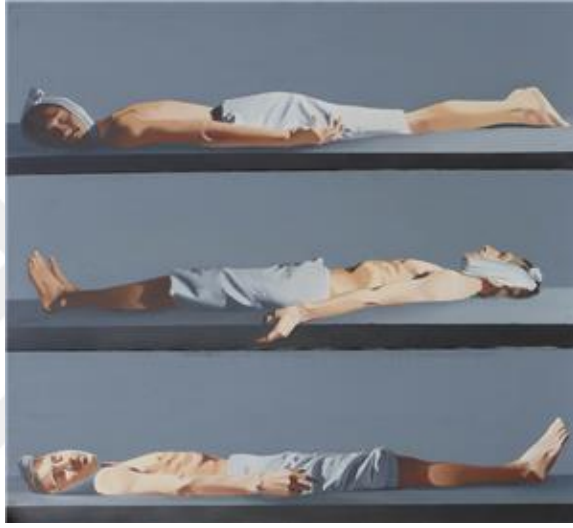
alacağı tereddüdü içinde gitgeller yaşarız. Bu çalışmasında, kendini yaşama döndürmek için vücuduna birçok kablo ve cihaz bağlamıştır. Fakat kendisini o kadar kasvetli ve ruhu çekilmiş bir beden olarak resmetmiştir ki. Kendi sağlığına tekrar kavuşacağı ümidi ne kendisinde ne de ona bakan izleyicide o hissiyatı yaşattırılmaz. Resmin bütününe baktığımızda gri tonları hâkimdir. Çarşafın üzerinde gördüğümüz ritim ve sıcaklığı bir önceki resimde kalorifer peteğinde sürdürdüğünü net bir şekilde görebiliriz.



Resim 74. 'Hasta-2' Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2014

Her ölüm yitirilmiş olan yaşamı temsil etmekle kalmaz bu anlamda ayrıca yaşamla karşıtlığını bulma çabası içindedir. Bu duruma örnek olarak 'Ölü-3'(Resim.75) adlı eserini örnek verebiliriz. Sanatçı, bu çalışmasında bir önceki hastanede gördüğümüz hastaların bir sonra ki evrelerine tanıklık ederiz. Üçlü birlik olarak ele alınıp verilmesi iletilmek istenen mesajın gücünü artırmakta birlikte ölü bedeni zaman, mekân ve kavram olarak üç ayrı pozisyonda görmekteyiz. Durumun gerçekliğine dikkat çeken sanatçı, bu çalışmasında da bir önceki resimleri gibi resimleri parçalara bölmüştür. Bu parçalamalarla hem plastik biçimin anlamını hem de konu itibarıyla okunmasını ve anlaşılabilirliğini sağlamıştır. Tek renklilik etkisi verdiği bu çalışmasında, rengin açık-koyu değerlerinin aktifliğini resim içinde değişkenlik göstermektedir. Yalnızlık, durağanlık, terk edilmişlik ve ölümün soğukluğunu, siyah-beyaz ve gri tonlarını kullanarak bir karşıtlık oluşturma çabası içerisine girmiştir. Gizemli bir atmosfer yaratarak, gölgenin tuval yüzeyinde açık-koyu tonlarıyla oluşturduğu

değerleri, resimin içinde espas sağlamak için kullanmıştır. Görsel gerilmeyi sağlayacak biçimde kullandığı karşıtlığı biçimlerle desteklemiştir. Böylece, resimlerindeki figürlerinde ışık-gölge kullanarak, maddi manevi yanını kuvvetlendirmiştir. Açık-koyu ile oluşturmuş olduğu derinliği kontrastlık oluşturarak figürler arasındaki boşluğu daha anlamlı hale getirmiştir. Çünkü her boşluk bizi bir bilinmezliğin içine sürüklemektedir. Sanatçı, bu boşluğu sorgulamamızı ve anlam yüklememizi istemektedir.



