



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**RESİM SANATINDA RENK VE RENKLERİN PSİKOFİZİKSEL ETKİLERİ
ÜZERİNE JOHANNES ITTEN'İN GÖRÜŞLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DUYGU YÜCEL KAPLAN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. EVREN KARAYEL GÖKKAYA

ÇANAKKALE – 2023



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**RESİM SANATINDA RENK VE RENKLERİN PSİKOFİZİKSEL ETKİLERİ
ÜZERİNE JOHANNES ITTEN'İN GÖRÜŞLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DUYGU YÜCEL KAPLAN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. EVREN KARAYEL GÖKKAYA

ÇANAKKALE – 2023

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Duygu Yücel Kaplan tarafından Prof. Dr. Evren Karayel Gökkaya yönetiminde hazırlanan ve **13/04/2023** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “**Resim Sanatında Renk ve Renklerin Psikofiziksel Etkileri Üzerine Johannes Itten’in Görüşleri**” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Anasanat Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Prof. Dr. Evren Karayel Gökkaya

(Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi Güliz Baydemir

Prof. Dr. F. Deniz Korkmaz

.....

.....

.....

Tez No : 10541754

Tez Savunma Tarihi : 13/04/2023

.....

Doç. Dr. Yener PAZARCIK

Enstitü Müdürü

.././20..

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Duygu Yücel Kaplan

13/04/2023

TEŞEKKÜR

Çalışma boyunca yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen ve desteğini her zaman yakından hissettiğim Danışman Hocam Prof. Dr. Evren Karayel Gökkaya'ya teőekkürü bir borç bilirim. Yine bu tezin yazım sürecinde yaşadığımız her stresli anımızı yöneten Arő. Gör. Ayőe Ekici'yi bu satırlar içerisinde anarak teşekkür etmek isterim. Eğitim ve öğrenim hayatım boyunca yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen annem Nuray Yücel ve Babam İsa Yücel'i bu bölümde anarak minnet duygularımı dile getirmem gerekir. Kuőkusuz, akademik yolculuğumun baőından itibaren bana hem hayat hem de akademik rehberim olan eőim Burak Kaplan'ı da bu bölümde anmak isterim.



ÖZET

RESİM SANATINDA RENK VE RENKLERİN PSİKOFİZİKSEL ETKİLERİ ÜZERİNE JOHANNES ITTEN'İN GÖRÜŞLERİ

Duygu YÜCEL KAPLAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: EVREN KARAYEL GÖKKAYA

13/04/2023, 117

Renk, tarih boyunca üzerine düşünölen bir olgu olmuştur. Kimi zaman bilim insanları kimi zaman ise sanatçılar renkler üzerinde çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışmaların özünde renk olgusunun fiziksel, kimyasal ve psikolojik boyutlarıyla açıklanması amaçlanmıştır. Resim açısından bu durum incelendiğinde ise renklerin sanat tarihi boyunca zaman zaman derin anlamlar yüklenen zaman zamansa ise salt plastik bir öge olduğu gözlemlenmiştir. Nitekim Antik Yunan ve Mısır'dan Rönesans'a, Barok Dönemi'nden Postmodernizme resim için rengin önemli bir öge olduğu gözlemlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında Johannes Itten de resim sanatı içerisinde önemli bir konuma sahiptir. Geliştirdiği renk teorisi kendinden sonraki birçok sanatçı için ilham kaynağı olmuştur. Bu kapsamda bu tez çalışmasında Johannes Itten'in renk üzerine düşüncelerinin diğer renk kuramcılarında daha ayrıntılı olarak psikolojik yönüyle de incelenmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca renkçi bir üslubu benimsemiş bir resim sanatı öğrencisi olarak bu tez doğrultusunda yapılan renk araştırmalarıyla sanatsal çalışmaların bir adım öteye taşınması hedeflenmiş ve bunun yanı sıra literatürdeki önemli bir eksikliğin giderilerek gelecek çalışmalara kaynak oluşturulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Renk, Psikoloji, Johannes Itten, Bauhaus Okulu

ABSTRACT

COLOUR IN PAINTING ART AND JOHANNES ITTEN'S OPINIONS ON PSYCHOPHYSICAL EFFECTS OF COLOUR

Duygu YÜCEL KAPLAN

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Painting Master's Thesis

Advisor/Supervisor: EVREN KARAYEL GÖKKAYA

13/04/2023, 117

Color has been a phenomenon that has been considered throughout history. Sometimes scientists and sometimes artists have worked on colors. In the essence of these studies, it is aimed to explain the color phenomenon with its physical, chemical and psychological dimensions. When this situation is examined in terms of painting, it has been observed that colors are an element that has deep meanings throughout the history of art. As a matter of fact, it has been observed that color is an important element for painting from Ancient Greece and Egypt to the Renaissance, from the Baroque period to the Postmodern era. From this point of view, Johannes Itten also has an important position in the art of painting. The color theory has been developed by himself, became a source of inspiration for many artists after him. In this thesis, it is aimed to examine Johannes Itten's thoughts on color in more detail than other color theorists from the psychological aspect. In addition, as a painting student who adopted a colorist style, it was aimed to take artistic studies one step further with the color researches carried out in line with this thesis, and besides, it was aimed to create a source for future studies by eliminating an important deficiency in the literature.

Keywords: Painting, Color, Psychology, Johannes Itten, Bauhaus School

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
GÖRSELLER DİZİNİ	x

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

İKİNCİ BÖLÜM

RENK

2.1. Renk Kuramları.....	4
2.1.1. Bilimsel Renk Kuramları.....	4
Newton'un Renk Teorisi	5
Moses Haris'in Renk Teorisi	6
Johann Heinrich Lambert'in Renk Teorisi	7
Goethe'nin Renk Teorisi	7
Munsell'in Renk Sistemi	8
CIE Renk Sistemi	10
Ostwald'in Renk Teorisi.....	11
Maxwell'in Renk Teorisi.....	12
Young – Helmholtz'un Renk Teorisi	13
Chevreul'un Renk Teorisi	13
Wilhelm von Bezold'un Renk Teorisi.....	14
Edwald Hering'in Renk Teorisi.....	14

Grassman Yasaları.....	15
Brewster Teorisi	15
Hickethier Dizgesi	16
Purkinje Etkisi	16
2.1.2. Itten'in Renk Kuramı Dışındaki Sanatsal Renk Kuramları	16
Klee'nin Renk Kuramı.....	16
Kandinsky'nin Renk Kuramı.....	17
Albers'in Renk Kuramı	18

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİM SANATINDA RENGİN YERİ

3.1. Pre-Historik Dönem.....	19
3.2. Antik Mısır Dönemi.....	20
3.3. Antik Yunan Dönemi.....	21
3.4. Roma Dönemi	22
3.5. Bizans Dönemi.....	23
3.6. Aydınlanma Dönemi.....	24
3.7. Barok Dönemi.....	31
3.8. Rokoko Dönemi	33
3.9. Romantizm Akımı.....	34
3.10. Empresyonizm.....	38
3.11. Post-Empresyonizm	43
3.12. Neo-Empresyonizm.....	47
3.13. Fovizm.....	48
3.14. Ekspresyonizm	50

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

JOHANNES ITTEN'İN RENKLERİN PSİKO-FİZİKSEL ETKİLERİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

4.1.	Johannes Itten'in Hayatı.....	56
4.2.	Johannes Itten ve Renk.....	57
4.2.1.	Johannes Itten ve Bauhaus Okulu.....	57
	Bauhaus ve Renk	60
4.2.2.	Renk Etmeni ve Renk Etkisi.....	61
4.2.3.	Johannes Itten'in Renk Teorisi	64
	12 Tonlu Renk Çemberi	64
	Yedi Renk Kontrastı	66
	Ton Kontrast	67
	Açık Koyu Renk Kontrastı	70
	Soğuk Sıcak Renk Kontrastı	73
	Tamamlayıcı renk kontrastı	76
	Eşzamanlı Kontrast	80
	Doygunluk Kontrastı.....	83
	Miktar Kontrastı.....	86
	Renk Küresi ve Renk Yıldızı.....	88
4.3.	Johannes Itten'in Renklerin Psiko-Fiziksel Etkileri Üzerine Görüşleri	90
4.3.1.	Sarı Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri.....	97
4.3.2.	Kırmızı Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri.....	98
4.3.3.	Mavi Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri.....	99
4.3.4.	Yeşil Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri.....	101
4.3.5.	Turuncu Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri...	101
4.3.6.	Mor Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri	101

BEŞİNCİ BÖLÜM

DUYGU YÜCEL KAPLAN'IN ESERLERİNİN RENGİN PSİKO-FİZİKSEL
ETKİLERİ BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ

KAYNAKÇA..... 118



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Newton Cam Prizma Deneyi	5
Görsel 2. Newton'un Cam Prizma Deneyinin Canlandırılma Örneği.....	6
Görsel 3. Moses Haris'in Keşfettiği Renk Çemberi	7
Görsel 4. Lambert'in Renk Piramidi	7
Görsel 5. Goethe'nin Renk Teorisi	8
Görsel 6. Munsell'in Renk Diyagramı	9
Görsel 7. Munsell'in Üç Boyutlu Renk Şeması	10
Görsel 8. CIE Renk Sistemi.....	11
Görsel 9. Ostwald'ın Renk Sistemi.....	12
Görsel 10. James Clerk Maxwell'in Renk Vizyon Teorisi	12
Görsel 11. Michel-Eugene Chevreul'un Renklerin Armoni ve Kontrastlık İlkeleri	14
Görsel 12. NCS Renk Konisi Yatay Kesiti: Renk Çemberi	15
Görsel 13. Paul Klee'nin Renk Algısı.....	17
Görsel 14. Lascaux Mağarası	20
Görsel 15. Mısır Resim Sanatı.....	21
Görsel 16. Siyah Figür Tekniği	21
Görsel 17. Kırmızı Figür Tekniği.....	22
Görsel 18. Pompei Freskleri	22
Görsel 19. Duvarları zincifre kaplı Gizemler Villası	23
Görsel 20. Kutsal bakire, çocuk, azizler ve melekler	23
Görsel 21. İmparator Iustianus Mozaïği, San Vitale, Ravenna.	24
Görsel 22. Giotto Ağıt	25
Görsel 23. Masaccio'nun Genç Adam Portresi	25
Görsel 24. Federico da Montefeltro ve Battista Sforza'nın İki Parçalı	26

Görsel 25. Jan Van Eyck “Arnofini’nin Evlenmesi”, 1434, Ahşap üstüne yağlıboya 81.8x59.7 cm, Ulusal Galeri, Londra	27
Görsel 26. Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1503-1507, Yağlıboya, 77x53 cm, Louvre Müzesi	28
Görsel 27. Michelangelo, Sistina Şapeli Tavanı.....	28
Görsel 28. Raffaello, “Peri Galatea, 1512-1514”, Villa Farnesina, Roma.....	29
Görsel 29. Giovanni Bellini, Bahçedeki Acı	30
Görsel 30. Tiziano, “L'Assunta”, 1516-1518, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari .	31
Görsel 31. Gece Nöbeti, 1642	32
Görsel 32. Judith Holofernes’in Başını Keserken	33
Görsel 33. Jean-Honoré Fragonard, “Salıncak”, 1767, TÜYB, Wallace Koleksiyonu, Londra	33
Görsel 34. François Boucher, “Esmer Odalık”, 1745, TÜYB, 53x64 cm (21×25 inç), Louvre, Paris	34
Görsel 35. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 325x260 cm, Louvre Müzesi, Paris	35
Görsel 36. Eugene Delacroix, “Dante'nin Teknesi”, 1822, 189x246cm, Louvre Müzesi, Paris	35
Görsel 37. Turner, Resimde Kar Fırtınası	36
Görsel 38. Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşiş.....	37
Görsel 39. Goya, 3 Mayıs 1808.....	38
Görsel 40. Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn.....	38
Görsel 41. Monet, Saman Balyaları-I.....	39
Görsel 42. Monet, Saman Balyaları-II.....	39
Görsel 43. Monet, Saman Balyaları-III	40
Görsel 44. Monet, Saman Balyaları-IV	40

Görsel 45. Edouard Manet, "Çimlerin Üzerinde Öğe Yemeği", 1863, TÜYB, 207x265 cm	40
Görsel 46. Auguste Renoir, "Moulin de la Galette'de Bir Top", 1876, TÜYB, 131,5x176,5 cm	41
Görsel 47. Edgar Degas, "La Classe de danse", 1873, 85,5x70 cm	42
Görsel 48. Georges Seurat, "Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası", 1884-1886, TÜYB, 207,6x308 cm	43
Görsel 49. Signac, Büyük Kanal'a Giriş	43
Görsel 50. Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley, On view at The Met Fifth Avenue in Gallery 826, Paul Cézanne, Oil on canvas, 65.4 x 81.6 cm.....	44
Görsel 51. Mont Sainte-Victoire, On view at The Met Fifth Avenue in Gallery 823, Paul Cézanne, Oil on canvas, 57.2 x 97.2 cm.....	45
Görsel 52. Gauguin, "Ölülerin Ruhu Bizi Gözler", 1892.....	46
Görsel 53. Tiziano, "Urbino'lu Venüs," 1538.....	47
Görsel 54. Vincent Van Gogh, "Rhone Üzerinde Yıldızlı Gök", 1888.....	48
Görsel 55. Henri Matisse, Dans, 1910, TÜYB, 260x391 cm	50
Görsel 56. Kandinsky, Composition, 1923, 140x201 cm.....	52
Görsel 57. Klee, Poliphony, 1932, 66,5x106 cm.....	54
Görsel 58. Vorkurs Dersi Çalışmaları	58
Görsel 59. Itten Koleji'nin Çatısında Sabah Egzersizi.....	59
Görsel 60. Siyah ve Beyaz Üzeri Sarı Kare.....	62
Görsel 61. Siyah ve Beyaz Üzeri Kırmızı Kare.....	62
Görsel 62. Siyah ve Beyaz Üzeri Mavi Kare.....	63
Görsel 63. Mavi ve Kırmızı Üzerine Gri Kare	63
Görsel 64. 12 Tonlu Renk Çemberi.....	66
Görsel 65. Ana Renkler Ton Kontrastı	67
Görsel 66. Ana Renkler Siyah Şerit Ton Kontrastı	67

Görsel 67. Ton Kontrastı Renk Daması	68
Görsel 69 Plate I L'Eglise d'Ephèse, from "Apocalypse de Saint Sever," 11 th century. Paris, Bibliothèque Nationale	69
Görsel 70 Plate IV Piet Mondrian, 1872 - 1944; Composition 1928. Mart Stam collection	70
Görsel 71. Itten Açık- Koyu Kontrast Örneklemeleri	71
Görsel 72. Rembrandt, Dr. Faustus, gravür.....	71
Görsel 73. Açık - Koyu Renk Kontrastı	72
Görsel 74. Siyah - Beyaz Renk Dizgesi	72
Görsel 75. Rembrandt, 1606 - 1669; Altın kasklı adam.....	73
Görsel 76. Kırmızı ve Mavi.....	74
Görsel 77. Mavi ve Kırmızı.....	74
Görsel 78. Soğuk Renk Kontrastı	74
Görsel 79. Sıcak Renk Kontrastı	75
Görsel 80. Kırmızı-Turuncu Örneği	75
Görsel 81. Mavi-Yeşil Örneği	75
Görsel 82. Soğuk-Sıcak Renk Kontrastı Dama Tahtası	75
Görsel 83. Claude Monet, 1840 - 1926; Sis içinde Parlamento evleri.	76
Görsel 84. Sarı Mor Tamamlayıcı Renk Kontrastı.....	77
Görsel 85. Turuncu Mavi Tamamlayıcı Kontrastı	77
Görsel 86. Kırmızı yeşil tamamlayıcı renk kontrastı renk kontrastı.....	77
Görsel 87. Tamamlayıcı Renk Kontrast Derecesi	77
Görsel 88. Tamamlayıcı Renk Kontrast Derecesi	78
Görsel 89. Tamamlayıcı Renk Kontrast Derecesi	78
Görsel 90. Jan van Eyck, 1390 - 1441; Şansölye Rolin'in Madonna'sı, Paris, Louvre	78
Görsel 91. Paul Cezanne, 1839 - 1906; Saint-Victoire Dağı. Philadelphia, Sanat Müzesi .	79

Görsel 92. Eş zamanlı kontrast sarı	80
Görsel 93. Eş zamanlı kontrast turuncu	81
Görsel 94. Eş zamanlı kontrast kırmızı	81
Görsel 95. Eş zamanlı kontrast yeşil	81
Görsel 96. Eş zamanlı kontrast mavi	81
Görsel 97. Eş zamanlı kontrast mor.....	82
Görsel 98. Vincent van Gogh, 1853 - 1890; Akşam Cafe. Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller	83
Görsel 99. Doygunluk renk kontrastı	83
Görsel 100. Doygunluk renk kontrastı	84
Görsel 101. Henri Matisse, 1869 - 1954; Piyano. New York, Modern Sanat Müzesi	85
Görsel 102. Sarı-mor miktar kontrastı	86
Görsel 103. Turuncu-mavi miktar kontrastı	86
Görsel 104. Kırmızı-yeşil miktar kontrastı.....	86
Görsel 105. Miktar kontrast renk çemberi.....	87
Görsel 106. Açık mavi turuncu miktar kontrastı	87
Görsel 107. Kırmızı miktar kontrastı.....	88
Görsel 108. Renk Küresi	88
Görsel 109. Renk Yıldızı	89
Görsel 110. Form ve Renk.....	92
Görsel 111. Johannes Itten'in Renk İfadesi Teorisi-I.....	95
Görsel 112. Johannes Itten'in Renk İfadesi Teorisi-II	95
Görsel 113. Johannes Itten'in Renk İfadesi Teorisi-III	95
Görsel 114. Johannes Itten'in Renk İfadesi Teorisi-IV	96
Görsel 115. Johannes Itten'in 12 Tonlu Renk Çemberi	96
Görsel 116. Sarı Rengin Psikolojik Etkileri	98

Görsel 117. Itten'in Renk Teorisine Göre Sarı Renk.....	98
Görsel 118. Kırmızı Rengin Psikolojik Etkileri	99
Görsel 119. Itten'in Renk Teorisine Göre Kırmızı Renk.....	99
Görsel 120. Mavi Rengin Psikolojik Etkileri	100
Görsel 121. Itten'in Renk Teorisine Göre Mavi Renk.....	100
Görsel 122. Atölye Çalışmaları	103
Görsel 123. Portre-1	104
Görsel 124. Tuval Üzeri Mavi Portre	105
Görsel 125. İsimsiz.....	105
Görsel 126. Portre-2	106
Görsel 127. Portre-3	106
Görsel 128. Portre-4	107
Görsel 129. Portre-5	107
Görsel 130. Portre-6	108
Görsel 131. Yalnızlık.....	108
Görsel 132. Dede	109
Görsel 133. Aile.....	109
Görsel 134. Çocuk	110
Görsel 135. Yusuf.....	110
Görsel 136. Portre-7	111
Görsel 137. Portre-8	111
Görsel 138. Portre-9	112
Görsel 139. Portre-10	112
Görsel 140. Kadın.....	113
Görsel 141. Çırpınış.....	113
Görsel 142. Köy Günlükleri	114

Görsel 143. Renk Denemeleri 114



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Sanat, insanlar arasında hem bir etkileşim hem de onu üreten sanatçının geleceğe iz bırakma misyonu olarak kabul görmektedir. Özellikle resim sanatı bağlamında bu konuya bakıldığında, geçmişten günümüze derin anlamlar taşıyan ve düşündürten örnek resimlerin var olduğunu görmek mümkündür. Elbette bu üretim sürecinde sanatçılar, kimi zaman çizimleri kimi zaman da renkleri kullanmışlardır. Özellikle rengin sahip olduğu yüksek ifade gücü onun tercih edilebilirliğini artıran bir etken olmuştur. Çünkü rengin tek başına kullanılması bile insanın üzerinde derin etkiler oluşturabilmektedir.