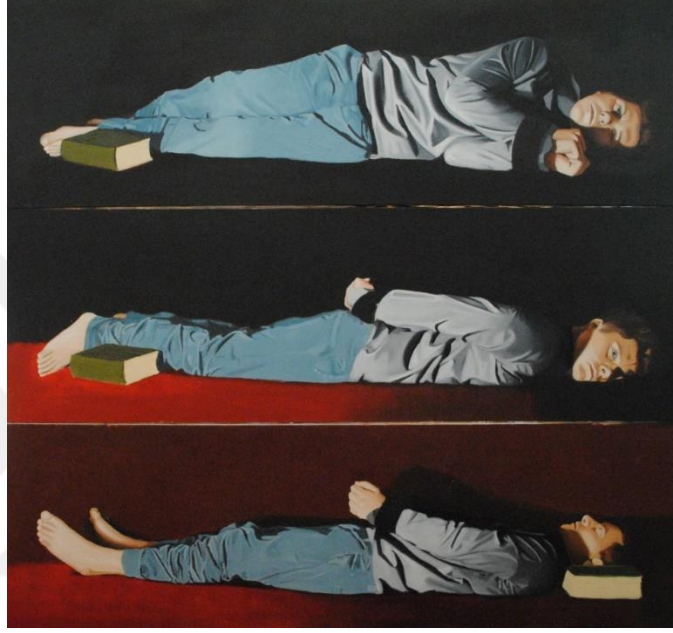
Resim 75. 'Ölü3' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2013

Sanatçı, bir başka eseri olan 'Çamaşır Asan Kadın' (Resim.76) adlı çalışmasında; bir önceki çalışmalardan çok farklı olmamakla birlikte bu sürecin ilk halkası olarak karşımızda durmaktadır. Kadın, yalnızlığı içerisinde bahçesinde yıkadığı elbiseleri tele asmaktadır. İlk baktığımızda göze telde asılmış kırmızı kıyafet çarpmaktadır. Bu kıyafetin yeri ve rengi o kadar ustaca seçilmiş ki, inanılmaz bir şekilde kadının baktığı yer ve bulunduğu mekân ile aynı renkte olmasına karşın hemen fark edilmese de kısa bir süre sonra fark edilen gri kediyi çok güzel bir şekilde odak noktasına almaktadır. Hem kadının bakışı, hem de kıyafetin aşağıya doğru sarkan kolları kedinin bulunduğu yeri izleyiciye sunmaktadır. Belli ki sanatçı bu çalışmasındaki kedi ile bize bir şeyler anlatmaya çalışmaktadır. Daha önceki çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmasında renk paleti gri tonlarından oluşturmuştur. Etrafta birçok obje ve materyal olmasına rağmen karmaşık bir resim olmaya karşın çok daha sakin ve berrak bir anlatım olmuştur.



Resim 76. 'Çamaşır Asan Kadın' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2015

7. RESİMLERİM



Resim 77. 'Deliler-2' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2013



Resim 78. 'Deniz ve İnsan' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2012



Resim 79. 'Gri Dzenleme' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2010



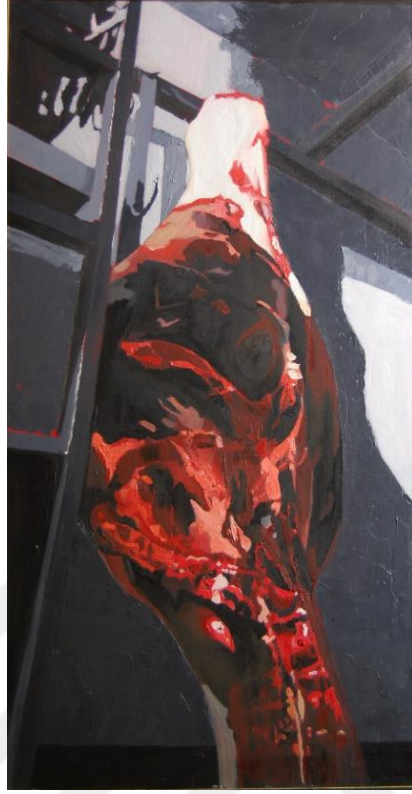
Resim 80. 'İsimsiz' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2011