Renk, tarih boyunca insanoğlunu etkileyen bir olgu olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle her çağda sanat eserlerinde renk öğesinin farklı bir biçimde kullanıldığı görülmüştür. İlk insanların özellikle mağaralara yaptıkları çizimlerde renk, bir iletişim ögesi görevi üstlenmiştir. Nitekim bu dönemdeki insanların rengi büyüsel bir fonksiyon ile kullandıkları tarihsel olarak ifade edilmektedir. Rengin resim içerisindeki yeri ise Hristiyanlığın yükselişe geçişi ile önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönemde özellikli dini yapılarda (manastır, kilise ve şapel) yer alan mozaiklerde çok çeşitli renkler kullanılmaya başlamıştır. Orta Çağ'da ise renk paletinin önemli ölçüde zenginleşmeye başladığı görülmektedir. Rönesans, resimde renk kullanımında çığır açıcı bir etkiye yol açmıştır. Bu dönemde renk sanat eserlerinde bir perspektif ögesi olarak kullanılmaya başlamıştır. Resimde renk kullanımında yaşanan bir diğer önemli gelişme, empresyonist sanatçılar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bu dönemin sanatçıları renkleri ideal kullanımının dışına çıkarmıştır. Renkleri ışık ve gölge etkileri altında gördükleri gibi eserlerinde kullanmışlardır. Rengin kullanımı için ise 20. yüzyıl, önemli bir kırılma noktası olmuştur. Bu dönemde sanatçılar rengi başlı başına bir yaratıcılık ögesi olarak kabul etmişlerdir.

Rengin bu gücü, resimde fiziksel ve psikolojik etkileri üzerinden ele alınmıştır. Fiziksel sistem için renk ışınları ölçülebilir ve rakamlarla ifade edilebilir olmasına rağmen psikolojik etkileri üzerine bu derecede kesin yargılara sahip olmak kolay olmamaktadır. Nitekim rengin psikolojik etkileri üzerinde her bireyin farklı özelliklere sahip olması belirleyicidir. İnsanlar arasındaki sosyo-kültürel farklılıklar, ekonomik durum, eğitim düzeyi veya yaş gibi faktörler renk algılayışına etki edebilmektedir. Renklerin söz konusu bu etkisi, birçok sanatçının dikkatini çekmiştir. Bu sanatçılardan birisi olan Johannes Itten de rengin

psikolojik etkileri üzerinde durmuştur. Örneğin Itten beyazın saflığı ve temizliği, siyahın ise karamsarlık ve ölümü simgelediğini belirtmektedir.

Bu tez çalışmasında resim sanatında rengin psikolojik etkileri Johannes Itten'in görüşleri bağlamında ele alınmıştır. Çalışma giriş bölümü dâhil altı bölümden oluşmaktadır. İlk olarak giriş bölümünde rengin psikolojik etkisi üzerinde durularak tez çalışması tanıtılmıştır. İkinci bölümde ise renk ögesi tanıtılmıştır. Renk ögesi açıklanırken hem bilimsel renk kuramları hem de sanatsal renk kuramları üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise sanat tarihi boyunca resimlerde rengin kullanımı örnek sanat eserleri üzerinden ele alınmıştır. Dördüncü bölümde ise rengin resimde psikolojik etkileri Johannes Itten'in görüşleri bağlamında açıklanmıştır. Johannes Itten'in görüşleri gelişiminde önemli bir basamak olan Bauhaus Okulu ve renk teorileri bağlamında açıklanmıştır. Çalışmanın beşinci bölümünde ise Duygu Yücel Kaplan'ın ürettiği eserlerde renk kullanımı psikolojik olarak çözümlenmiştir. Nihayetinde tez çalışmasının bulguları altıncı bölümde açıklanarak çalışma sona erdirilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

RENK

Rengi tanımlayacak olursak, renk; direkt olarak veya üzerine düştüğü nesnelere meydana gelen yansıma veya kırılma sonucu göze ulaşan ışık dalgaları aracılığıyla beyinde oluşan bir etkidir (Yıldırım, 2009). Renk, çevremizde var olan öğelerin tanımlanmasında sıklıkla başvurulan bir kavramdır. Bir kişi tanımadığı veya ilk defa gözlemlediği bir şeyi çoğu zaman rengi ile tanımlayabilir. Geçmişten günümüze insanlar renkleri bir iletişim aracı olarak kullanmıştır. Sanat tarihine baktığımızda renk, mağaralara yapılan sembolik figürlerden günümüzdeki reklam afişlerine kadar kullanılan bir dildir. Bu dil doğada da bazen bir iletişim aracı olarak kullanılır. Örneğin hayvanlar kendilerini korumak için veya çiftleşme dönemlerinde karşı cinse kendilerini göstermek için çoğu kez renklerden yardım alırlar. Bukalemunların kendilerini dış çevreden korumak adına içerisinde buldukları ortamın renk tonlarına yakın bir renk değişimi gerçekleştirdikleri neredeyse herkes tarafından bilinmektedir. Bu gibi durumlarda renk, bir iletişim görevi alır. İnsan doğayı sınırlı renklerde görürken çoğu hayvanlar bizim görmediğimiz renkleri görmektedir. Örneğin köpeklerin görme duyusu birçok yönüyle insanlardan farklılaşmaktadır. Köpekler gerek biyolojik yapısı gerekse algılama yapısı ile farklı bir görme duyusuna sahiptirler. Kornea yapılarının köpeklere kazandırdıkları beceriden dolayı çok az bir ışıkta dahi renkleri ayırt edebilme ve görme kaliteleri insanlardan daha üstündür (Atasoy ve Erdem, 2014: 33).

İnsanlar, günlük yaşantılarında bazen ürettikleri eşya ve sanat eserlerine anlamlar yüklemek bağlamında bazen ise ifade biçimi olarak kullanmıştır. Renk bir iletişim aracı olarak insanlığın ifade biçimlerinden biri olmuştur. Bilimsel anlamda incelemeye koyulduğunda ise insan bedeninin algıladığı ve dünyadaki varlığının tümüyle anlaşılmadığı bir yol olmuştur. Psikolojik açıdan renk araştırıldığında, ilk çağlardan günümüze dek gelen renk kullanımları bizim yiyeceğimiz yemeklerden düşüncelerimizden ve hayatı büsbütün algılayışımıza kadar çoğu şeyi şekillendirmiştir.

Rengin bilimsel anlamda ilk incelenişi Aristoteles'in renk üzerine ortaya attığı düşüncelerdir. Bu düşünceler renk biliminin temellerini atmıştır. Renk teorisinde ilk atılım 17. yüzyılda Isaac Newton ile gerçekleşmiştir. Newton'un cam prizma deneyindeki bulgular rengin teorik anlamda incelendiği ilk çalışmadır. Daha sonra 18. yüzyılda J. C. Le Blon, Moses Harris ve Johann Heinrich Lambert'in; 19. yüzyılda Johann Wolfgang von Goethe,

Philipp Otto Runge, Johannes Itten, Michel-Eugene Chevreul, Ogden Rood, Thomas Young, Herman von Helmholtz ve James Clerk Maxwell'in; 20. yüzyılda ise Edwald Hering, Edwin H. Land, Manfred Richter, Albert Munsell, Wilhelm Ostwald ve Josef Albers'in renk teorileri hakkındaki çalışmaları sanat akımları ve ressamaların renk kullanımları üzerinde önemli farklılıklar yaratmıştır. Bunun yanında, bu çalışmalar; resim, fotoğraf, grafik, tekstil, seramik gibi renkle ilişkili birçok sanatsal ve endüstriyel alanı da derinden etkilemiştir (Per, 2012).

Renk, sanatın en temel konusu olmuştur. Sanatçılar da doğayı taklit ederken rengi benlikleri ile aralarında bir köprü vazifesi gören olgu olarak ele almışlardır. Sanatçılar rengi, bilimsel yanından ziyade eserlerinde bir araç ve ifade biçimi olarak görmüşlerdir. Renk ve ışığın arasındaki iletişimden kaynaklanarak renklerini ışığı takip ederek üretmişlerdir. Nesnenin ana renginin ışık değerlerine göre açık-koyu dengesinden yararlanarak nesnenin hacmini oluşturmak için renklerden yararlanmışlardır. Bu bakımdan ışık, rengi algılamada önemli unsurdur.

2.1. Renk Kuramları

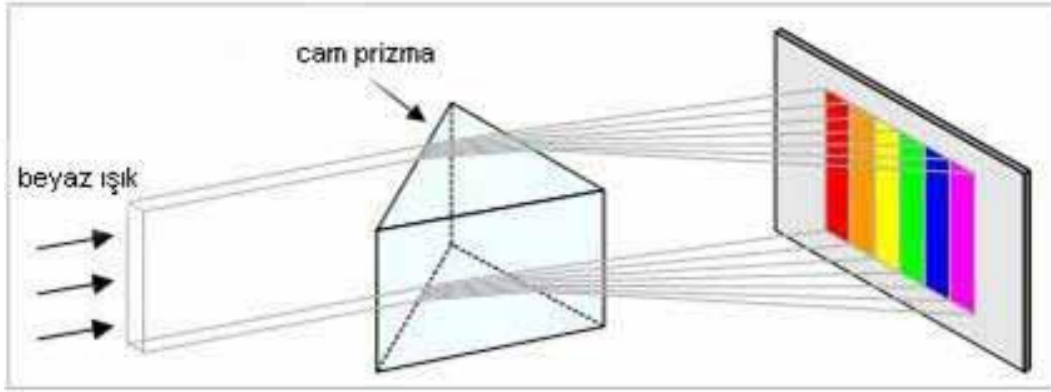
Renk, tarihsel süreçte birçok bilim insanı ve sanatçı tarafından üzerine düşünülen bir olgu olmuştur. İnsanlık dünyayı anlamak adına renklerden yararlanmıştır. Tarih boyunca renk üzerine düşüncelerin Antik Yunan'a kadar uzandığı görülmektedir. Bu kapsamda Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinus gibi filozofların doğa olayları ile renkler arasında ilişki kurdukları görülmüştür (Eczacıbaşı, 1997: 1545). Antik Yunan filozoflarından başlayan bu süreç modern sanat temsilcilerine kadar uzanmış, düşünürler rengi farklı boyutlarıyla ele almışlardır. Bu kapsamda tez çalışmasının bu bölümünde renk kuramları, bilimsel ve sanatsal renk kuramları olarak iki ayrı başlık altında incelenmiştir. Bilimsel ve sanatsal renk kuramları incelenirken derinlemesine bir tartışma yerine çalışmanın özünü oluşturan renk olgusunun tarih boyunca nasıl ele alındığını ifade etmek amacıyla renk kuramları hakkında genel bir bilgi verilmiştir.

2.1.1. Bilimsel Renk Kuramları

Bu bölümde bilimsel renk kuramları açıklanmıştır. Bunlar Newton, Moses Haris, Johann Heinrich, Goethe, Munsell, CIE, Ostwald, Maxwell, Young-Helmholtz, Chevreul, Bezold, Hering, Grassman, Brewster, Hicethier ve Purkinje olmak üzere toplam 16 kuramdır.

Newton'un Renk Teorisi

Isaac Newton, 17. yüzyılda cam prizma deneyi ile renge dair bilimsel çalışmaları başlatan ilk isim olmuştur. Newton, cam prizma deneyinde karanlık bir oda içerisine küçük bir delik açarak ince bir ışık demetinin sızmasını sağlayarak ışığı üçgen şeklinde cam bir prizmanın içerisinden geçirmiş ve gökkuşağındaki yedi rengi beyaz bir perdeye yansıtmıştır (Per, 2012).



Görsel 1. Newton Cam Prizma Deneyi, (Per, 2012: 19)

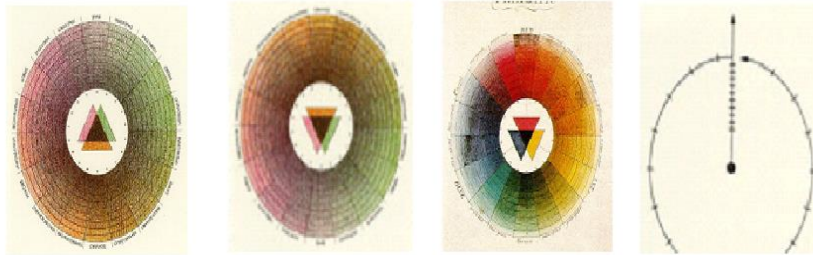
Newton bu deneyde beyaz zemine yansıyan renklere “güneş tayfı” (spektrum) ismini vermiştir. Yansıyan renkler kırılma açısına göre kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor olarak sıralanmıştır. Newton bu deneyi ile 1704 Londra’da yayınlanan “Optik” (Optics) isimli eserini bilim dünyasına kazandırmıştır. Newton’un ortaya koyduğu bu deney, birçok bilim insanı tarafından farklı bakış açılarına göre incelenmiştir (Per, 2012: 19).



Görsel 2. Newton'un Cam Prizma Deneyinin Canlandırılma Örneği,
<https://www.ceyrekmuhendis.com/dunyayi-degistiren-5-deney/> (Erişim tarihi: 30.01.2023)

Moses Haris'in Renk Teorisi

Doğa bilimci Moses Haris 1766'da yayınladığı “Renklerin Doğal Sistemi” kitabında Newton'un renk prizma deneyini inceleyerek belirlemiş olduğu üç ana renkten diğer renkleri oluşturabileceğini iddia etmiş ve renk çemberini çizmiştir. Haris, aynı zamanda doğa bilimci ve ressam olarak renkleri resimsel anlamda ifade etmeyi amaçlamıştır. Haris bu renklerin karışımı ile tüm renkleri oluşturabileceğini bir çember çizerek üç ana rengin diğer renkleri nasıl oluştuğunu göstermiştir (Per, 2012: 20). O dönemde ilk olarak J.C. Le Blon (1667-1741) kırmızı, sarı ve mavinin temel renkler olduğunu iddia etmiştir. Haris ise bu fikir ile üç temel rengin yalnız bununla sınırlı kalmayacağını, üç ana rengin birbiriyle olan karışımları ile yan renklerin oluşacağını, bunları farklı ton ve yoğunluğa göre birçok renk tonunun ortaya çıkacağını vurgulamıştır (www.colorsystem.com, 2022).

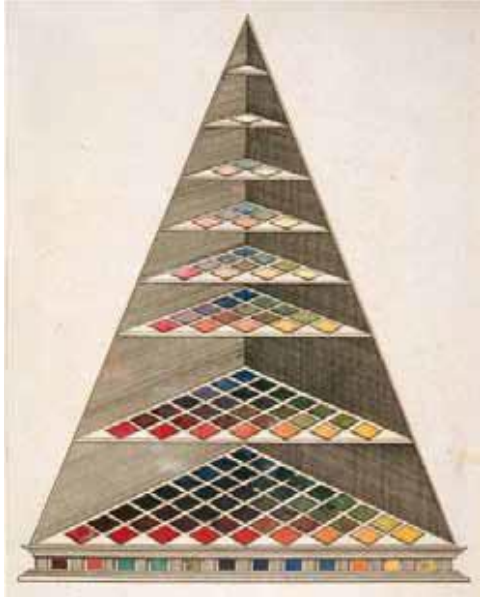


Görsel 3. Moses Haris'in Keşfettiği Renk Çemberi.

https://www.colorsystem.com/?page_id=743&lang=en (30.01.2023)

Johann Heinrich Lambert'in Renk Teorisi

Fizikçi ve Matematikçi Johann Heinrich Lambert (1728-1777) renklerin bir piramide uygulandığı bir sistem keşfetmiştir. Piramidin en tepesine beyazı koyan Heinrich, alt tabanı ana renklerden oluşan ve üçgen şeklinde kırmızı, sarı ve mavi ile piramidin orta noktasına siyahı yerleştirerek bir sistem oluşturmuştur. Bu sistemde renkler ana renk pigmentlerine karşılık gelen ışığı emerek farklı renk tonları oluşturmuştur (Shevell, 2003: 9).



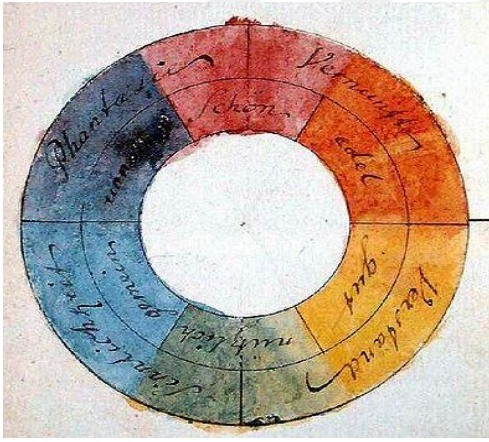
Görsel 4. Lambert'in Renk Piramidi, (Per, 2012: 20)

Goethe'nin Renk Teorisi

Daha çok edebiyat alanında tanınmasına rağmen J.W. von Goethe'nin renk üzerine de kapsamlı araştırmaları bulunmaktadır. Onun bu konuda önemli eserlerinden olan "Renk Öğretisi" isimli çalışması renklerin geçmişteki teorilerden farklı olarak incelemesiyle önemli bir hâl almıştır. Bu çalışmada Goethe, sanatçıların rengi ele alış biçimini anlamaya çalışarak felsefi olarak bu anlamlandırma sürecine dair açıklamalarda bulunmuştur (Harmancı, 2019: 740).

Goethe “Renk Öğretisi” kitabında renkleri; didaktik, polemik ve tarihsel olarak üçe ayırmıştır. Didaktik renkleri, gözün yapısıyla ilişkilendirerek görme duyusunun eş zamanlı olarak algıladığı fizyolojik renkler olarak açıklamıştır. Polemik renkler ise kendinden önceki renk teorilerini eleştirel olarak incelediği renklerdir. Bu anlamda onun önemli eleştirilerinden birisi Newton’un renk kuramlarına yöneliktir. Tarihsel olarak da bilim tarihi üzerine betimlemeler yapmıştır (Tarhan, 2020: 220-221).

Goethe, araştırmaları sonucunda yalnızca sarı ve mavinin ana renk olduğunu ve bu renklerin ışığa olan mesafelerine göre değerlendirilebileceğini belirtmiştir. Sarı rengi, artı bir kutupta yer aldığını kabul ederek beyaza yaklaşılmaması neticesinde doğaya en yakın renge ulaşabileceğini iddia etmiştir. Bu renklerin asillik, sıcaklık, aydınlık ve samimiyet gibi duygu ve durumları ifade ettiğini vurgulamıştır. Mavi rengin ise, sarı renginin tam zıttı kutupta yer aldığını belirterek zayıflık, pasiflik ve soğukluk gibi duygu ve durumları temsil ettiğini belirtmiştir. Goethe’nin renk teorisi birçok ressam için de ilham kaynağı olmuştur. Bu teoriyi inceleyen birçok ressam, eserlerinde bu teoriden faydalanmıştır (Tarhan, 2020: 235).

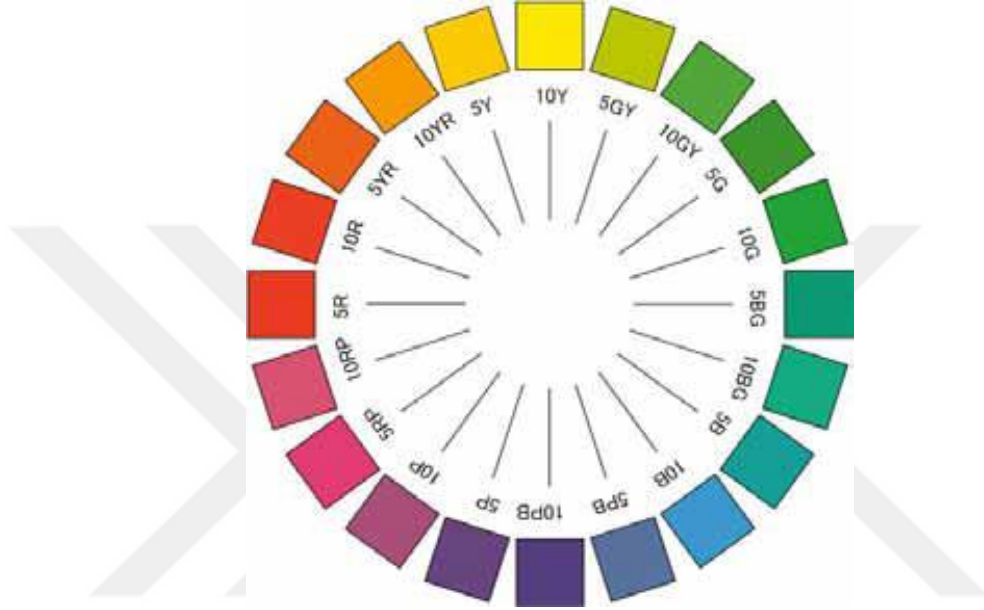


Görsel 5. Goethe'nin Renk Teorisi, (Per, 2012: 20)

Munsell'in Renk Sistemi

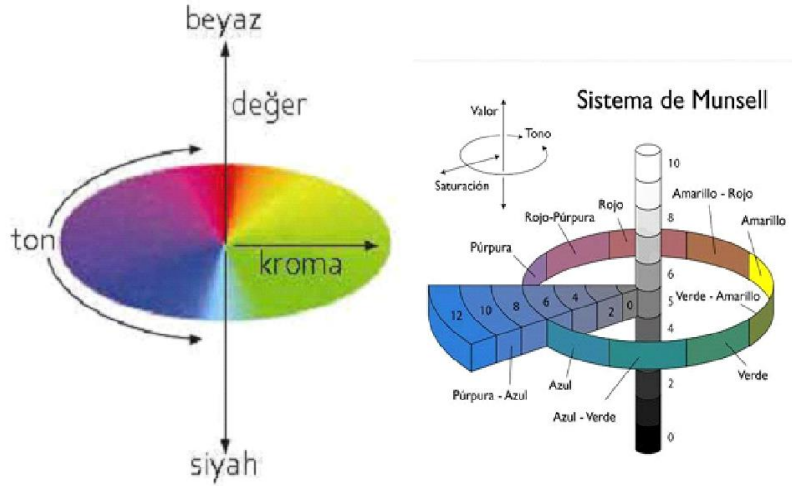
Renkleri pek çok kavram ve çeşitlilikle inceleyen bir diğer isim Albert Munsell'dir (1858-1918). Munsell, renkleri kapsamlı ve nitelikli bir çerçevede ele almak için “Munsell Renk Sistemini” kurmuştur. Renk sistemini oluşturmak için farklı meslek ve alanlarda fizikçiler, ressamlar ve psikologlarla kolektif bir çalışma oluşturmuştur. Bu birlikteliğin sonucunda renkleri daha kapsamlı araştırmaları için “Ulusal Renk Cemiyeti” kurulmuştur. Bu topluluk renk üretimi için formüller geliştirmiştir (Per, 2012: 24).

Munsell'in geliştirmiş olduğu renk dizgesinde farklı değerler ile ifade edilen dereceler, bunların numaralandırılmasıyla çeşitlendirilmiştir. Munsell renk çemberinde on adet harfe on farklı renk derecesi yerleştirmiştir. Bunların her biri on farklı kademeye sahiptir. Böylece toplamda 100 adet renk tonu ortaya çıkmaktadır. Bu renk değerleri; rengin beyaz, gri ya da siyaha kıyasla açıklık derecesini belirtir ve siyaha ve beyaza ait olan 10 değere 1'den 9'a kadar numara verilmiştir.



Görsel 6. Munsell'in Renk Diyagramı, (Per, 2012: 24)

Munsell, üç boyutlu bir renk şeması oluşturarak renkleri “ton, değer ve kromaya” göre ayırmıştır. Bu üç boyutlu dairenin içerisine renkleri sırasıyla kırmızıdan sarıya, yeşile, maviye, mora ve sonra tekrar kırmızıya olarak uygulamıştır. Bu sistemde renkler arasındaki değerleri ton olarak ele almış ve bir rengin tonunun değerini, o rengin açık ve koyu olmasıyla ya da doygunluğuyla belirlemiştir.



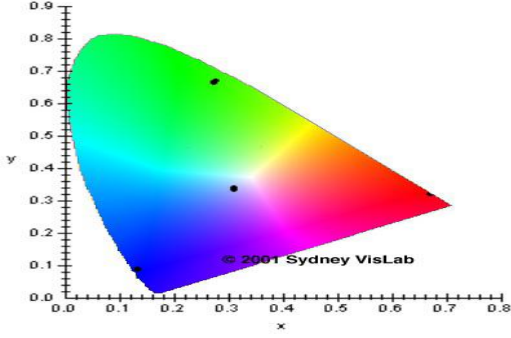
Görsel 7. Munsell'in Üç Boyutlu Renk Şeması, (Per, 2012: 24)

Munsell'in beş adet renk (kırmızı, sarı, yeşil, mavi, mor) renk çemberi ile bu renkler arasındaki yirmi eşit mesafede iki rengin arası sarı kırmızı, sarı-yeşil, mavi-yeşil ve mavi-mor'dur. Bu renkler arasında 10 ayrı kısma bölünerek dikey düzlemde aşağıdan yukarıya siyah ve beyaza kadar oluşan ton değişimi oluşmakta ve renk değerini vermektedir. Kroma ise merkezdeki nötr renkten dışa doğru maksimum renge kadar değişmektedir. Renk şemasındaki her renk Munsell simgelerini bize tanımlamıştır (Per, 2012: 24; Çömen, 2010).

CIE Renk Sistemi

CIE renk sistemi olarak bilinen ve açılımı Uluslararası Aydınlatma Komisyonu olan renk sisteminde insanın gözüyle rengi algılama süresine odaklanılmaktadır. Munsell dizgesinde renk; tür, değer ve doymuşluk bilgilerinden yola çıkılarak incelenirken CIE sisteminde bir renk yalnızca (x,y) verisiyle belirlenir. Fakat gözün algılamış olduğu üç temel renk olan kırmızı, yeşil ve mavi olarak renkler üçe ayrıldığında x, y, z sınıflandırmaları yapılır. Işık dalgalarının boylarına göre gözün gelen ışıklardan etkilenmesine göre ölçülür. Bu ölçüye "CIE'nin Tayfsal Üç Renksel Bileşenleri" adı verilmiştir.

CIE sistemi diğer renk sistemlerine göre daha teoriktir. Ölçümleri matematiksel anlamda işlem gerektirdiği için zordur. X, Y, Z'nin toplamı görsel algının toplamını belirtir. X'in büyüklüğü kırmızının, Y'nin büyüklüğü yeşilin ve Z'nin değeri mavinin etkisini gösterir. Bu üç rengin karışım ve çeşitliliğine göre diğer renkler oluşur. Bunun yanı sıra CIE sisteminde renkler, birden fazla ayırım ve hesaba tabi tutulduğu için pratiğe uygun değildir (Yıldırım, 2009: 38-39).



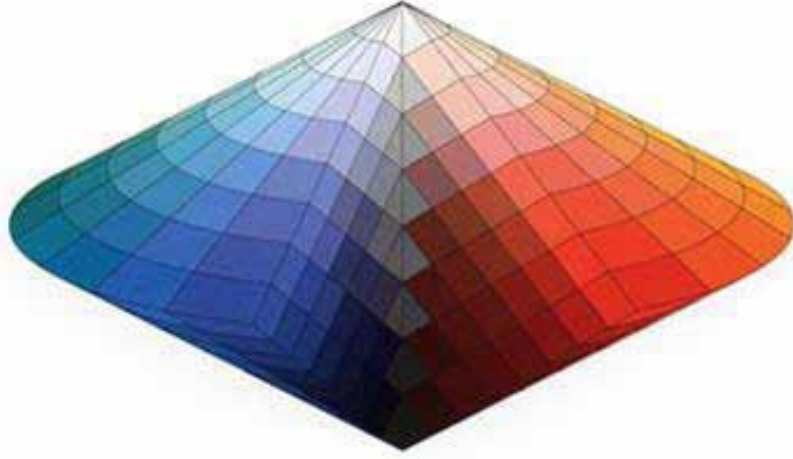
Görsel 8. CIE Renk Sistemi,

<https://www.benq.com/tr-tr/knowledge-center/knowledge/define-accurate-color.html>
(30.01.2023)

Ostwald'ın Renk Teorisi

Wilhelm Ostwald (1853-1918), renk kavramına bilimsel anlamda yaklaşan ve teorisine kendi ismini veren bir kuramcıdır. Ostwald'ın renk sistemi İkinci Dünya Savaşı öncesi en yaygın renk sistemi olarak bilinmektedir. Bununla birlikte “Ostwald'ın Renk Sistemi”, 1916 yılında “Renk Sözlüğü” adı ile bilinmiştir (Per, 2012).

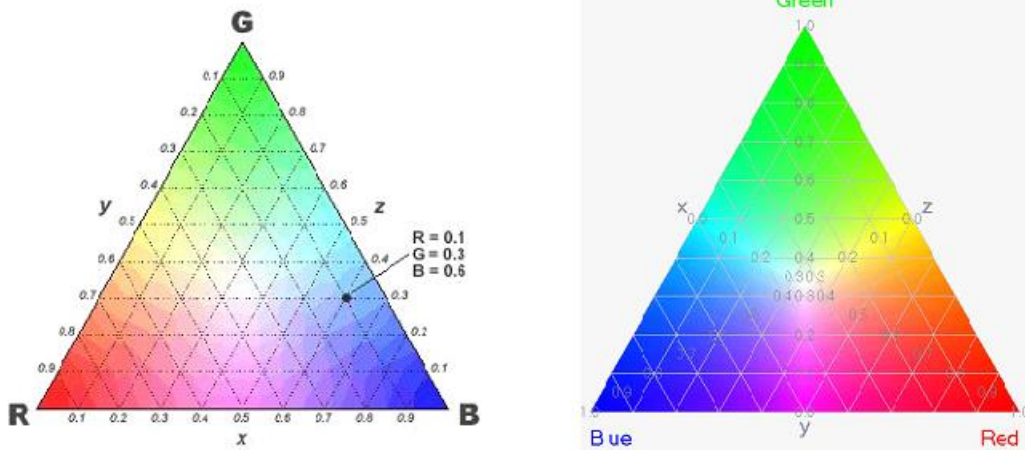
Ostwald'ın renk sistemi merkezinde grileşen renkleri olan ve yukarı aşağı doğru açık-koyu renk tonları veren bir sistemdir (Özsavaş, 2015: 9). Ostwald teorisinde birbirine zıt ve alt alta yerleştirilmiş iki koni kullanır. Yirmi dört renk dizgesiyle oluşan sistem üçe bölünmüştür ve üç boyutlu olarak hazırlanmıştır. Bu sistemin adına “8 Anarenk Kuramı” da denmektedir. Oluşturulan bu sistemde her üç boyut birbirine eşit farklılıklarda dizilmiştir. Doygunluk ve değer özelliklerini gösteren bir renk simgesi vardır (Yıldırım, 2009: 39).



Görsel 9. Ostwald'ın Renk Sistemi, (Per, 2012: 23)

Maxwell'in Renk Teorisi

İngiliz fizikçi James Clerk Maxwell (1831-1879), renkleri bir üçgenin içerisinde iki boyutlu olarak ele alır. Bu çalışmasında ilk kez bir rengin ölçülebilirliğini yani “Renk Vizyon Teorisini” bulmuştur. Üçgenin her bir köşesine üç ana rengi (kırmızı, yeşil, mavi) yerleştirerek bu renklerin karışımlarını teknik bir veri ile geliştirdiği spektral bir kavis yerleştirir. Böylelikle psikofizik ölçümlere dayanan ilk 2 boyutlu renk sistemini ortaya koyar (Çelebi, 2013: 22).



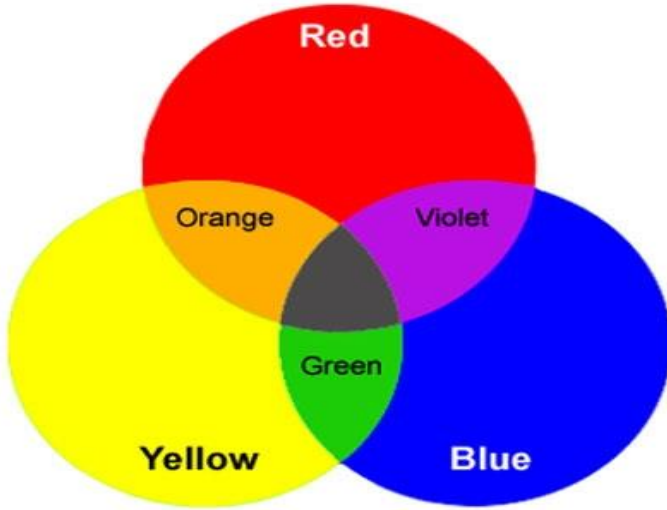
Görsel 10. James Clerk Maxwell'in Renk Vizyon Teorisi, (Çelebi, 2013: 22)

Young – Helmholtz’un Renk Teorisi

Young – Helmholtz teorisi kırmızı, sarı ve mavi renklerin titreşimlerin, gözün bu renkleri üç farklı sinirle algılaması olarak bilinmektedir. Bu sinir kısımlarından birincisinin uzun ışık dalga etkisi olan kırmızı, ikinci kısım ise orta dalgalarının etki ettiği yeşil renktir. Son olarak üçüncü kısımda mavi-mor renk bulunmaktadır (Per, 2012: 22).

Young, ‘trikromatik’ (üç renkli) renk teorisini geliştirmiştir. Işığın dalga teorisini ortaya koyarak kırmızı, sarı, mavi renklerinin temel renkler olduğunu belirtmiştir (Per, 2012: 22).

Helmholtz oluşturmuş olduğu bir daire sistemini hızla çevirerek optik bir karışım meydana getirir. Bu uygulama sonucunda tamamlayıcı renklerin karışımı ile birbirine nötrleşmesi sonucu çıkan renk beyazdır. Bu daire sisteminin merkezlerine iç içe iki daire çizmesi ve dış daireyi dört kısma ayırarak her kısmı sırasıyla sarı ve mavi renge, iç daireyi de bu renklerin karışımları olan yeşil renge boyadığı görülmüştür. Bu daire sistemini hızlı bir şekilde çevirdiğinde ise sarı ve mavinin optik karışımları ortaya çıkarak beyazı oluşturur (Yıldırım, 2009).



Görsel 11. Young – Helmholtz Üç Renkli Renk Teorisi

http://changingminds.org/explanations/perception/visual/trichromatic_colour.htm (Erişim Tarihi: 30.01.2023).

Chevreul’un Renk Teorisi

Michel- Eugene Chevreul renklerin birbirlerine olan etkilerini anlamlandırmaya çalışmış ve bunun sonucunda renk teorisinde önemi büyük olan “Renklerin Armoni ve Kontrastlık İlkeleri” (The Principles of Harmony an Contrast of Colors) isimli kitabını

yayımlamıştır (Per, 2012). Renklerin çevrelerindeki renklerle etkileşim halindeyken renk algısını farklılaştıracağını ve zıt renk ile gölge etkisi verilebileceğini belirtmektedir. Renklerin sürekli kontrastlığını, eş zamanlı kontrastlığını, karışık renk kontrastlığını sistemleştirmiştir. Bu sisteme kontrast süksesif, kontrast simultane ve kontrast karışımı ismini verir (Yıldırım, 2009).



Görsel 11. Michel-Eugene Chevreul'un Renklerin Armoni ve Kontrastlık İlkeleri

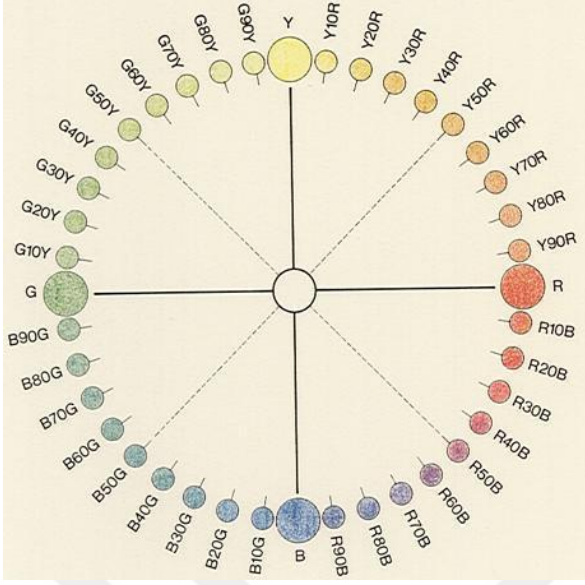
<https://www.leblebitozu.com/gunumuze-kadar-gelen-renk-teorileri-nelerdir-goethenin-renk-teorisi/> (Erişim Tarihi: 30.01.2023)

Wilhelm von Bezold'un Renk Teorisi

Wilhelm von Bezold renkleri açık koyu değerleri olduğunu savunmuştur. Renklerin aydınlık ve karanlık oranlarına göre değişiklik gösterebileceğini yalnızca açık-koyu üzerinden vurgulamıştır. Bir alanda eşit doğrultuda yayılan bir rengin tüm renkleri etkileyebileceğini savunmuştur. İki rengin birbirini birçok anlamda etkileyebileceğini ve bu etkinin renkler arasında çeşitliklere ulaşabileceğini savunmuştur. Bezold'un teorisi daha çok tekstil alanında kullanılmıştır (Yıldırım, 2009).

Edwald Hering'in Renk Teorisi

Edwald Hering renkleri NCS renk sistemiyle (Natural Color System) açıklamıştır. Burada renk algısını araştırmak istemiştir. Savunmuş olduğu NCS doğal renk sisteminde 40 renk kartı 1526 renk değişikliği olduğunu bulmuştur. NCS renk sisteminde renk düzeni olarak kırmızı, sarı, yeşil, mavi, siyah ve beyaz şeklinde altı doğal renk belirtmiştir. Renk sistemini insanın rengi nasıl algıladığının prensibiyle ortaya koymuştur (Sema, 2006: 44).



Görsel 12. NCS Renk Konisi Yatay Kesiti: Renk Çemberi

https://www.colorsystem.com/?page_id=976&lang=en (Erişim Tarihi: 30.01.2023)

Grassman Yasaları

Grassman, ışık ve renk konusunda çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar Maxwell'in renk teorisine de katkıda bulunmuştur. Rengi tasvir etmek için üç özellik olduğunu vurgulamıştır. Bunları rengin öz hali (hue), parlak hali (luminance), ve doygunluk hali (saturation) olarak belirtmiştir. Renklerin doygunluğu açısından beyaz rengin önemine dikkat çekerek, farklı miktarlarda beyaz rengin lüminansını doygunluk düzeyi için gerekli görmüştür. Grinin ortaya çıkışında ise her rengin tamamlayıcı rengi ile karıştırılmasının etkili olduğunu ifade etmiştir. Böylece renklerin tamamlayıcı rengiyle karşılaştığında renksiz olarak ifade edilen grinin oluştuğunu belirtmiştir (Kaya, 2016: 8).

Brewster Teorisi

Brewster üç temel renk ışını olan sarı, kırmızı ve mavinin değişik oranlarda karıştırıldığında tüm renk ışınlarının oluşabileceğini "Renk Görme Teorisi" adı altında açıklamıştır. Çizmiş olduğu dairenin içerisine bir eş kenar üçgen yerleştirmiş, uç noktalarını sarı, kırmızı ve mavi renge boyamıştır. Aynı zamanda ikinci bir ters üçgen çizerek renkleri ikişerli eşler halinde karıştırmış ve bunun sonucunda bulduğu renkleri çizmiş olduğu ters üçgenin ucuna yerleştirmiştir. Her renk, kendini ortaya getirecek iki rengin arasına yerleştirmiş ve böylece üçgenler yoluyla ortaya bir altıgen çıkmıştır. Bu altıgen şeklinde karşılıklı renkler birbirlerinin tamamlayıcısı olmuştur (Oğuzlar, 2019: 21; Avcı, 2014: 59).