Resim 81. 'Siyah, Gri Aranjman' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2011



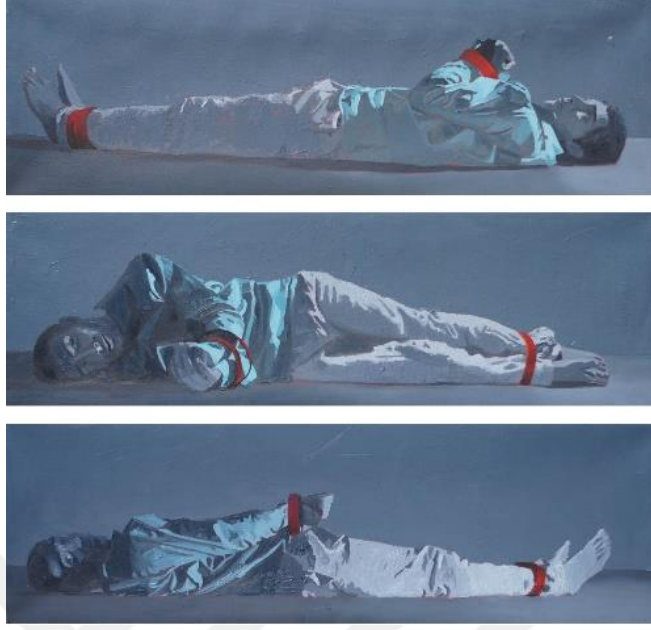
Resim 82. 'İsimsiz' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2010



Resim 83. 'Kurban' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2010



Resim 84. 'İsimsiz' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2012



Resim 85. 'Delilik-1' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2011



Resim 86. 'Yalnızlık' Tuval Üzerine Yağlıboya, 2011

SONUÇ

İlkçağ mağara resimlerinden günümüze değin siyah ve gri, sanatçıların önemli bir anlatım aracı olmuştur. Renk kuramlarına göre birer renk sayılmayan siyah ve gri, farklı dönemlerde farklı kullanımıyla bir üslup özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk Resim Sanatında, tasvir yasağı nedeniyle siyah ve gri, Uygur Türklerinden, Osmanlının batılılaşma hareketlerine kadar kitap süslemelerinde ve minyatür çalışmalarında kullanılmıştır. Osmanlının yenileşme girişimlerine bağlı olarak batılı anlamda tuval resmine geçiş 18.yy da askeri okullarda verilen batı eğitimiyle sağlanmıştır. Avrupa'ya resim eğitimi için gönderilen I. Grup asker ressamı, siyah ve grinin tonlarını, peyzaj çalışmalarında kullanmışlardır. Fransa ve Almanya gibi ülkelere öğrenim görmeleri için gönderilen 2. Grup asker ressamının eserlerinde izlenimcilik akımının etkileri görüldüğünden siyah ve gri tonlarının kullanımına çok fazla rastlanmamıştır. Sivil kuşağa geçiş dönemi olarak bilinen '1914 Kuşağı'nın sanatçıları ise siyah ve gri tonlarını portre, natürmort ve peyzaj çalışmalarında, '1914 Kuşağı' sanatçılarının egemenliğine ve etkilerine karşı koyarak ortaya çıkan Müstakiller, siyah ve grinin tonlarını, kübizmin etkisinde kalarak biçim veya biçimin sınırlı boşlukta yer alma arzusu içinde kullanmışlardır. Müstakiller, D grubunun soyutlamacı bir anlayışıyla oluşturduğu gruba katılarak gri tonlarını, kübist bir düzenlemeyle, renkten ve ayrıntıdan kaçınarak formları siyah kontur çizgileriyle çevrelemişlerdir. Lekeci bir anlayış benimseyen Onlar gurubu ise siyah ve grinin tonlarını figürlerini güçlendirmek maksadıyla boşluğun içinde lekeler halinde bırakmışlardır.