Hickethier Dizgesi

Hickethier sistemine göre sarı-yellow, kırmızı-magenta ve mavi-cyan'ın diğer tüm renklerin kaynağı olduğu belirtilmektedir. Renklerin de bu yaklaşımla oluşturulan üç rakamlı bir kod ile tanımlandığı görülmektedir. Buna göre rengi tanımlayan ilk rakam sarının; ikinci rakam kırmızının ve son olarak üçüncü rakam mavinin oranını belirlemektedir. Bu teoride üç ana rengin 0'dan 9'a kadar 10 rakamla gösterildiği ve bunların renklerin yoğunluk derecesini işaret ettiği ifade edilmiştir. Böylece sıfırın o rengin hiç olmadığı, dokuzun ise maksimum doyma noktası bir başka deyişle tam renk anlamına geldiği belirtilmiştir (Dubourg, 1976: 6).

Purkinje Etkisi

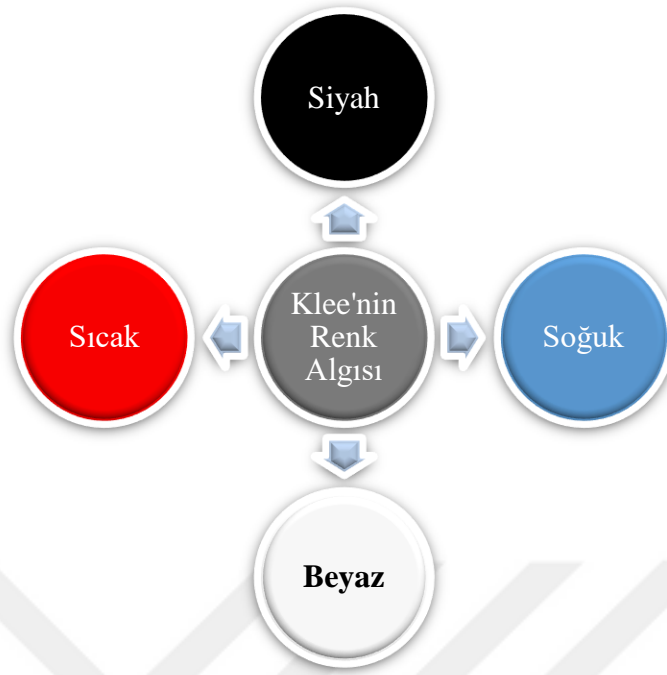
Purkinje etkisine göre, renklerin görünümünü etkilemede ışık önemli bir faktördür. Işığın bu niteliği özellikle renklerin parlaklığını değiştirmede etkilidir. Işığın sahip olduğu fiziksel koşullar, insan gözünün de renkleri algılamasına etki eden koşullara benzemektedir. Renklerin algılanmasına yönelik bu görüşleri ilk defa dile getiren Purkinje, bunu güneş ışığında mavi ve kırmızı çiçekleri gözlemleyerek fark etmiştir. Bu gözleminde güneş batımından sonra mavi çiçeklerin, gündüz ışığında da kırmızı çiçeklerin daha parlak görüldüğünü tespit etmiştir (Brown, 2011: 154).

2.1.2. Itten'in Renk Kuramı Dışındaki Sanatsal Renk Kuramları

Bu bölümde sanatsal renk kuramları açıklanmıştır. Bu başlık altında Klee, Kandinsky ve Albers gibi bilim insanlarının geliştirdiği kuramlara yer verilmiştir.

Klee'nin Renk Kuramı

Paul Klee, renkleri zaman ve mekân boyutlarıyla ele almıştır. Klee'nin renk teorisinde zaman ve mekân boyutu açıklık-koyuluk derecelerine göre bir kontrastı ifade etmektedir. Bu doğrultuda siyahın zamansal, beyazın ise mekânsal olduğunu ortaya atmıştır. Söz konusu kontrastın sıcak-soğuk renkler arasında da bulunduğunu gözlemlemiştir. Onun düşüncesine göre rengin sahip olduğu nitelik onun diğer renklerden ayrılmasını sağlar. Bu anlamın ölçülebilmesi ise bir ölçü birimi veya cihazı aracılığıyla da mümkün olmamaktadır. Örnek vermek gerekirse, aynı büyüklük ve parlaklıkta olan renklerin ölçü ve ağırlık bakımından ayrıştırılması mümkün değildir. Ancak özdeş bir sarı ile kırmızı arasındaki ayrım, sarının daha ışıklı olarak sunulabilir (Klee, 2017: 21-25).



Görsel 13. Paul Klee'nin Renk Algısı

Kandinsky'nin Renk Kuramı

Kandinsky'nin görüşüne göre sanatın özünü duygu kavramı oluşturmaktadır. Duyguların aktarımında ise Kandinsky iki kavramı öne çıkarır. Bu kavramlar renk ve formdur. Onun teorisinde renkler sanatçının bir duygu aktarım aracıdır. Dolayısıyla gerek sanatçının kendi içsel dünyası gerekse rengin kendine özgü dinamikleri bir bütünsellik içerisinde aktarılan mesajların özünü oluşturma fonksiyonuna sahiptir (Kandinsky, 1946: 45).

Kandinsky'nin renk teorisi dört unsur ile temellendirilebilir. Bunlar sıcaklık-soğukluk, açıklık-koyuluktur (Avcı, 2014: 58). Rengin bu temelleri adeta bir tınıya benzemektedir (Tokdil, 2016: 552). Bu kapsamda sıcaklık ve soğukluk yatay bir eğilim içerisindeki sarı ve maviye eğilim anlamını taşımaktadır. Açıklık ve koyuluk ise siyah ve beyazın zıtlığı anlamındadır. Kandinsky renklerin birbirleriyle karıştırıldığında yalnızca dışsal tınılarının değişmeyeceğini, bunun ötesinde duyuusal etkilerinin de bulunacağını ifade eder. Dolayısıyla bu bağlamda renk ile form arasındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Onun bu görüşlerini daha da açıklayıcı şekilde ele almak gerekirse Kandinsky, bazı renklerin bazı formlarda daha dikkat çekici olabileceğini veya körleşebileceğini belirtmiştir. Örneğin, sarı renkli bir üçgen formunun veya mavi renkli bir daire formunun daha dikkat çekici olacağını ortaya koymaktadır (Kandinsky, 1946: 46-47).

Kandinsky'nin renk teorisinde bir ruhsal boyutun varlığından söz etmek mümkündür. Bunun sebebi sanatçının amacı ile ilişkilendirilebilir. Çünkü Kandinsky, sanatçının amacını kendi iç dünyasına yönelerek, duygularının yeniden üretmesine bağlamaktadır. Dolayısıyla onun teorisinde bu duygusal boyutun öne çıkmış olması kaçınılmaz bir durum olarak da görülebilir (Tokdil, 2016: 554).

Albers'in Renk Kuramı

Albers, renk üzerine yaptığı çalışmalarında karmaşık bir olgu olarak rengi incelemiştir. Renk üzerine ampirik deneyleri, tasarım ve teknoloji bağlamında renk olgusunda yeni bir çığır açmıştır. Albers'in kuramında rengin, resmin temel bir yapıtaşı, özerk ve kendi başına estetik kaygıya sahip bir olgu olması gerektiği belirtilmektedir. Albers bu görüşlerini "Interaction of Color" adlı eserinde 200'den fazla renk denemesi uygulamasıyla ele almıştır. Bu uygulamalar ile renklerin insan algısındaki değişimini farklı renk kombinasyonları ile açıklamıştır (Albers, 2013). Albers, rengin plastik olarak etkisinde kontrast (1971: 22-23), saydamlık (1971: 24-26) ve mekân (1971: x-xii) öğelerinin belirleyici olduğunu ifade etmektedir. İki farklı rengin bir araya gelmesiyle oluşan yeni rengin bir araya geldiği noktalarda yumuşatıcı ve keskinleştirici etkiler aracılığıyla yakınlık ve uzaklık algısının oluştuğunu dile getirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİM SANATINDA RENGİN YERİ

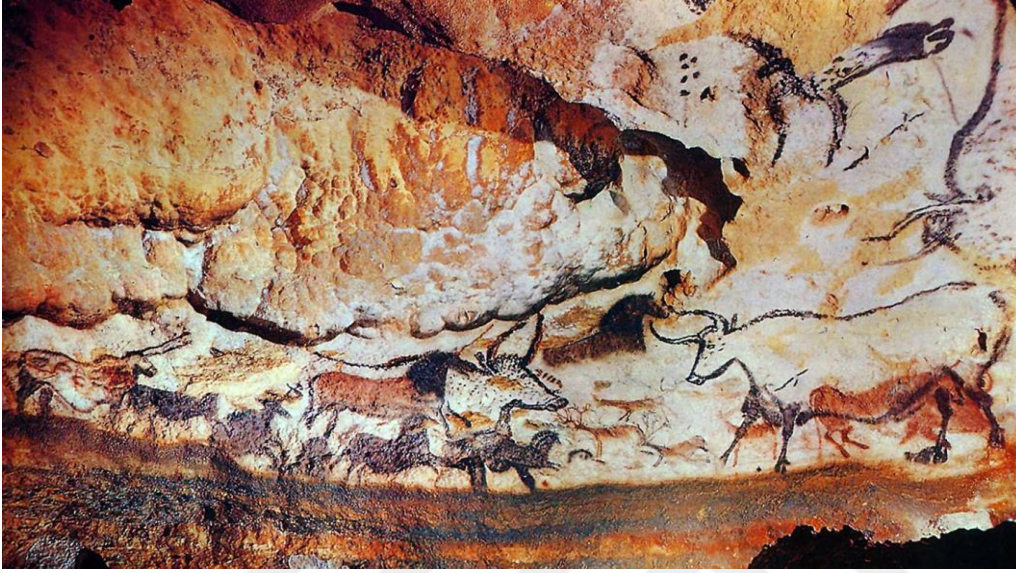
Sanat tarihi içerisinde renk önemli bir kavramdır. İnsanoğlu renkleri bazen bir araç bazen ise bulunduğu koşulların ve imkânların etkileriyle bir ifade biçimi olarak kullanmıştır. Kimi zaman coğrafyanın sunduğu imkânlar ile bulunmuş renklerle yapılan resimler meydana gelmiş, kimi zaman ise renk, sınırsız ölçüde keşfedilip birçok anlam ve pratik ile resmin en temel malzemesi olmuştur. Resim sanatını genel olarak ele alırsak tarihsel süreci veya keşifleri ve hatta zamanı anlamlandıran araçlar arasında rengin bir yol gösterici olduğunu görürüz.

İlk insanlar mağara duvarlarına yaşamış olduğu zamanın koşullarına uygun çizimler yapmış; örneğin avlanmaya gittiklerinde vermiş olduğu mücadeleyi ifade eden renkleri kullanmıştır. Roma'da Hristiyanlığın yükselişe geçtiği dönemde kilise mozaikleri içerisinde çok zengin renk skalalarının uygulandığı görülmüştür. Mavi rengi ile tanınan Mısır İmparatorluğu'nda ise mavi rengin üretimine önem verilmiş ve bu rengin tüm dünyaya Mısır mavisini adıyla tanıtılması sağlanmıştır. Orta çağa geldiğimizde ise farklı renk uygulama teknikleri ile renk skalası genişletilmiştir. Rönesans resim sanatında renkler derinlik algısı yaratabilmek için kullanılmış, ışık gölge değerleriyle resme farklı bir bakış açısı katılmıştır. Empresyonistler renkleri ilk kez olduğu gibi değil ışığın değişkenlikleri ile resmetmiştir. 20. yüzyıl itibarıyla renkler tamamen sanatçıların kendi istek ve bakış açısıyla özgür bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Özellikle belirtecek olursak Vasili Kandinsky ve Piet Mondrian gibi sanatçılar 20. yüzyılın başlarında tamamen özgür bir dille renge yaklaşmıştır. Pop-art hareketinde ise rengin, görsel bir iletişim aracı olarak kullanıldığı söylenebilirken, Op-art eserlerinde ise seyircilerin optik illüzyon deneyimlerinde etkilenmesinde renklerden yararlanıldığı görülmektedir (Per, 2012: 103-104).

3.1. Pre-Historik Dönem

İlk çağlarda insanların avlanma sahnelerini mağara duvarlarına resmettiğini bilmekteyiz. Bu resimler yaklaşık kırk bin yıl önce Fransa Lascaux ve yirmi bin yıl önce İspanya Altamira Mağaralarında keşfedilmiştir. Burada avlanma sahneleri hayvan figürleri ile resmedilmiştir. İlk insanlar resimlerinde renk ve deseni şaşırtıcı derecede güçlü bir ifade biçimi olarak kullanmıştır. Bununla ilk çağlarda rengi bir boyut katma amacı ile kayalar üzerindeki doku aracılığıyla resimlerdeki gerçekçiliğin arttırılması istenmiştir (Çömen,

2010: 22). İlk çağlardaki insanların kullandıkları renklerin genellikle toprak ve bazı bitki köklerinden elde edildiği düşünülse de boyanın maddesi kesin olarak bilinmemektedir (Güler, 2010: 64).

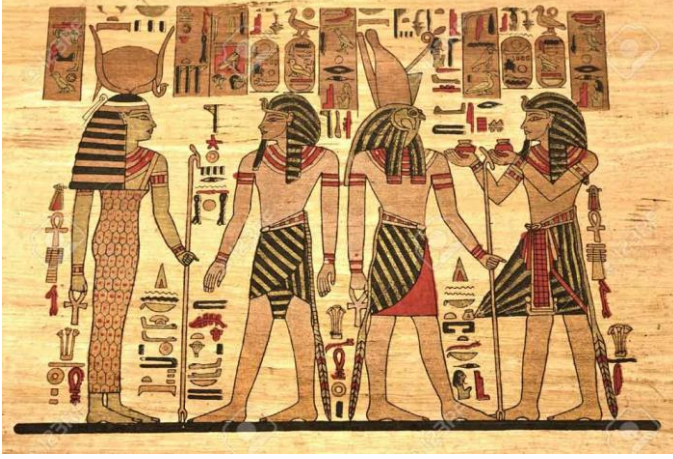


Görsel 14. Lascaux Mağarası

<https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-15133/lascaux-magaras/>, (Erişim Tarihi: 08.04.2023).

3.2. Antik Mısır Dönemi

Mısır sanatında sarı ve beyaz renge daha çok yer verilmiştir. Bu renkleri kırmızı ve siyah renklerle kontür çizerek sınırlandırmışlardır. Renkleri bu şekilde kullanan o dönemin insanları genellikle gündelik yaşamlarını resmetmişlerdir (Baydemir, 2016: 45). Mısır sanatında özellikle mavi renk keşfedilmiş ve bireşim pigmenti bulunmuştur. Özellikle ateş sanatlarında ustalaşan Mısır zanaatkârları mavi rengin mineral eksikliğini gidermek adına bakır ve kalsiyum silikatı üretmişlerdir. Bunun neticesinde Mısır Mavisi olarak tanınan rengi ülke dışına taşımışlardır. Özellikle Romalılar tarafından bu rengin Mısır Mavisi adıyla kullanıldığı tespit edilmiştir (Per, 2012: 106).



Görsel 15. Mısır Resim Sanatı

<https://www.medeniyetufku.com/antik-misir-kisim-9-mutlak-iktidar-yeni-yonelimler-ii-piramitler-cagina-giris/> (Erişim Tarihi: 30.01.2023)

3.3. Antik Yunan Dönemi

Antik Yunan sanatını incelediğimizde renklerin anlaşılmasında vazoların önemli bir kaynak olduğu söylenebilir. Yunan sanatında M.Ö. 7. yy. sonu ve 6. yy. boyunca üretilen vazoların üzerlerinde siyah ve kırmızı renkler tercih edilerek figürler oluşturulmuştur. Bu dönemde üretilen vazolarda doğal toprak rengi üzerinde figürlerin yer aldığı görülmektedir. Ancak bu eserlerde perspektif ve derinlik gibi öğelere rastlanmamaktadır (Çömen, 2010: 27).



Görsel 16. Siyah Figür Tekniği,

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Antik_Yunan_sanat%C4%B1 (Erişim Tarihi: 30.01.2023).



Görsel 17. Kırmızı Figür Tekniği, (Çömen, 2010: 27).

3.4. Roma Dönemi

Roma sanatında mimarinin önem kazanmasıyla mimari yapıların içerisinde göz alıcı duvar resimleri yer almaya başlamıştır. Roma sanatından günümüze ulaşan Pompei duvar resimlerinde genellikle renkleri büyük tek renkli zeminler olarak görmekteyiz. O dönemin iktidarının ihtişamını ve gösterişini ortaya koymak amacıyla ressamlar tarafından duvar resimleri üretilmiştir. Renkleri kullanım biçimleri ve üretimi ifade etmek gerekirse sarı, kırmızı kil, beyaz ve karbon siyahı gibi renk pigmentleri ile zeminler boyanmıştır. Bunun yanı sıra ülke dışından temin edilen pahalı Mısır mavisi veya zincifre kırmızısı (cıva sülfürü) gibi boyalar resimde gösterişli ve dikkat çekici yerlerde kullanılmıştır (Yıldırım, 2009: 175).



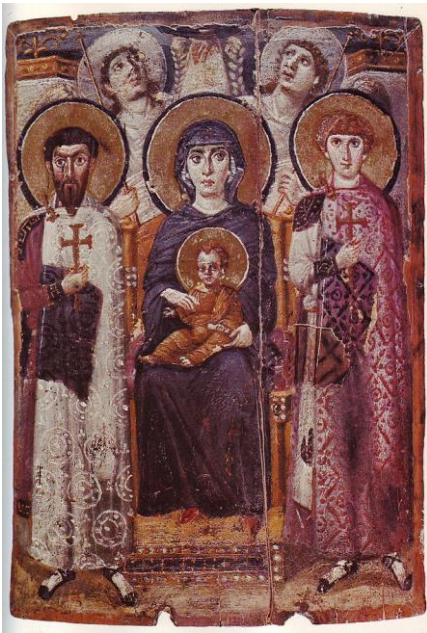
Görsel 18. Pompei Freskleri, <https://arkeofili.com/pompeiinin-freskleri-antibiyotikle-temizlendi/> (Erişim Tarihi: 30.01.2023).



Görsel 19. Duvarları zincifre kaplı Gizemler Villası, (Yıldırım, 2009: 185)

3.5. Bizans Dönemi

Bizans sanatında ise resimler daha simgeseldir. Bunda dönemin din anlayışı etkili olmuştur. Nitekim tanrının somutlaştırılma eğiliminin resme yansıdığı bir dönemdir. Bu bağlamda ressamın renkleri simgeci çağrışımlar ile ele almıştır. Örnek verecek olursak; beyaz, kırmızı ve yeşilin iyi renkler olduğu, buna zıt olarak ise sarıyla siyahın acı ve pişmanlık gibi anlamları olduğu ileri sürülmüştür ve sonsuz saflığı ve elde edilemezliği vurgulamak amacıyla beyazın kullanıldığı anlaşılmıştır. Bunların yanı sıra renklerin oldukları gibi doygun ve saf halleriyle resmedilmiştir (Yıldırım, 2009: 200)



Görsel 20. Kutsal bakire, çocuk, azizler ve melekler

https://tr.wikipedia.org/wiki/Theodor_Tiron (Erişim Tarihi: 30.01.2023).



Görsel 21. İmparator Iustianus Mozağı, San Vitale, Ravenna. <https://anamedblog.com/post/157186505758/bizans%C4%B1n-unutulmaz-a%C5%9F%C4%B1klar%C4%B1-theodora-ve> (Erişim Tarihi: 30.01.2023).

3.6. Aydınlanma Dönemi

Rönesans, birçok anlamda Orta Çağın uyanışını ve gelişimini sembolize eder. Bu anlayışla başlangıçta gelişen bilim ve sanat her ülkenin kendine özgü sistemiyle sürdürülmüştür. Daha sonra Avrupa'da ve farklı bölgelerde gelişen devrimler ile bugün yaşadığımız dünyaya zemin hazırlayan sanat ve bilimin ışığında ilerlenecek bir zemin oluşturulmuştur. Rönesans bu yüzden yeniden doğuş adıyla anılmaktadır (Güler, 2010: 84).