Adnan Çoker 1969'tan sonraki resim sürecinde soyut, yapısal bir anlayış benimseyerek oluşturmuş olduğu biçimleri renge tercih etmiştir. Bu dönemde Çoker, soyut dışavurumcu bir tavırla ve mutlak bir özgürlükle yeni bir döneme girmiştir. Jestüel resim anlayışı ile oluşturmuş olduğu kompozisyonlarını kendi iç dünyasının dışavurumu olarak nitelendirmektedir. Tuval yüzeyinde akılcı bir tavırla, serbest fırça vuruşlarıyla bir hareket sağlamıştır. Resimlerinde mutlak boşluğun ifadesini siyah ile sınırlandırarak simetrisinin

kurgusunun temelini oluşturmuştur. Biçimi en aza indirgeyerek ifadeyi gizemli bir hale sokmuş ve anıtsal bir görünüme büründürmüştür. Biçimleri siyah boşluk içinde farklı yerlere yerleştirerek eskiz ve yağlı boya deneyler yapmıştır. Obje değerlerini soyut biçimlerde arayarak ve geometrik biçimcilikten farklı kılarak objeyi soyut değerleriyle birlikte boşlukta duyurmayı amaçlamıştır. Resimlerinde dış gerçekçiliğe ait hiç bir iz kalmamıştır. Soyut biçimleri somut değerlerle yansıtarak siyah alanları tam boşluk hissi uyandırmış ve bu alanda somutlaşan bir boşluk görünümü kazandırmıştır. Resimdeki siyah boşluklara simetrik gerilim yaratarak evrensel anlamlar yüklemiş, diğer yandan Selçuk, Bizans, Osmanlı mimarisi gibi geleneksel değerleri soyutlaştırarak modern bir anlatım ortaya çıkarmıştır. Bu problemlerin üzerine giderek diğer yandan da resim yüzeyi problemini unutmamıştır. Birbirlerinden uzak veya yan yana olan askı biçimlerini gerilimli bir dengeyle yüzeye bağlayarak yüzey duygusunu yaratmıştır.

1968 kuşağının usta sanatçısı olan Neş'e Erdok çalışmalarında, figürleri deforme ederek rengi ikinci plana atmış ve gri tonlarına çok fazla yer vermiştir. Siyah yerine mavili grili tonlar kullanan Erdok, oluşturduğu kompozisyona göre renk seçimi yapmaktadır. Çünkü Erdok, psikolojik etkiyi ön planda tutmaktadır. Dolayısıyla renk biçimin hizmetindedir.

Eserlerindeki konularını belirlerken günlük hayattaki insanların etkisinde kalmıştır. Eserlerini oluştururken gözlem kuvvetinin etkisi çok fazladır. Eserlerinde içselleştirdiği konuları, insanlara olan yaklaşımı ve duygudaşlık kurmasıyla ilgilidir. Kendine has bir üslupla yorumladığı eserlerini mat ve yumuşak bir ışık kullanımıyla objelerin üstüne düşen gölgeyi olduğu gibi yansıtmamış ve ışık-gölge değerlerinden kontrastlık oluşturarak ışığı belirli bir noktada sabit tutmamıştır.

Bu çalışmada Neş'e Erdok ve Adnan Çoker gibi iki büyük ustanın Çağdaş Türk Resmine siyah ve grinin kullanımı açısından getirdikleri yenilikler dile getirilmiştir.

KAYNAKLAR

a)Kitaplar

AKAY, Bahattin (1976) '**Resim Sanatı**' M.Ü G.S. F Kütüphanesi,

ANTMEN, Ahu (2008) '**20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**' Sel Yayınları 5. Baskı.

ARSEVEN, Celal Esad (1956) '**Türk Sanatı Tarihi**' (İstanbul Maarif Vekâleti)

BAŞKAN, Seyfi, (1994) '**Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**' Çağdaş Yayınları

BATUR Enis, (1998) '**Modernizmin Serüveni**, Çeviren: Sema Rıfat Yapı kredi yayınları, İstanbul,

CÖMERT, Bedrettin, (2018) '**Giotto'nun Sanatı**' De Ki Yayınlar.