İlk defa Rönesans sanatında ressamalar yalnızca dini konuları değil gündelik yaşamdan sahneleri de resmetmişlerdir. Resimsel anlamda temel kurallar koyan Giotto di Bondone, sonraki nesillere yol gösterici anlamda resimde ilk kez kompozisyon, perspektif, mekân, anatomi gibi psikolojik anlatım gerçekleştirmiştir. Resimlerine ruhsal değerler katmış renkleri açık koyu tonlarıyla ele almıştır. Dönemin sanatçılarından Masaccio orta dereceli renk geçişleri ve tonları ile gölgelendirilmiş renkler ile beyaz ışıklı bölümler ortaya koymuştur (Çömen, 2010: 35).



Görsel 22. Giotto Ağıt <https://sanatkaravani.com/giotto-agit-lamentation/> (Erişim Tarihi: 30.01.2023)



Görsel 23. Masaccio'nun Genç Adam Portresi



Görsel 24. Federico da Montefeltro ve Battista Sforza'nın İki Parçalı

Jan Van Eyck'ın eserlerinde teknik anlamda farklı bir uygulama yöntemi görülmektedir. Rönesans'ta uygulanan tempera tekniğinde yumurta ve pigmentin karışımı sonucu boya oluşturulmuştur. Fakat bu teknik yumurta sebebiyle çabuk kurduğundan renk geçişleri sağlamak pek kolay değildir. Jan Van Eyck bu tekniğe yağ ekleyerek boyanın kurumasını geciktirmiştir. Böylelikle renkler saydam halleri ile uygulanabilmiş ve ayrıntılar daha kolay ele alınmıştır (Çömen, 2010: 35).



Görsel 25. Jan Van Eyck “Arnolfini’nin Evlenmesi”, 1434, Ahşap üstüne yağlıboya 81.8x59.7 cm, Ulusal Galeri, Londra (Çömen, 2010: 35)

Pek çok alana ilgisi olan ve kendini birçok konuda araştırmaya ve anlamaya iten Rönesans sanatçısı Leonardo Da Vinci, renk üzerine 20 ciltlik bir kitap yazmıştır. Rengin ışık etkileri ve problemleri ile ilgili görüşlerini dile getirmiştir. Empresyonist sanatçıları önemli ölçüde etkilemiştir. Da Vinci resimlerinde sfumato tekniği adı verilen ve keskin çizgilerin ya da hatların renk geçişlerinin olmadığı, bunlar yerine yumuşak dumansı geçişlerin olduğu bir teknik geliştirmiş ve bu tekniği ünlü Mona Lisa tablosunda etkileyici biçimde uygulamıştır (Çömen, 2010: 36).



Görsel 26. Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1503-1507, Yağlıboya, 77x53 cm, Louvre Müzesi (Çömen, 2010: 35)

Büyük ustalardan biri olan Sistina Şapeli ile tanınan Michelangelo, yapmış olduğu tavan resimleri ile sanat tarihi içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Renkleri parlak ve canlı kullanmıştır. Kullanmış olduğu renkler günümüze dek canlılığını korumuştur (Çömen, 2010: 36).



Görsel 27. Michelangelo, Sistina Şapeli Tavanı

Raffaello renkleri doğanın vermiş olduğu ideallikte, canlı ve parlak renk tonları olarak kullanmıştır. Resimlerinde doğal ve saf duyguları renkler aracılığıyla yansıtmıştır. Resimlerinde renk kullanımı bakımından Piero Della Francesca ve Tiziano'dan etkilenmiştir (Çömen, 2010: 36).



Görsel 28. Raffaello, “Peri Galateia, 1512-1514”, Villa Farnesina, Roma (Çömen, 2010: 37)

Giovanni Bellini, renge dair düşünceleri ile Venedik Okulu'nun ve Venedik resminin temelini atmıştır. Eserlerinde genel resim anlayışını yıkmaya çalışarak duyarlı resimler yapmayı amaçlamıştır. Resimlerinde renklerin değerleriyle oynayarak ışık ve gölgenin etkisini renkle vermek istemiştir. Bu anlayış resimde renk derinlikleri oluşturmuş ve resimlerine boyut kazandırmıştır (Çömen, 2010: 37). Venedik Okulu için resimde ışık, renk ve renk tonlarının zenginliği ve renklerin kendi aralarındaki ilişkisi üzerinde oluşturulmuştur. Buna karşılık Floransa Okulu'nda resim üslubunda biçim ve desene önem verildiği görülmüştür. Dolayısıyla Venedik Okulu için renk unsuru, Floransa Okulu'nda ise biçim ve desen unsuru öne çıkmıştır (Kara, 2018: 70).



Görsel 29. Giovanni Bellini, Bahçedeki Acı

Tiziano resimlerinde rengi bir yardımcı unsur olarak değil resmin kompozisyonunun bir parçası olarak görmüştür. Rengi resimde bütünlük sağlayan bir öge olarak ele almıştır. Resimlerinde renklerin bütünüyle anlatımına başvurmuştur (Çömen, 2010: 38). Tiziano resim sanatına pek çok yönden yenilik getiren bir ressamdır. Resimde kompozisyonu belirtmek için çizgilerden değil renklerin yan yana kullanımıyla birlikte yarattığı etkiden faydalanmıştır. Bu tekniğe 'color' tekniği adı verilmektedir. Bununla ışığın renkler üzerindeki etkisinden yararlanarak renklerin daha derinlikli illüzyonu verilmektedir (Cartwright, 2020).



Görsel 30. Tiziano, “L'Assunta”, 1516-1518, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

3.7. Barok Dönemi

Barok sanatında renkler, bir maddenin özelliğini vurgulama amacını gütmemiştir. Onun yerine renk, resimle bütünleşmiş ve daha özgür bir anlatıya dönüşmüştür. Renkler resmin konusuna göre yoğunluk göstermiştir (Kavukçu, 2010). Barok dönemi sanatçılarından olan ve mitolojik konulu resimleriyle bilinen Peter Paul Rubens, renkleri anlamak ve anlamlandırmak için renk üzerine görüşlerini içeren çalışmaları bir seri halinde kaleme almıştır. Bununla birlikte 1636 yılında “*Işık ve Renk Üzerine (De Lumine et Colore)*” ismi ile bilinen çalışmalarında bilimsel yazılar yazmıştır. Kendi renk paletini oluştururken insan teni ile ana renkler olarak bilinen kırmızı, sarı ve mavi renkler arasında bir bağlantı olduğunu düşünerek renk paletini oluşturduğu düşünülmüştür (Per, 2012: 108).

Rembrandt’ın eserlerini incelediğimizde güçlü bir anlatım olduğu görülmektedir. Rembrandt ışık ve gölge ile oluşturduğu kompozisyonunda parlaklık ve altın sarısı ile resimlerini renklendirmiştir. Işık ve gölgenin ustası olarak paletinde genellikle beyaz, sarı, kırmızı, yeşil ve kahverengi renklerini kullanmıştır (Per, 2012: 108).



Görsel 31. Gece Nöbeti, 1642

Caravaggio resimlerinde renk ve ışığı kendi anlatımıyla ele almıştır. Eserlerinde seyirciyle bütünleşen psikolojik yanı güçlü sahnelere yer vermiştir. Renklerin ele alınışını ise birkaç tonda gerçekleştirmiştir. Daha çok gölgenin gücünü kompozisyonlarında kullanmıştır (Çömen, 2010: 41).



Görsele 32. Judith Holofernes'in Başını Keserken

3.8. Rokoko Dönemi

Rokoko döneminde Fransa'nın saygın aristokratları ve asillerin hayatlarını ele alan resimler görülür. Bu dönem, lüksün ve şatafatın dünyevi zevklerin ön planda olduğu bir dönemdir. Rokoko, ahlaki ve dini değerlerin hiçe sayıldığı bir dönem olmuş ve bu durumun dönemin resimlerinde de yer bulunduğu görülmüştür (Coşkun, 2006: 42).



Görsele 33. Jean-Honoré Fragonard, "Salıncak", 1767, TÜYB, Wallace Koleksiyonu, Londra

Fragonard ve Boucher gibi ressamlar Fransız soyluların beğenisini toplamıştır. O dönemin dilini resimlerinde işlemişlerdir. Resimlerinde önceki sanat anlayışının kullandığı kahverengi, mor, lacivert ve sarı gibi net ve ciddi renklerin yerine daha pastel ve yumuşak geçişli renkler olan gri-gümüş ve pembemsi gibi renkleri kullanmışlardır. Bu renkler daha

çok yumuşak geçişli renk tonları ve yumuşak tavırlı fırça sürüşleriyle uygulanmıştır (Coşkun, 2006: 43).



Görsel 34. François Boucher, “Esmer Odalık”, 1745, TÜYB, 53x64 cm (21×25 inç), Louvre, Paris

Rokoko sanatının süslemeci ve üst sınıfı temsil eden yaklaşımın yerini, daha rasyonel bir yaklaşımı benimseyen Neo-Klasizm almıştır. Neo-Klasizm’de renkler soluk, siyah, beyaz ve griye kadar sadeleştirilmiştir (Yıldırım, 2009: 294-296).

3.9. Romantizm Akımı

Romantizm, Neo-Klasizmin net ve tutucu yaklaşımına karşı tüm insanlığı kucaklayıcı bir biçimde yoğun duygularla hareket etmiştir. Romantizm her ne kadar duygularla ifade edilse de doğayı ve gerçekliği vurgulamak istemiştir. Romantizm akımı sanatçıları insanları doğadan ayrı düşünmemiş doğayla bir bütün olarak resmetmiştir. Resimler ilk kez plastik bir yüzey olmaktan çıkıp seyirciye daha derin anlamlar olan sahneler olarak resmedilmiştir. Bu anlayış sanatçıların hayal sınırlarını genişletmiş ve onları daha özgürleştirmiştir. Bununla birlikte renkler daha özgür bir dile dönüşmüştür (Yıldırım, 2009: 294-307).

Romantizmin resim sanatındaki yeri incelendiğinde Delacroix’nın “Halka Yol Gösteren Özgürlük” eserinin duygu yüklü bir mesaj ve protesto içerdiği görülmektedir. Dönemin ruhunu yansıtan eserlerinde renkler sembolik anlamda çok güçlüdür. “Halka Yol Gösteren Özgürlük” eserinde kadın figürünün elinde tuttuğu bayrak Fransız devriminin renkleri “mavi, kırmızı ve monarşi rengi olarak bilinen beyaz” günümüzde bir özgürlük

sembolü haline gelmiştir (Çömen, 2010: 47; Yıldırım, 2009: 310-314). Delacroix'ın “Dante'nin Kayığı” eserinde de Goethe'nin renk kuramından etkilendiğini, eserindeki renk ve form ilişkisinden görmek mümkündür (Yıldırım, 2009: 309).



Görsel 35. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 325x260 cm, Louvre Müzesi, Paris



Görsel 36. Eugene Delacroix, “Dante'nin Teknesi”, 1822, 189x246cm, Louvre Müzesi, Paris

Delacroix aynı zamanda 20. yüzyılda soyut resme yönelen sanatçılara renk teorisiyle kurduğu bilimsel ilişkileriyle yol gösterici olmuştur. Renk teorisiyle kurduğu bu ilişkileri ifade edecek olursak, üç temel renge ayrılan bir renk çemberi yapmış ve bu üç temel rengin her birini iki tona bölerek, oluşan renk ve ton bölümlerini de birleşik tonlara bölmüştür. Bu çember ile tamamlayıcı-karşıt renkleri bulmuştur. Renk çemberinin merkezinde tek bir noktada kesişen altı rengi, küme halinde üç çift şeklinde gruplandırmıştır. Bu grup kırmızıdan yeşile, sarıdan mora ve maviden turuncuya doğrudur. Delacroix oluşturduğu

renk kuramında renkler arasındaki iletişimi zıt renkleri kullanarak artırmıştır. Eserlerindeki parlaklığı, bu kuramla işlemiştir. Doğal ışığı çok iyi gözlemleyen ressam, tamamlayıcı renkler ile gölgeleri verirken kendi bireysel anlayışıyla soyutlama eğilimi içerisinde olmuştur. Bu detaylar ile gelecek sanatçıları etkileyecek izler bırakmıştır (Yıldırım, 2009: 310).

Romantizmin önemli ressamlarından biri olan Turner, eserlerini deneyimleri ile oluşturmuş ve duygularını resme yansıtmıştır. Bu sebeple eserlerinde betimlemeden uzaklaşarak özgür bir anlatım yoluyla renklere başvurmuştur. Turner için renkler çok önemlidir. Dönemin bilimsel gelişmelerinden etkilenen Turner, renk ve ışık teorileri üzerine çalışmıştır. İlk işlerinde koyu sıcak tonlar kullanırken ilerleyen dönemlerinde resimlerindeki genel tutum, açık ve soluklaşan renkler olmuştur. Renk anlamında gelişmiş olduğu dönemlerine gelindiğinde, beyaz bir zemin üzerine tuvalinde karıştırdığı mavi, pembe ve sarı renkleri kullanmıştır. Bu renkleri kullandığı teknik ile duygu dolu bir atmosfer oluşturmuştur. Turner son dönemlerinde doğa olaylarından etkilenerek gökyüzü, yağmur ve bulut gibi sahnelere ilgi duymuştur. Bu sahneleri eserlerinde sade ve basit renkleri lekesel biçimde kullanarak resmetmiştir. Turner'ın bu tavrı resimde soyutlamanın gelişimi ve gelecek sanatçılar açısından ilham kaynağı olmuştur. (Koloğlu, 2013: 38-39; Güler 2020: 60-62)



Görsel 37. Turner, Resimde Kar Fırtınası

Caspar David Friedrich, doğayla arasındaki duygusal bağı resimlerine yansıtmıştır. Doğanın büyüklüğü ve gücü karşısında insanların yalnız ve güçsüz olduğunu sakın, tekdüze,

yumuşak ve karanlık tonlarda renkler kullanarak eserlerine işlemiştir. Duygularını renkler ile ifade eden Caspar, doğa ve insan imgesini yumuşak renkler aracılığıyla duygu yüklü bir anlatıma dönüştürmüştür.



Görsel 38. Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşiş

Goya ise yaşadığı dönemin acımasızlığını derinden hissetmiş ve yaşadıklarını eserlerine kendine özgü öğeler ve karakterler ile yansıtmış ressamdır. Goya eserlerinde yaratmış olduğu insan dışı karakterleriyle dönemin acımasızlığına ayna tutmuştur. Eserlerinde renkleri simgesel olarak kullanmıştır. “Askerlerin 3 Mayıs 1808’de Kurşuna Dizilişi” tablosunda öldürülmek üzere olan bir askerin üzerindeki beyaz rengin sonsuzluğu ve özgürlüğü temsil etmesi dikkat çekmektedir (Yıldırım, 2009: 308-320).



Görsel 39. Goya, 3 Mayıs 1808



Görsel 40. Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn

3.10. Empresyonizm

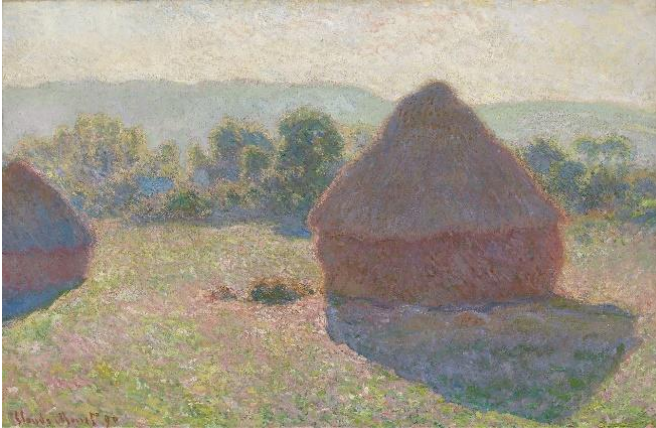
Empresyonizm yani izlenimcilik “Adsız Sanatçılar Birliği” adı ile düzenlenen 30 sanatçının bir araya gelerek oluşturduğu bir akımdır. Bu sanatçılar Neo-klasik ve kuralcı sanat anlayışına baş kaldırı olarak bir araya gelmiştir. Akıma ismini veren ise Monet’nin “İzlenim: Gün Doğumu” adlı tablosu olmuştur. Empresyonizmin temsilcileri klasik resim anlayışının desen ve biçim gibi öğelerinden uzak eserler resmetmiştir. Empresyonist resimlerde renkler daha canlı ve parlak tonlar ile işlenmiş, siyah ile işlenen gölgeler ortadan kalkmış yerini farklı tonlar ve karşıt renkler ile oluşturulan gölgeler almıştır. Rönesans resim sanatından beri alışıla gelmiş bilimsel perspektif uygulamaları sona ermiştir. Empresyonizm ile uzaklık ve derinlik algısı renklerle verilmeye çalışılmış buna da hava perspektifi denilmiştir. Ayrıca dönemin bilimsel anlamda yeni buluşları sanatçıları etkilemiştir. Örneğin Chevreul’un 1839’da yayınladığı kitap olan “The Law of Simultaneous Color Contrast/ De la loi du contraste simultané des couleurs et de l’assortiment des object colorés” adlı eser, renk algısı ve tasarımda renk ilkeleri üzerine yazılmış ilk sistematik çalışmadır (Antmen, 2018: 22).

Empresyonist sanatçılardan Monet, doğaya çıkarak resimlerini ışık bağlamında çözümlenmiştir. Bu bağlamda örnek eserlerinden biri “Saman Balyaları” adlı çalışmasıdır. Bu çalışmasında Monet, farklı mevsim ve ışıklardan eserinde yararlanmıştır. Renk ve ışığı

gözlemleyerek ürettiği bu eserde renkler arasındaki etkileşimi kullanarak gölgede kalmış alanları koyu renklerle ele almıştır. Renk kontrastlarını kullanarak resmin koyu alanlarını işlemiştir. Neredeyse beyaz rengi kullanmayan sanatçı gölgeleri kontrast (bütünleyici/karşıt) renklerle vermiştir (Genç, 2022: 119).



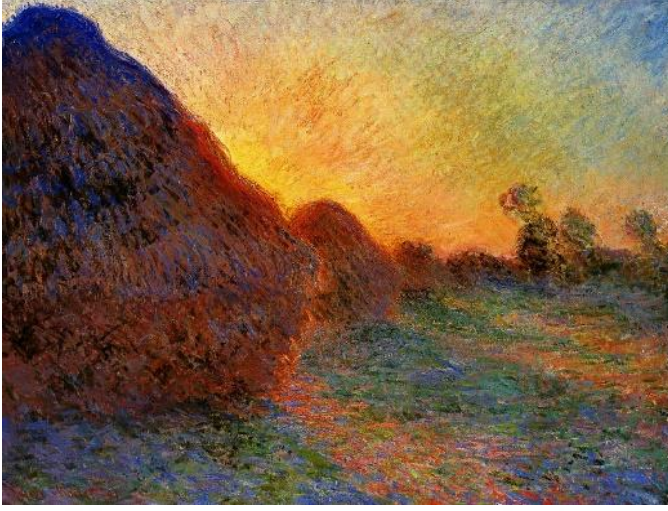
Görsel 41. Monet, Saman Balyaları-I



Görsel 42. Monet, Saman Balyaları-II



Görsel 43. Monet, Saman Balyaları-III



Görsel 44. Monet, Saman Balyaları-IV

Empresyonizm akımının öncü isimleri arasında Eduard Manet yer almaktadır. Resimleri dönemin eserlerinden daha geleneksel görünse de renkleri kullanım biçimi ve eserlerinde renkleri hacimsel olarak ele alışıyla farklılaşmaktadır (Çömen, 2010: 66). “Kırda Kahvaltı” resmi ile büyük bir sansasyon yaratan Manet, ilk kez bir kadını tüm çıplaklığıyla resmetmiştir (Koloğlu, 2013: 47).



Görsel 45. Edouard Manet, "Çimlerin Üzerinde Öğe Yemeği", 1863, TÜYB, 207x265 cm

Pierre Auguste Renoir, resimlerinde kalabalık sahneler ve neşeli insanları resmetmeyi sevmiştir. Genellikle insanların davranışlarını inceleyerek kalabalıktaki eğlenceli ve sevinçli insanları resimlerinde konu etmiştir. Gün ışığının kalabalıklar arasındaki etkilerini gözlemlemiş ve renkleri bu ölçüde ele almıştır (Gombrich, 1999: 521).



Görsel 46. Auguste Renoir, "Moulin de la Galette'de Bir Top", 1876, TÜYB, 131,5x176,5 cm

Renoir'nın "Bal du moulin de la galette" eserinde Paris'te güneşli bir günde birçok insanın farklı faaliyetlerde olduğu görülmektedir. Burada Renoir her ne kadar sahneyi sınırlamış olsa da kullandığı renk yaklaşımı ve kompozisyon tekniğiyle sahne devam ediyormuş algısını yaratmaktadır. Resimde ağaçların arasından sızan ışıkların figürlerin üzerinde bıraktığı gölgeleri ve genel atmosferi, gölge-ışık etkilerinin titreşimlerini vermektedir. Resimde pembe ve mavi renklerinin yoğunluğu ile 18. Yüzyıl Fransız resimlerinin etkisi de görülmektedir (Ünalın, 1999: 44).

Edgar Degas, dönemin sanatçılarından farklı olarak eserlerinde farklı açıdan anlık çizimler yapmıştır. Bir fotoğraf karesi hissi veren eserlerinde; kesik, tamamlanmamış figürler mevcuttur (Antmen, 2018, s. 24). Degas'nın eserleri dönemin insanlarını referans alsa da eserlerine genel bir göz ile baktığımızda belirli bir zamana aitliği net olarak anlaşılmamaktadır. Degas akımın sanatçılarından farklı olarak yapay ışığı kullanmış ve dönemin renk anlayışından farklı, alışılmamış renkler kullanmıştır (Ünalın, 1999: 56).



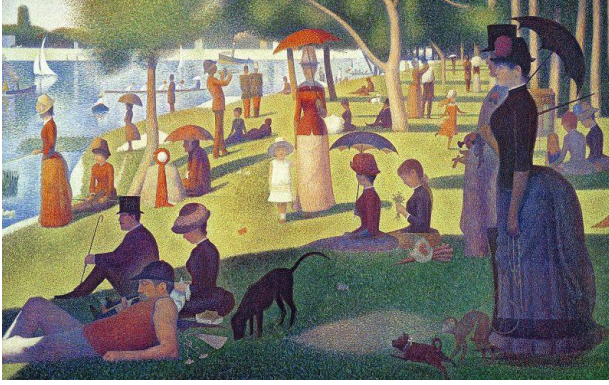
Görsel 47. Edgar Degas, “La Classe de danse”, 1873, 85,5x70 cm

Empresyonizm ile resimde değişen konular ve renk kullanımının sanatçıları etkilediği kadar o dönemde gelişen bilim ve buluşlar da sanatı pek çok açıdan etkilemiştir. Neo-Empresyonizm bilimsel buluşlarla hareket ederek sanata yön vermiştir. Chevreul’un “Renklerin Simultane Kontrast Kanunu” adı ile yayımladığı teorisinden etkilenen Georges Seurat gibi ressamlar Chevreul renk teorisini birebir araştırmış ve resimlerine uygulamışlardır. Renklerin ışık etkilerinden yararlanarak bilimsel bir bakışla tuval üzerine uyguladıkları zıt ve parlak renklerin etkileşimiyle resmin bütünlüğünü vermişlerdir. Bu tekniğe Seurat’nın öncülüğüyle Noktacılık (Pointillisme) ve Bölmeçi (divizyonist) adını vermişlerdir. Resmin fiziksel gerçekliğini optik ve renk alanındaki bilimsel metotlar ile gerçekleştirmişlerdir (Baydemir, 2016: 156; Güler, 2010: 113; Coşkun, 2006: 85; Taşkın, 2012: 106; Koloğlu, 2013: 47; Ünalın, 1999: 54; Antmen, 2018: 25).

Kuramlarının sözcüsü olan Paul Signac (1863-1935); Neo-Empresyonist resim tekniğinde, noktalarla resim yapılmadan renklerin bölünmesi ve ayrılması yönteminin yer aldığını belirtmiştir. Bölmeden yararlanılarak rengin, ışık etkilerinin ve armoninin tüm olanaklarını kullanmak mümkün olmaktadır. Bu durum dört aşamalı gerçekleştirilmektedir: (1) Saf renklerin yani tayfin tüm renklerinin optik olarak karıştırılması; (2) Farklı renk çeşitleri ve bunların reaksiyonlarının birbirinden ayrılması; (3) Kontrast, derecelendirme ve parlaklık yasalarına göre, renklerin birbiriyle oranlanması ve dengelenmesi; (4) Resmin boyutlarına göre kullanılacak üslubun ve fırça vuruş tiplerinin seçimi (Per, 2012: 111).

Georges Seurat empresyonistlerin saf renklerini kullanarak renklere bilimsel bir yorumla yaklaşmış kendi üslubuyla bütünleşen resimler yapmıştır. Resmi ton, renk, çizgi ve kompozisyon olarak analiz etmiştir. Bu analizler doğrultusunda resme başlamadan önce pek çok desen ve eskizler oluşturarak bilimsel bir yaklaşımla eserini oluşturmuştur. Grande Jatte ismi ile anılan eseri için 30 farklı küçük ebatlarda tablolar ve çizimler üretmiş ve bu üretimi neticesinde tabloyu oluşturmuştur (Ünalın, 1999: 55; Per, 2012: 111).

Renklerdeki duruluğu koruyabilmek, bir nesnenin üstüne düşen değişik türdeki ışıkları da birbirinden ayırabilmek amacıyla yeni bir tekniğe ulaşmıştır (Divizyonizm). Bu teknikte, fırça vuruşlarını resmin noktalarına indirgemiş ve sadece üç primer renkle onların tamamlayıcılarını kullanmıştır. Bu tekniğin uygulamasına "Grande Jatte" ile başladığı görülmektedir. Divizyonizmin farklı şekillerde gerçekleşmektedir. "Yıkama" adlı tabloda fırça vuruşlarının uzadığı; "Grande Jatte" de ise çapraza döndüğü, sonra da düzenli bir biçimde küçüldüğü görülmektedir. Bu resim geometrik, sentetik ve karakteristik bir görünümü yansıtmaktadır (Ünalın, 1999: 55).



Görsel 48. Georges Seurat, "Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası", 1884-1886, TÜYB, 207,6x308 cm

Eserlerinde bilimsel disiplin ile hareket eden bir diğer neo-empresyonist sanatçı Paul Signac'dır. Signac, noktacılık (puantilizm) adı verilen tekniği uygulamıştır. Bu teknikte renkleri tuval üzerinde ışığın parçalanması ve ana renkler ile noktasal biçimde uygulanmasıyla ele alır. Belirli bir göz mesafesinden eserlerine bakıldığında renk uyum ve biçim bakımından anlaşılabilir (Taşkın, 2012: 106; Coşkun, 2006: 83).



Görsel 49. Signac, Büyük Kanal'a Giriş

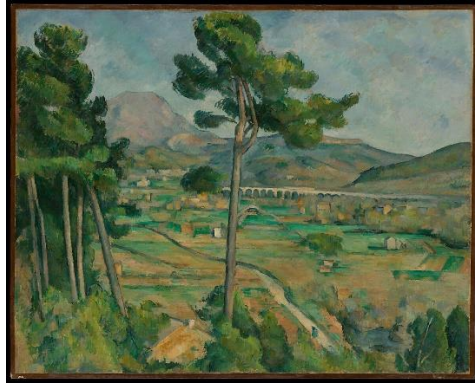
3.11. Post-Empresyonizm

Post-empresyonizm temsilcileri arasında, Paul Cezanne, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin ve Henri de Toulouse-Lautrec gibi isimler yer almaktadır. Bu sanatçılar renklere yeni bir bakış açısıyla yaklaşarak ruhsal durumlarını eserlerine renkler aracılığı ile yansıtmışlardır. Bu akımın temsilcisi olan sanatçılar romantizmin ruhsal yaklaşımı ile empresyonizmin renkleri farklı uygulama yöntemlerini sentezleyerek yeni bir yaklaşım

kazandırmışlar ve eserlere daha özgür bir renk anlatımıyla ilham vermişlerdir (Coşkun, 2006: 51; Ünalın, 1999: 59).

Cezanne post empresyonizm akımında yer alsa da modern sanatın öncülerindedir. Çalışmalarında yoğun bir şekilde renk üzerine durmuştur. Dönemin renk ve hacim üzerine buluşlardan etkilenmişse de kendi izlenimleri doğrultusunda çalışmalar yapmayı amaçlamıştır. Her ne kadar empresyonizm dönemi içerisindeki renk yaklaşımlarına katılıyor olsa da yeterli bulmamıştır ve empresyonist sanatçıların kullanmış olduğu parlak ve dağınık renk kullanımlarını, renkleri doğrudan tuval üzerinde uyguladığını kendi sanatında yetersiz bularak yeni renk ve hacim sorunları üzerine kafa yormuştur (Gombrich, 1999: 538-539). Bu doğrultuda formları renkler aracılığıyla ele almıştır. Gölge etkisini açık-koyu olmadan aynı ton değerlerinde yer alan farklı renklerle ifade etmiştir. Renkleri değişik renk tuşları ile açıklamıştır. Cezanne bu renk uygulayış biçimine kendi ortaya atmış olduğu “modülasyon kavramı” ile açıklamıştır. Modülasyon müzikte yer alan bir kavram olup daha sonra form ve renkleri ifade eden bir kavram olarak resim diline de geçmiştir (Başbuğ, 2020: 236).

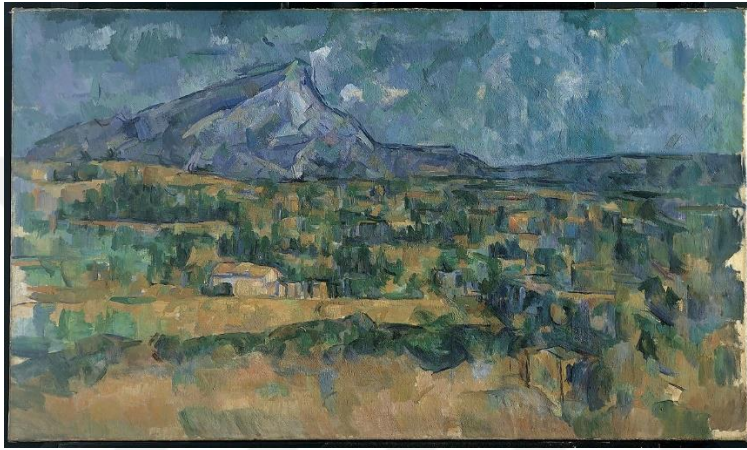
Cezanne’ın sanatla olan ilişkisi temelde doğayı yorumlama biçimi ile değerlendirilmiştir. Duygu ve algılarını resimde işleyerek doğayı yorumlamıştır. Renklere olan yaklaşımı ve güçlü renk algısı temelinde doğayı algılayış biçiminden gelmiştir. Resimlerinde renkleri tonlara sınıflandırarak ele aldığı modülasyon kavramı ile sanata yeni bir bakış açısı katmıştır (Ülger, 2022: 63).



Görsel 50. Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley, On view at The Met Fifth Avenue in Gallery 826, Paul Cézanne, Oil on canvas, 65.4 x 81.6 cm

Cezanne, 1882 ve 1885 yıllarında resmettiği Sainte-Victoire Dağı ve Arc River Vadisi Viyadüğü çalışması nesnelere arasındaki üç boyutlu uzamsal ilişkiyi açıkça göstermektedir. Orta sarı evler ile sıcak sarı ve açık yeşil ağaçlar görüş hattını doğrudan en yakın mesafeye çeker ve sahnenin ortasında, sağdaki çalılardan çıkan uzun bir ağaç

kompozisyon genelinde bir denge oluşturmuştur. Ortada beliren viyadük, açık sarıdan sağa doğru yavaş yavaş griye döner ve resmin merkezinden tüm kenarlara doğru soluklaşır. Uzak görünümdeki dağda sıcak açık pembe kullansa da ortada yer alan dağ ile net bir sanal-gerçek kontrastı ve ön plandaki yeşil yapraklarla soğuk-sıcak kontrastı vardır. Ortada bir dal gibi kıvrılan yolun genişten inceye perspektif ilişkisi resmi derinleştirmektedir (Li & Qin, 2022: 245-246).



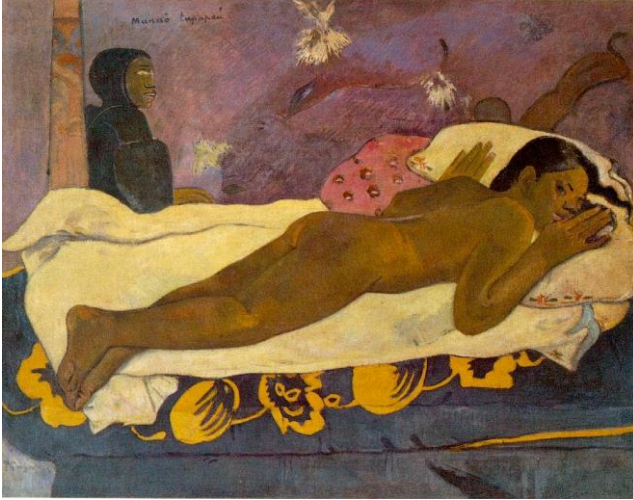
Görsel 51. Mont Sainte-Victoire, On view at The Met Fifth Avenue in Gallery 823, Paul Cézanne, Oil on canvas, 57.2 x 97.2 cm

Cezanne Mont Sainte- Victoire isimli eserinde çok sayıda renk bloğuyla, özellikle dağları katı renk bloklarıyla sunmuştur. Dağı başarılı bir şekilde tasvir eden fırça darbeleri çok cüretkârdır. Tamamlanmamış baskıcı ve durağan duygulara rağmen kompozisyon güzelliği ve renk kullanım gücüyle doludur. Zemin ve ağaç korusu, dağların üçgenleri ve gökyüzünün düzensiz geometrik blokları ile zıtlık oluşturan belirgin dikey ve yatay çizgiler göstermiştir. Dağın mavi-gri tonları gökyüzüne benzese de dağın kenarı çok sağlam ve net, içbükey ve dışbükey bir şekilde tasvir edilmiştir. Sırtlar ile vadiler ve hatta aydınlık ile karanlık arasındaki sınır bile net görünmektedir. Gökyüzünün ve dağların mavi-gri tonları ve yerin toprak sarısı ise, soğuk ve sıcak arasındaki zıt ilişki gösterilerek çelişkili ve uyumlu bir hava akışı yaratılır (Li & Qin, 2022: 247-248).

Paul Gauguin, empresyonist sanatçılardan ne kadar esinlenmişse de eserlerinde izlenimciliğin temelleri ile duygularını da yansıtmıştır. Sanatçı gerçekte var olan nesneyi resimde kullanmaktan öte düşünce ve duyguları ile şekillenen bir kompozisyon olarak ele almayı savunmuştur. Hayaller ve düşünceler ile yoğrulan resimlerin sanatçıyı doyuran öznel eserler üretilebileceğini savunmuştur (Uysal, 2021: 886).

Gauguin'nin “Ölülerin Ruhü Bizi Gözler” (Resim 24)¹ resmi, ressamın Batı Avrupa sanatından ne kadar uzaklaştığını göstermektedir. Renkleri kullanma biçimi, çizgisel perspektifin kullanılmaması, figürün doğal duruşu ve idealize edilmemesi bunu kanıtlamaktadır. Tiziano'nun “Urbino'lu Venüs” (Resim 25)² resmiyle Gauguin'nin resmi karşılaştırıldığında bu durum daha net algılanacaktır. Tiziano'nun figürü poz vermektedir, idealize edilmiş fiziksel bir güzellik sergilemektedir; Gauguin'nin figürü ise estetize edilmemiş bir duruşla olabildiğince doğal durmaktadır. Tiziano'nun resminde perspektif kurallarına uygun bir mekân anlatımı olmasına karşın Gauguin'de mekân yüzeyselleşmiştir. Tüm bu farklılıklar Gauguin'nin resim sanatına getirdiği yeni bakış açısını kanıtlamaktadır (Coşkun, 2006: 53-54).

Gauguin'in bu eseri gözlemlendiğinde renklerin sıra dışı kullanımı ve figürün kullanım amacının sanatçının duyguları ve renkler arasındaki bir bağ olduğunu görmekteyiz. Sanat tarihine kıyasla özgür bir renk ve kompozisyon kullanımı da sanatçının özgünlüğünü göstermektedir.



Görsel 52. Gauguin, “Ölülerin Ruhü Bizi Gözler”, 1892

¹ Çalışmadan birebir alıntı yapıldığı için Resim 24, referans alınan kaynaktaki resim numarasını ifade etmektedir.

² Çalışmadan birebir alıntı yapıldığı için Resim 25, referans alınan kaynaktaki resim numarasını ifade etmektedir.



Görsel 53. Tiziano, “Urbino’lu Venüs,” 1538.

3.12. Neo-Empresyonizm

Van Gogh yaşamı boyunca pek çok hayal kırıklığına uğramış ve dönemin sanatında yer bulamamıştır. Yaşadığı ruhsal problemleri hayatı boyunca eserlerine yansımıştır. Van Gogh renkleri ruhsal bir anlatıma dönüştürmüştür. Ruhsal sıkıntılar çektiği dönemlerde koyu renkler kullanırken eserlerindeki öğeleri de karanlık manzaralar ile bağdaştırmıştır. Bu ilişkiyi Van Gogh karanlıkta kaybolan renkleri ortaya çıkarmak ve karanlıkta renklerin çeşitliliği ile ruhsal durumunu yansıtan resimler üretmek olarak açıklamıştır. Buna örnek olarak günümüzde halen ilgisini kaybetmeyen “Yıldızlı Gece” tablosu verilebilir (Işıkkalan, 2019: 91).

Van Gogh renk konusuyla ilgili bir buluş yapabilmenin umudunu taşımaktadır. Gecenin, gündüzden daha canlı renklere sahip olduğunu düşünen Van Gogh, Saintes-Maries kasabasından döndükten sonra 1888’de yaptığı ‘Rhone Üzerinde Yıldızlı Gök’ adlı tablosunun gece sahnesini, geniş fırça vuruşlarıyla karşıt renklerle aktarmıştır. Yıldızlardan gelen yoğun ışık ile binalardan yayılan yapay ışığın çarpışması, tezatlık yaratmıştır. Mavi-yeşil tonlardaki gökyüzü ile mavi ve mor arası uzaklarda görünen bir kasabanın ışıkları, nehir üzerine yayılan bir yakamoz etkisi uyandırmaktadır. Yıldızlar sanki birer ışık küresini çağrıştırmaktadır. Tablonun ön planında görülen bir çift, sarı-yeşil çayırlarda yürümektedir. Van Gogh mektubunda bu çift hakkında şunları belirtmiştir: ‘İki aşğın aşkını, birbirini tamamlayan iki rengin birleşmesiyle birbirlerine karışmalarını, birbirlerine karşıtlıklarını, akraba tonlarının o esrarlı titreşimleriyle ifade edebilmek. Bir yıldız ile umudu, bir günbatımının ışınlarında bir ruhun heyecanını ifade edebilmek’ (Van Gogh, 2017: 199).

“Yıldızlı Gece” tablosunda Van Gogh, ruhsal sıkıntısını bir gösteri olarak yansıtmıştır. Canlı cesur renklerin hâkim olduğu resimde bir girdap şeklinde resmetmiştir.