DI CASTRO, Federico (1990) '**Giorgio Morandi'nin Gravürleri**' Electa, Milano,

ERDOK, Neş'e (1984) '**Figüratif Resimde 'Bakış' Diyalektiği Ve Bakış- Espas İlişkisi**' İstanbul

FRIEDMANN, Rosemary Sadez (2003) '**Mystery Of Color**, L&M Publications, Naples, Florida

GİDERER, H.Engin (2003) '**Resmin Sonu**' Ütopya Yayınları. Ankara,

GOMBRICH, E.H. '**Sanatın Öyküsü**' Çeviren: Bedrettin Cömert Remzi Kitabevi.

KANDINSKY, Wassily (2001) '**Resimde Ruhsallık Üzerine**' Çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yay. İstanbul

KARAVİT, Caner (2006) '**Işık Gölge**' 1.Basım, Telos Yayıncılık, İstanbul,

KARAMAĞARALI, Beyhan '**Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler**'
Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları

KLEE, Paul '**Renkler Üzerine Bir Teori Denemesi**' Çeviri: Berran Ersan, Sanat
Dünyamız Yapı kredi yayınları

KOLLWITZ, Käthe '**The Diary And Letters Of Käthe Kollwitz**'

KÜÇÜKERMEN, Önder – BERK, İlhan (1994) '**Ressam Orhan Peker**' Milli
Reasürans Yayını, 1.basım, İstanbul

MAHİR, Banu, (2005), '**Osmanlı Minyatür Sanatı**'1.Basım, Kabalcı, İstanbul.

NAKOV, Andrei, (2000) '**Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde
Olumlanması**' Çev. Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız, No:76,

PARRAMON, Jose M. '**Resimde Renk Ve Uygulanışı**' çev. Erol Erduran Remzi
Kitabevi

PASTOUREAU, Michel (2005) '**Mavi - Bir Rengin Tarihi**' Çev. İnci Malak Uysal,
İmge Kitabevi Yay. Ankara.

PASTOUREAU, Michel (2016) '**Siyah' Bir Rengin Tarihi**' Türkçesi: Mesut Tufan
Sel Yayınları

PRELINGER, Elizabeth, COMİNİ Alessandra, BACHERT Hildegard '**Käthe Kollwitz**'

ROSENTHAL, Stephanie (2006) '**Black Paintings**' Uk-Art Boks International,
London,

SÖZEN, Mustafa (2003) '**Sinemada Renk - Sembolik Anlamlar**' Detay Yay. İst.
Kandinsky

SİREL Şazi (1974) '**Kurumsal Renk Bilgisi**' Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları
İstanbul Temmuz

TANSUĞ, Sezer (1995) '**Türk Resminde Yeni Dönem**' İstanbul,

TEMİZSOYLU, Nuri (1987) '**Renk Ve Resimde Kullanımı**' İstanbul

YILMAZ, Mehmet, (2006) '**Modernizmden Postmodernizme Sanat**' Ankara,
Ütopya Yay

b) Süreli yayınlar

ALPASLAN, Ali (1988) 'Adnan Çoker Tuvale Yeni Bir Kimlik Kazandırmak
İstiyor', **Gösteri, Sayı:87**, Şubat,

ALTUĞ Evrim, (2001) 'Aydın'ın Eksik Burçlar' **Radikal Gazetesi** 5 Şubat

ATEŞ, Selvihan Kılıç, (2017)Wye, Deborah. Artists And Prints: Masterworks From The

Museum Of Modern Art. New York: The Museum Of Modern Art, 2004. **İdil Sanat Dergisi** Cilt 6, Sayı 36

BULUT Ümran (1997) Us'un Uykusu Canavarlar Yaratır: Francisco De Goya, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Y.k.y,

GOETHE'S Johann Wolfgang Von (1998) Way Of Science, Edited By D. Seamon – A. Zajonc, **State University Of New York Press**, New York,