Görsel 52. Vincent Van Gogh, "Yıldızlı Geceler", 1889, TÜYB, 73.0x92.0 cm



Görsel 54. Vincent Van Gogh, "Rhone Üzerinde Yıldızlı Gök", 1888

Van Gogh ayrıca yaşadığı dönemin estetik ve renk teorilerinden haberdar olan bir sanatçıydı. Bu sebepten bilimsel renk bilgine sahip olması dönemin sanatçılarındaki farklı bir resim anlayışına ittiğini bilinmektedir. Chevreul'un "Contraste Simultané" olarak bilinen renk teorisinden etkilendiği yazdığı mektuplardan bilinmektedir (Kodal, 2022: 291).

3.13. Fovizm

Neo-empresyonizm sanatçılarının renkleri ruhsal ifadeler ile ele alışı bizleri fovizm sanat akımına hazırlamaktadır. Empresyonizm akımı temsilcilerinin kullandığı renkleri formlar ve nesnelere bazen ışık oyunları ile ele aldıkları bazen ise dönemin bilimsel gelişmeleriyle renkleri pek çok açıdan resimlerinde işleyişleri resim sanatında sonraki

akımlara daha cesur bir yol çizmiştir. Renklerin daha ruhsal iletimleri içeren bir kavram haline gelmesi, akımın temellerini oluşturmuştur. Böylece fovistlerin heyecanlı ve cesur renklerle ifade ettiği resimler doğmuştur.

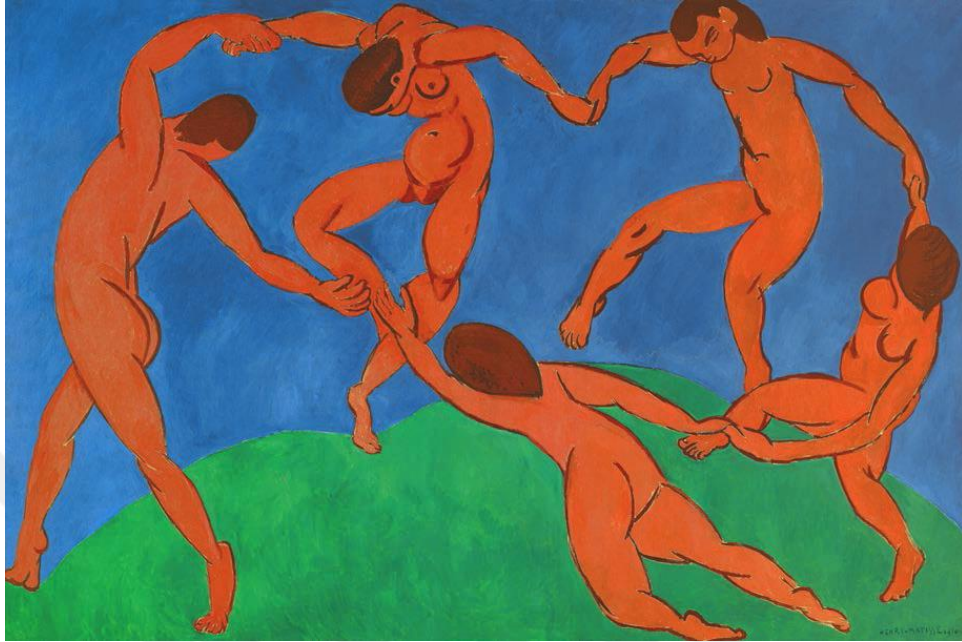
Fovizm, soyut sanatın öncüsü niteliğindedir. Sanat tarihi boyunca resimde renkleri ruhsallıkla bağdaştıran akımlardandır. Renkler cesurca ve vahşice işlenmiş, geniş fırçalarla renk darbeleri vurgulanmıştır. 1905'te Paris'te gerçekleşen bir sergide gazeteci Louis Vauxcelle "Les Fauves" vahşiler adını vererek (fovlar) ismini vermiştir. Bu akımın temsilcisi olan sanatçılar geleneksel resim sanatı anlayışı içerisindeki kompozisyon ışık-gölge kurallarını yıkmış, yerine renk ve ruhsal anlatım bırakmıştır (Karyadı, 2016: 3-8; Koloğlu, 2013: 53; Çetin, 2011: 166; Yıldırım, 2009: 30).

Akımın kurucularından olan Henri Matisse, eserlerinde objelerin gerçek renklerini bir kenara bırakarak kendi isteği ve ruhsal anlatımıyla ele aldığı renklerle resimler yapmıştır. Renkler geniş ve değişken fırça darbeleriyle blok halinde uygulanmıştır. Zıt renklerin oluşturduğu kompozisyonlar yaratarak renkleri çarpıcı ve en saf halleriyle uygulamıştır (Karyadı, 2016: 3-9).

...Herşeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur. Dışavurum bence bir yüzü birdenbire canlandıran veya kendini şiddetli bir hareketle gösteren bir coşkuda değil, herhangi bir resmin tümel örgütlenmesindedir. Nesnelerin kapladıkları mekan, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda payı vardır. Rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektir". Fakat şimdi dışavurum, düşünülmeden kullanılan renklerin aracılığıyla gerçeği derinlemesine ve içten betimlemek anlamına gelmektedir. Nesne, resime doğrudan doğruya ve çarpıtılmadan katılması gereken duygular uyandırır. Burada amaç, duyularla algılanmış dış gerçeği, sanatçının içindeki gerçekle kaynaştırmaktır... (Richard, 1999: 23).

Matisse'nin Salon Sergisinde yer alan ünlü eseri "Dans" çarpıcı ve dikkat çekici bir eserdir. Zıt renklerin yerleştirildiği eserde dans eden 5 erkek ve kadın figürü vardır. Resmin genel kompozisyonuna baktığımızda muhteşem bir sadelik söz konusudur. İzleyiciye hem fiziksel hem ruhsal bir etki vermektedir. Resimde kullanılan renkler her ne kadar plastik olarak ele alınsa da derin anlamlar yüklü olduğunu inkâr edemeyiz. Arka planda kullanılan mavi renk tonu sonsuz bir gökyüzü hissi vermektedir. Bir an bile bakmış olsanız dahi sizi uzun süre etkisi altına alacaktır. Zeminde kullanılan yeşil tonu evreni, dünyayı bize renk aracılığıyla hissettirmekte ve bunlara karşı kullanılan turuncu figürler detaysız ve sade bir biçimde betimlese de dans hareketiyle adeta bize sonsuz ritim ve enerji duygusunu

hissettirmektedir (Eimert, 2016: 12; Kılınç, 2020: 28; Karyadı, 2016: 9-12; Koloğlu, 2013: 54-55).



Görsel 55. Henri Matisse, Dans, 1910, TÜYB, 260x391 cm

Fovizm sanatçılarının resme olan bakışları günümüz sanatına yolculuğun da kapılarını açmıştır. Sanatçıların daha sahici, bireysel ve ruhsal düşüncelerini eserlerine aktardığını görmek mümkündür. Renkler klasik sanat eserlerinin kısıtlayıcılığından çıkıp fovist sanatçılar gibi hayal sınırları olmayan ifadelerle dönüşmüştür.

3.14. Ekspresyonizm

20. yüzyıl ile gelişen sanatta yenilikler bazı ülkelerde etkisini gruplaşan ressamlar ile göstermiştir. Fransa'da başlayan Fovizm sanatta cesur renk kullanımı ve ruhsallık ile bağlantıları beraberinde Ekspresyonizm akımı içerisinde de gözlemlenmiştir. Ekspresyonizm akımının Almanya'daki kolu olarak bir grup ressam, Die Brücke (Köprü) adıyla anılan ilk manifest grubu kurmuştur. Almanya'daki bir diğer grup ise Der Blaue Reiter (Mavi Süvariler) ise çeşitliliklere ve farklılıklara açık olmuştur ve aynı zamanda soyut sanata yön vermiştir. Ekspresyonizm temsilcisi sanatçılar dış dünya ile olan bağlarını kopararak içgüdülerden hareketle eserler üretmiştir. Resimlerde sembolik öğeler ile çarpıcı renk anlatımları ve şekillere başvurmuşlardır (Antmen, 2018: 33-38; Hodge, 2018: 32-33).

Sanatıyla tanıdığımız Wassily Kandinsky aynı zamanda kuramcı ve eğitmandir. Resme pek çok açıdan yenilik ve farklılık getirmiştir. Soyut sanatın öncülerinden olan Kandinsky resimlerinde somut öğelere yer vermeyip duygular ve renkler aracılığıyla soyut

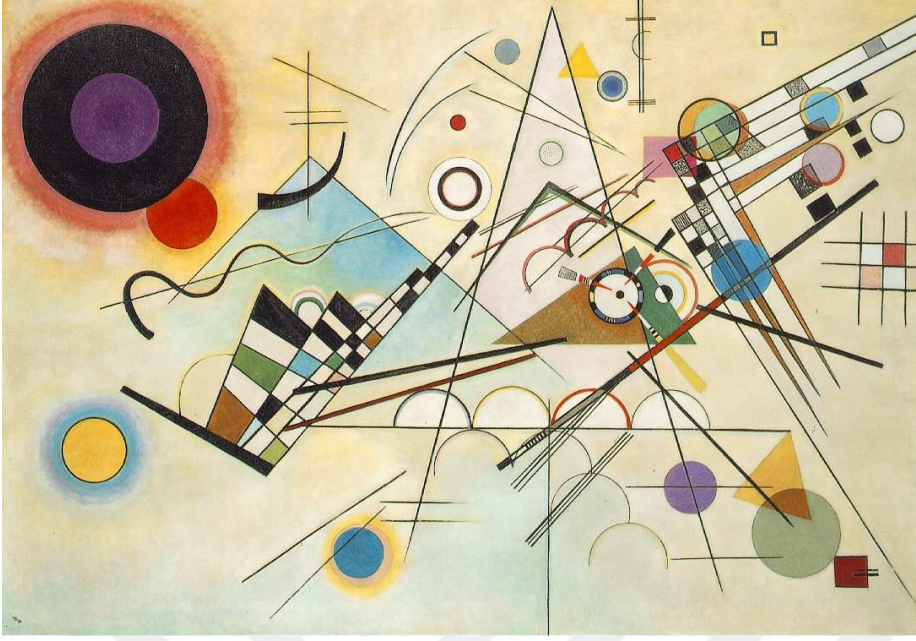
bir yol izlemiştir. Eserlerinde çoğunlukla renklerin ifade gücünden yararlanmış ve renkleri teoriler üzerinden de incelemiştir (Karyadı, 2016: 57; Sezer, 2020: 470). Güler bu durumdan şu şekilde bahsetmiştir:

Kandinsky, başta Goethe olmak üzere Runge ve diğer birçok renk kuramcılarının çalışmalarını kendine çıkış yolu olarak belirledi. Sanatçı, renkleri sınıflandırırken dört ana karşıtlık belirledi. Bunlardan birincisi sarı- mavi (sıcak-soğuk), ikincisi beyaz-siyah (açık-koyu), üçüncüsü kırmızı-yeşil (hareket-hareketsizlik), dördüncüsü ise turuncu-mor (etkin-edilgin) karşıtlığıdır. Kandinsky, Goethe'den yola çıkarak en çok birinci karşıtlık olan sarı ve mavi üzerinde durdu. "Kandinsky, bu büyük karşıtlığın (sarı ve mavi karşıtlığı) sadece siyah ve beyaz karşıtlığı ile kıyaslanabilir olduğunu belirtti" (Poling, 1986, s.47). Bu karşıtlıkta sarı rengi sıcak, bedensel ve merkezden kaçan bir hareketle nitelendirirken mavi rengi soğuk, zihinsel ve merkeze koşan hareketle nitelendirdi. Kandinsky, rengin sıcaklığı ya da soğukluğunu da yine birinci karşıt çift olan sarı ve maviye bağladı. Sarıyı ışığa en yakın renk olarak gördü ve onun açığa yaklaşımını beyazla ilişkilendirdi. Beyazla siyahı nitelendirirken ise doğum ve ölüm temalarına değindi. Beyazı doğumdan önceki hiçlik ve sessizlikle bağdaştırıp siyahı ölümle ilişkilendirdi (Güler, 2010: 61-62).

Kandinsky'nin eserlerinde ruhsal anlatıma çok önem verdiği bilinmektedir. İçsel gerçekçiliğini insani bir ruhanilikle resimlerinde ifade etmeye çalışmıştır. Sembolik anlatımlarını tamamen soyut ve gizemli bir dile başvurarak gerçekleştirmiştir. Kurduğu renk ve biçim ilişkisini "Sanatta Ruhsallık Üzerine" kitabında birçok açıdan ele almıştır. Resmi form ve renk olarak değerlendirmiş ve rengin formsuz bir ifadesi olmadığını vurgulamıştır. Formun soyut ve geometrik olmasını ruh ile bir bağlantısı olduğunu şu sözlerle vurgulamıştır.

Belirli renklerin değeri, belirli formlar tarafından vurgulanırken, diğerleri tarafından matlaştırılır. Her durumda, keskin renkler keskin formlarda daha güçlü görünür (örneğin, bir üçgende sarı). Derinliğe eğilimli olanlar yuvarlak formlarla (örneğin daire içinde mavi) yoğunlaştırılır. Öte yandan, bir biçim renge uymuyorsa, bağlaşıklık "Uyumsuz" olarak değil, yeni bir olasılık ve dolayısıyla uyum olarak düşünülmelidir. Renklerin veya formların sayısı sonsuz olduğu gibi kombinasyonlar ve efektler de sonsuzdur (Kandinsky, 1946: 46-47).

Kandinsky renklerin müzik ile olan bağlantılarını da araştırmıştır. Renklere müziksel bir bağlantı katmıştır. Farklı sanat disiplinlerini bir bütün olarak ele almaya çalışan sanatçı, soyut sanata müzikten de etkilenecek bir boyut kazandırmıştır. Müzik ile derin bağlantılar kurduğu eser ise Kompozisyon'dur (Karyadı, 2016: 59; Yıldırım, 2009: 52).



Görsel 56. Kandinsky, Composition, 1923, 140x201 cm

Kandinsky ile aynı dönemde sanat eserlerini üretmiş ve onları renk, biçim ve müziksel anlamda değerlendirmiş bir başka sanatçı Paul Klee'dir. Klee, doğayı incelemiş, anlamlandırmaya ve resimlerinde çözümlenmeye çalışmıştır. Klee için doğa, sanatsal yaratıcılığın kapısıdır. Fakat doğayı fiziki olarak değil fizyolojik olarak değerlendirmeyi hedeflemiştir. Sanatında, var olanı yani görüneni değil, hissedileni yani görünmeyeni resmetmiştir. Her zaman zihinsel bir varoluşla yaklaşarak bilinçaltı ve hayal gücü ile ilerlemiştir (Borazan, 2018: 111-118).

Tunus'a gittiği süreçte Afrika'nın sanatsal yapısı ve Tunus mimarisi Klee için renk anlamında bir dönüm noktası olmuştur. Klee, Tunus'un atmosferik havasından ve doğal yapısından çok etkilenerek tamamen renge yönelmiştir. Bu gezi sonucunda günlüğünde şu sözler ile hissiyatını aktarmıştır (Ertürk, 2012: 67).

İşi gücü bırakıyorum. O kadar yumuşak ve derinlemesine içime işliyor ki, bunu hissediyorum ve bu hiç çaba sarf etmeden, kendimden emin olmamı sağlıyor. Renk beni ele geçirdi. Onun peşinden koşturmama gerek yok. Beni sonsuza dek ele geçirdi, bunu biliyorum. Bu mutlu saatin anlamı bu: Ben ve renk bir bütünü. Ben artık bir ressamım (Klee'den akt. Ertürk, 2012: 67).

Klee yapmış olduğu Tunus gezisinden itibaren renkleri doğanın kompozisyon öğeleri ile ele almış, yetinmeyip kendi formları, çizgileri ve stilleri ile renkleri bir soyutlama üzerinden işlemiş ve renk skalasını hatırlatan biçimsel yaklaşımlar yapmıştır (Çomak, 2015: 27). Klee bu dönemlerde Bauhaus'a katılmış ve orada eğitmen olarak dersler vermiştir.

Doğanın gizeminden yola çıkarak oluşum üzerine dersler vermiştir. Öğrencilerine bu sürecin kendi yolunu bulma serüveni olduğunu belirtmiştir. Klee öğretmenliğin vermiş olduğu disiplinli süreci kendi sanat anlayışıyla birleştirerek kuramsal yollarını araştırmıştır. Bu dönemde Klee ders notları, konferansları, mektupları ve günlüklerinden oluşan pek çok kaynak üretmiş ve bu kaynaklar günümüze dek ulaşılabilmiştir. Bauhaus Klee'nin bakış açısının genişlemesine yol açmış ve sanata pek çok açıdan bakabilmiştir (Ertürk, 2012: 116-120).

Klee, resmin yanı sıra müzikle de ilgilenmiştir. Bir keman virtüözü olarak resimde renk ve müziği bağdaştırmıştır. Bunun üzerine klasik müzik sanatından yola çıkarak ve özellikle Mozart ve Bach gibi sanatçıların çalışmalarından esinlenerek müzik ve resim arasında bir iletişim dili kullanılmıştır. Klee müzik ile resim arasındaki dili renkler aracılığı ile bağdaştırmıştır. Renk kuramlarından yararlanan Klee, Goethe'nin renk çemberini incelemiş ve bu bağlamda kendi renk kuramını (renk küresini) oluşturmuştur. Bu küreden yola çıkarak resimde rengi ton, değer ve doygunluk olarak ele almıştır. Renkleri teori ve müzik bağlamında da inceleyip kendi teorisiyle birlikte sentezlediği "Polifoni" adlı eserini üretmiştir. Bu eser sanatçının farklı disiplinleri bir araya getirerek oluşturduğu eserdir. Bu eserin müzik ile olan ilişkisini inceleyen Karakaya şu şekilde bahsetmiştir.

Çok sesliliğin biçimleyici öge olarak alt yapısını oluşturduğu resimde, parçalardan bütüne ulaşılır. Her parça bir diğeriyle denkleştirilir ve böylece aynı anda akan ezgilere dönüşür. 72 Polifonik müzikte, her ezgi kendi başına dinlenebilir olmalıdır. Ezgileri, bu resimde renklerin eşzamanlı kontrastları belirler. Kompozisyondaki çeşitli kare veya dörtgenlerle, bir renkten diğerine geçerken, arada kalan ve geçiş rengi olan bu kareler iki rengi de içerdiğinden, her birimde de polifoni kavramının işlediğini duyarız. Resimdeki yatay ve dikey sıranın gridli sistemiyle, Bach'ın müziğinin armonik polifoni yapısına benzerlik kurulmuştur. Bu dörtgenlerin devinimi polifoniyi yani çok sesliliği meydana getirir. Dün ve bugüne dair zaman algısının, aynı çağdaş fizikte bahsedildiği gibi eş olduğunu düşünen Klee, müzikte polifoninin bir anlamda, zaman olgusuna denk gelebileceğini söylemektedir (Karakaya, 2018: 71-72).



Görsel 57. Klee, Poliphony, 1932, 66,5x106 cm

Klee'nin müzikle renk arasında diyalog oluşturduğu bu eseri Bach'ın müziksel yaklaşımının etkilerini taşımaktadır. Psikolojik bir etki veren tablosunda farklı derecelerde tonlarla kendisini ifade etmiştir. Dikdörtgensel formlar içerisinde yatay-dikey iletişimler kurmuştur. Bu renk bloklarının üzerine tıpkı neo-empresyonistler gibi noktasal renk uygulamaları yapmıştır (Karakaya, 2018: 70-74). Bu yaklaşım “Bach'ın strüktürel polifonik müziğinin kontrpuanı” olarak tarif etmektedir (Karakaya, 2018: 74).