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi 'Burhan Uygur'un Sanatı Üzerine', **Türkiye'de Sanat**

KARABURÇAK Ali İhsan, (1953) 'Yeni Sergiler', **Zafer Gazetesi**, 12 Mart

MCCULLY Marilyn, (2005)Pablo Picasso: Giriş, Picasso İstanbul'da, **Sergi Kataloğu**,

ÖZSEZGİN, Kaya (1983) “Serigraf Baskılar Ve Burhan Uygur”, **Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Mart Sayı:2/11,

SERRA Richard (2011) Drawing: A Retrospective. **Houston: The Menil Collection**

STEADMAN, David (1979) Black And White Colors: Painting Of The 1950's-1970's, **Exhibition Catalouge, Claremont California: Pomma Collage**

TANALTAY, Erdoğan (1998) 'Adnan Çoker İle Bir Gün I', **Sanata Çevresi Dergisi**, Sayı:234 Nisan

TRONCY Eric, (2008) Bernard Buffet, Maler. Painter. Peinter. Mmk **Museum Für Moderne Kunst Frankfurt / Main,**

c) Ansiklopedi

Erzen Jale, Renk, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** Yem, İstanbul, Cilt 3,

İslimyeli Balkan Naci (1997) **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** Yem Yayınevi, İstanbul, Cilt 1

Rona, Zeynep(1687) Pierre Soulages, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** İstanbul, Yem, 1997, Cilt 3, S.

Sérullaz, Maurice. (1991) '**Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**' (D. Erbil, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tükel Uşun, (1697) Frank Stella, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** İstanbul, Yem, 1997, Cilt 3

d) Tezler

DALOĞLU, Hakan (2003), **Resimde Şiddet İmgesi: Kültürel Şiddet ve Anti Estetik Yapı,** Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

EDEER, Şemsettin (1996) **Resimde Zıtlık ve Denge**, Eskişehir, AÜ Sanatta Yeterlik Tezi,

ENDİRLİK Adeviye (2006) **20. Yy Resminde Figür Soyutlamaları Ve Burhan Uygur**. Yüksek Lisans Sergi Metni

ÖZAL Nigar Aylin (2009) **Plastik Sanatlarda Siyah-Beyaz Görme Pratiği**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi İstanbul

TUNCAY, Sema, (2006) **Mimarlık Ve Renk Kavramı**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

YILDIRIM Ceren (2009) **Başlangıcından İzlenimcilik'e Kadar Resimde Rengin Simgesel Kullanımı**, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul

e) Söyleyişi

ERZEN, Jale Neş'e Erdok İle Söyleyişi, Yeni Boyut, 1983,

BAYKAR, Emre Neş'e Erdok İle Söyleyişi, Ananos, İstanbul, 1992

AKSUN, Belma, Neş'e Erdok İle Söyleyişi, Tercüman 14 Mayıs 1990

KISYO, Halil Neş'e Erdok İle söyleyişi, 23 Nisan 2016

f) İnternet kaynakları

Serkan Azeri, Adnan Çoker Estetiğinde "Minimal Denge".Turkishpaintings.Com/Index.Php?P=

[Http://Lebriz.Com](http://Lebriz.Com)

[Https://Www.Unlimitedrag.Com/Single-Post/Yeraltindaki-Beuys](https://Www.Unlimitedrag.Com/Single-Post/Yeraltindaki-Beuys)

[Http://Www.Beyazart.Com/Sanatci/Kemal-Seyhan](http://Www.Beyazart.Com/Sanatci/Kemal-Seyhan)

[Http://Www.Vsdergi.Com/200811/08/03.Asp](http://Www.Vsdergi.Com/200811/08/03.Asp)

Www.Radikal.Com.Tr/Ek_Haber.Php?Ek=Ktp&Haberno=1866 Ferit Edgü

<http://www.wikizero.co/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU2I5YWg>

[Https://Www.Theartstory.Org/Artist-Ryman-Robert.Htm](https://Www.Theartstory.Org/Artist-Ryman-Robert.Htm)