Soyut sanatın ilerleyişi sanatçıları yenilik arayışına itmiştir. Bu doğrultuda yeni akımlar meydana gelmiş ve birbirlerini etkilemişlerdir. Yeniliklerin önünü açan sanatçılar arasında Post-Empresyonist sanatçı Cezanne, yer aldığı akımın renk ve resimsel anlayışının ilerisine geçmiştir. Fiziksel anlamda var olan bir nesnenin konumunu pek çok açıdan gözlemleyerek birçok anlamda varlığını gösteren eserler üretmiştir. Cezanne nesnelerin fiziksel varlıklarını bir ruhsal iletişime dönüştürürken renklerin ışık birlikteliğine önem verdiğini ifade etmiştir. Soyut sanatı derinden etkileyen ve en önemlisi kübizm akımının temelini atan Cezanne, akımın sanatçılarından Picasso ve Braque gibi isimleri de etkilemiştir. Bu sanatçılar renkleri bir araç olarak kullanmıştır. Resimde yer alan biçimin inceleme ve çözümlemesi doğrultusunda renk bir eşlikçi konumu almıştır (Çetin, 2011: 165-166).

Picasso dönemin eserlerini incelerken Matisse'in “Yaşama Sevinci” tablosu ile karşılaşmış ve tablonun etkisiyle “Avignonlu Kızlar” tablosunu üretmiştir. Bu eser, dönemin resimsel

anlayışı dışında bir anlatım diline sahiptir ve tamamen geometrik formlar ile resmedilmiştir. Picasso kendinden önceki sanatçıların aksine renk ışık oyunlarını reddetmiştir. Bunun yerine az sayıda renk kullanarak yüzeysel bir renk kullanımı uygulamıştır (Koloğlu, 2013: 58-59).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

JOHANNES ITTEN'İN RENKLERİN PSİKO-FİZİKSEL ETKİLERİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

4.1. Johannes Itten'in Hayatı

Johannes Itten modern zamanların renk ile ilgili çalışan en önemli eğitimcilerinden biridir. Hayatını rengin görsel, psikolojik ve estetik nitelikleriyle ilgili çalışmaya adanmıştır. İsviçre'nin Thun yakınlarında doğan Itten, renklere ve resme olan merakı dolayısıyla 1913'te Stuttgart'a gitmiştir. Orada Alman renk kuramcısı ve eğitimci olan Adolph Hölzal'den eğitim almıştır. Renklerle büyülenen Itten, Goethe'nin renk teorisinden etkilenmiştir. Schopenhauer, Runge ve Chevreul gibi bilim insanlarını inceleyerek müzik ve renk arasındaki ilişkilerini görmüş ve geometrik resimlerde soyut renk ifadesine ilgi göstermiştir. 1916- 1919 yıllarında Stuttgart'tan Viyana'ya giden Itten kendi okulunu kurmuştur. Orada yeterli olacak bilgi, birikimi ve disiplin ile öğrencileri kendi özgün ve spontane renkleri olması konusunda yönlendirdiği eğitimler ile ün kazanmıştır. (Itten, 1970: 6)

Johannes Itten 1919'da Weimar'da Gropius tarafından kulan Bauhaus Okulu'na gitmiş, Viyana'daki okulunda bulunan on dört öğrenci de onu Weimar'a kadar takip etmiştir. Bauhaus Okulu'nda usta olarak renk ve biçim konusunda dersler vermiştir. Bauhaus Okulundaki diğer ustalar arasında Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer ve Vasily Kandinsky gibi sanatçılar da Itten'in yanında olmuşlardır. Bauhaus'ta dersler verirken öğrencilerine “Renklerin ustası olmak isteyen, görmelidir. Her bir rengi, diğer tüm renklerle sayısız ve sonsuz kombinasyonunda hissedin deneyimleyin. Renkler, nesnelere bağlı olmadan ruhsal ifade için mistik bir kapasiteye sahip olmalıdır.” demiştir. Itten bu doğrultuda derslere başlarken belirli oryantal egzersizler ve vücut kontrolleri ile öğrencilerini derse hazırlamıştır. (Itten, 1970: 6)

Bauhaus'tan ayrılan Johannes Itten (1926-1934) Berlin'de kendi kurmuş olduğu okulunu yönetmiştir. Bu sırada daha sonra kitap haline getireceği notlarını formüle etmiştir. “*Design and Form, the basic course at the Bauhaus*” adlı kitabı Amerika Birleşik Devletleri'nde Van Nostrand Reinhold tarafından yayımlanmıştır. Bununla Itten Almanya'da Krefeid'de Tekstil Tasarımı Okulu'nu kurmuştur. İsviçre'ye dönerek Zürih'teki Sanat ve El Sanatları Okulu ve Tekstil Okulu Müzesi'nin müdürü olmuş (1938-1954) ve Rietberg Müzesi'ni kurmuştur. (Itten, 1970: 6)

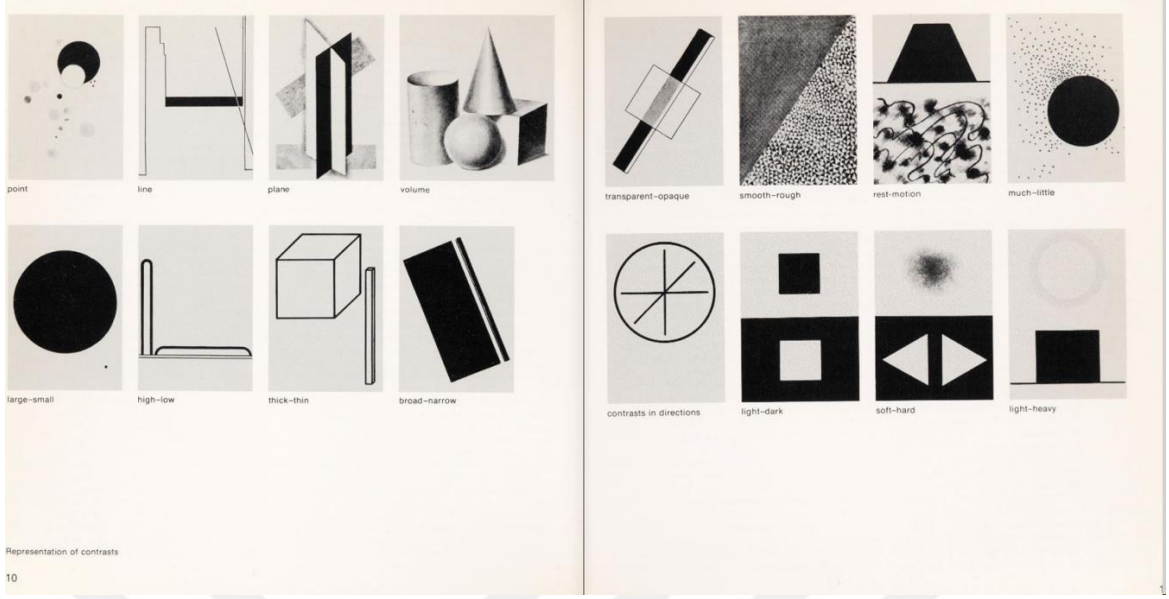
Itten, İsviçre ve Almanya gibi ülkelerde birçok önemli sergi açmıştır. Zamanının çoğunu resim yapmaya ayıran Itten'in 1957'de Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi'nde, 1964'te Zürih'teki Kunsthaus'ta, 1965'te Düsseldorf'taki Kunstverein'de ve 1966 Venedik Bienali'nde retrospektif sergileri açmıştır. Johannes Itten'in eserleri Avrupa ve Amerika Müzelerinin kalıcı koleksiyonlarında yer almaktadır. (Itten, 1970: 6)

4.2. Johannes Itten ve Renk

Renk açısından Johannes Itten'in gerek bilim gerekse sanata yol gösteren çalışmaları bulunmaktadır. Bu çalışmalardan en bilinenleri “The element of color” ve “The art of color” isimli eserleridir. Bu eserlerde Itten tarafından rengin derinlemesine incelendiği görülmektedir. Itten'in her iki eserindeki bilgiler renk fiziği, renk etmeni ve renk etkisi, renklerin uyumu, renk teorileri, renk karışımları, form ve renk gibi pek çok başlıkta renk konusunu içermektedir.

4.2.1. Johannes Itten ve Bauhaus Okulu

Walter Gropius'un 1919 yılında Bauhaus Okulu'nu kurması ile okul için farklı dallardan eğitimcilerin bir araya geldiği görülmüştür. Aralarında Johannes Itten'in de olduğu kadroda günümüze dek ulaşan yeni bir eğitim anlayışı temellendirilmiştir. “Vorkurs” adı ile tanımlanan ve dilimizde “Temel Tasarım” olarak bilinen dersler Bauhaus için önemli bir dönüm noktası olmuştur. “Vorkurs” derslerinin amacı; bireyin, sanat ve tasarımda üretim sürecine dâhil olma aşamasında kendi düşüncelerini özgür kılmasını sağlamaktır. Kalıplaşmış düşüncelerden ve edinilmiş yapılardan uzaklaşmasını amaçlamıştır. Bu deneyim içerisinde “Vorkurs” dersleri bireyin sınırlarını ve kendi sorumluluklarını bulması yolunda yönlendirici bir eğitim süreci olmuştur. “Vorkurs” dersleri sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında birleştirici bir temel olmuştur (Sabankaya, 2016: 14; Gök, 2022: 71-73).



Görsel 58. Vorkurs Dersi Çalışmaları

Johannes Itten 1917’de Viyana’da yer alan özel okulda dersler vermiştir. Burada vermiş olduğu dersler temel sanat eğitime hazırlık niteliği taşımıştır. Bauhaus sanat eğitimine başlaması ile Temel Sanat Eğitimi olarak yer alan bir eğitim anlayışını ortaya koymuştur. Bu eğitim anlayışı 1920’den itibaren Bauhaus Okulu’nda zorunlu hale gelmiştir (Karademirliadağ, 2022: 34-35).

Öğrenci-öğretmen ilişkisindeki en değerli anlar, öğretmenin bir öğrencide en derine inerken entelektüel bir kıvılcım yakmayı başardığı anlardır ve bu anlar asla tekrarlanamaz. Tonlama, ritim, kompozisyon, zaman ve mekân, öğrencilerin zihinsel durumları ve dinamik bir atmosfer yaratan diğer tüm koşullar yeniden yaratılamaz; bu yaratıcı ortamın üretilmesine yardımcı olan, ortamdır. Öğretimim, amacıma doğru ilerlerken yolumu sezgisel olarak hissettirmeye dayanıyordu. Benim konuya dahil olmam, öğrencilerde benim anlatımımı özümsemeye tam olarak hazır olmalarını sağlayan gerilimi yarattı. Coşkuyla öğretmek, peşin hükümlü, sadece metodik bir yaklaşımın tam tersidir. En iyi öğrencilerim, kendi sezgilerinden ilham alarak; başka, yeni yollar seçen öğrencilerdi (Itten, 1975: 6).

Temel tasarım eğitiminde öğrenciler üç aşamada ders almışlardır. Birinci aşama, öğrencilerin bir birey olarak kendi sınırlarını aşması ve kendini tanıması yönünde olmuştur. İkinci aşama, yapacakları meslek seçiminde yardımcı niteliği taşımak olmuştur. Bu aşamada malzemeler ve farklı dokular üzerine durulmuş ve öğrencinin mesleği seçme yolunda referanslar verilmiştir. Üçüncü aşamada ise öğrencilerin sanat üretiminde gerçekleştireceği kompozisyon kuralları ve formlar gibi konularda yardımcı olmuştur. Burada öğrencilerin renk bilgisinin ve sanat üretiminde formları algılamalarının geliştirilmesi hedeflenmiştir.

Renk bilgisine çok önem veren Johannes Itten burada uygulamalı olarak öğrencilerin renkleri algılaması ve anlamlandırması üzerine pek çok ders vermiştir (Gök, 2022: 71-73).



Görsel 59. Itten Koleji'nin Çatısında Sabah Egzersizi, (Gök, 2022: 71-73)

Itten'in derslerinde farklı bir metot ve düşünce çeşitliliği söz konusu olmuştur. Öğrencilerinin kendi benliklerini ortaya çıkış amacına önem veren Itten, bu amaç doğrultusunda pek çok metot uygulamıştır. Bedensel faaliyetler aracılığıyla öğrencilere öz benliklerine samimi yaklaşma doğrultusunda “Vorkurs” derslerine başlamıştır. Derslerde ilk olarak kuralcı, formel ve katı bir jimnastik egzersizi uygulanmıştır. Doğrusal ve uzamsal hareketlerden oluşan bu deneyim vücudun farkındalığını artırarak ifade biçimi ile özgürlüğe ulaşmasına dayanır. Duyguların tüm vücutta hâkim kılınması hedeflemiştir. Öğrencilere bu egzersiz ile bilinç dışı hareketlerle bilinçli düşünce yöntemlerini kazandırmıştır. Itten zıtlıklar üzerinden öğrencilerine karşılaştırma yaptırarak onların muhakeme yeteneğini artırmaktadır. Itten'in bu deneyimi öğrencilere spontane düşünme yetisi, sanat üretiminde tüm vücut ile duyguların ve zekanın ötesine atlama becerisi kazandırmıştır. Ayrıca “Mazdaznan Arınma Yöntemi” olarak bilinen Osmanlı Zar-Adusht Ha'nish'in geliştirmiş olduğu ilkeleri Itten Bauhaus'ta “Vorkurs” derslerine dahil etmiştir. Bir çeşit arınma diyeti veya oruç olarak bilinen mikro biyotik ve sağlıklı yaşam modellerini Bauhaus kantinine eklemiştir (Gök, 2022: 74-76; Karademirlidağ, 2022: 35-36).

Johannes Itten'in Bauhaus Okulu'na bir diğerk önemli katkısı renk teorisi olmuştur. Derslerinde öğrencileri grup haline getirerek çeşitli renk uygulama çalışmaları yaptırmıştır. Burada öğrenciler renk pratikleri ve seminerleri ile kompozisyon içerisindeki yerlerini araştırmışlardır. Öğrencileriyle birlikte deneyimledikleri bu uygulamalar doğrultusunda Itten renklerin psikolojik, sosyolojik ve etnolojik anlamlarının gözlemleyerek karşılaştırmıştır. Itten ayrıca Goethe, Chevreul ve Hölzel gibi teorisyenlerin renk ile ilgili çalışmalarını incelemiş, ana renkler ve kontrast renklerin siyah beyaz oranlarını araştırmıştır. Bu çalışmalar neticesinde Itten 1961'de "Kunst und Farbe" (Sanat ve Renk) adlı bir kitap yayımlamıştır. (Bingöl, t.y.; Pek, 2021: 212)

Bauhaus ve Renk

Bauhaus Okulu içerisinde renk önemli bir nokta olmuştur. Bauhaus okulu öğrencileri temelde renk eğitimleri almışlardır. Bauhaus üretimlerinde ise renk ürün ile kullanıcı arasında bir iletişim kurma yöntemi olarak kullanılmıştır. Günlük yaşantımızda bizlere eşlik eden ancak ruhsuz ve anlamsız olan eşyalarımıza, renklerin dokunuşları ile duygu ve değer katmıştır (Baktır, 2006: 57).

Tasarımcılar üretim yaparken insanları etkisine alacak olan renklerle ilgili denemelere odaklanmışlardır. Ürünün ana kriteri ise form ve renk arasındaki düzendir. Ürünler için renk seçimleri yaparken ciddi oranda renk bilgisine hâkim olmak önemli olmuştur. Çevresel etkenler ürünün rengini belirlemede belirleyici olmuştur. Renk seçimi için sistemli bir şekilde çevre ile iletişime geçilmiştir. Bu sebepten renk ürünler arasında gizemli bir iletişime yol açmıştır (Baktır, 2006: 57-61).

Renkler seri üretim alanlarında alıcıyı etkilemede önemli bir fonksiyonu üstlenmişlerdir. Bu durum ticari renk sistematığı ile çoğu insanın evine giren ürünler aracılığıyla kendisini göstermiştir. Ürünlerin uzun süre popülerliğini devam ettirebilmesi için renklerin müşteriye yakalaması gerektiğine inanılmıştır (Baktır, 2006: 57-61).

Bauhaus'a göre bir ürünün üretim aşaması üç temel başlıkta incelenmiştir. Bunlar fonksiyon, kalite ve tasarımdır. Tasarımcılar ürünlerini yaşam içerisindeki ihtiyaçlar doğrultusunda tasarlamıştır. Tasarlanan ürünler ile müşteri talebinin oluşturulması ve müşteri talebi doğrultusunda da ürünün müşteri beklentisi ve ekonomik faydasına cevap vermesi gözetilmiştir (Baktır, 2006: 57-61).

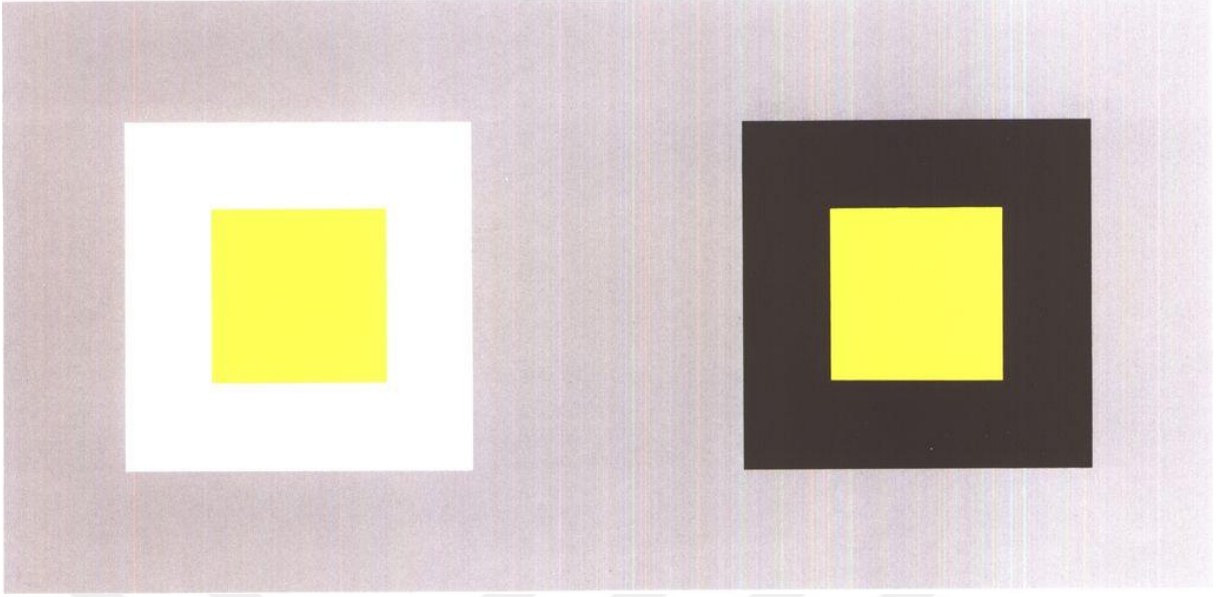
Bauhaus Okulu'nda rengin önemini vurgulayanlar arasında Johannes Itten ilk sıralarda yer almaktadır. Bir eğitimci olan Johannes Itten'in renkler üzerine verdiği dersler, öğrencilerin temel derslerinden olmuştur. Kendisi tarafından oluşturulan renk çemberi günümüze dek ulaşmıştır. Halen okullarda bu renk çemberi kullanılmaktadır. Johannes Itten renklerin insanları ruhsal ve psikolojik anlamda etkilediğini düşünmüştür. Itten'e göre her rengin kendine özgü bir karakteri vardır ve buna bağlı olarak karşı tarafı etkilemektedir (Baktır, 2006: 57-61).

Bauhaus Temel Sanat Eğitimi'nde Itten tarafından renk ve form adlı zorunlu dersler verilmiştir. Öğrenciler renkleri ve formları Itten aracılığıyla öğrenerek süslemeden uzak, saf-yalın ve aynı zamanda canlı ana renkleri olan geometrik endüstriyel ürünler tasarlamışlardır (Baktır, 2006: 57).

4.2.2. Renk Etmeni ve Renk Etkisi

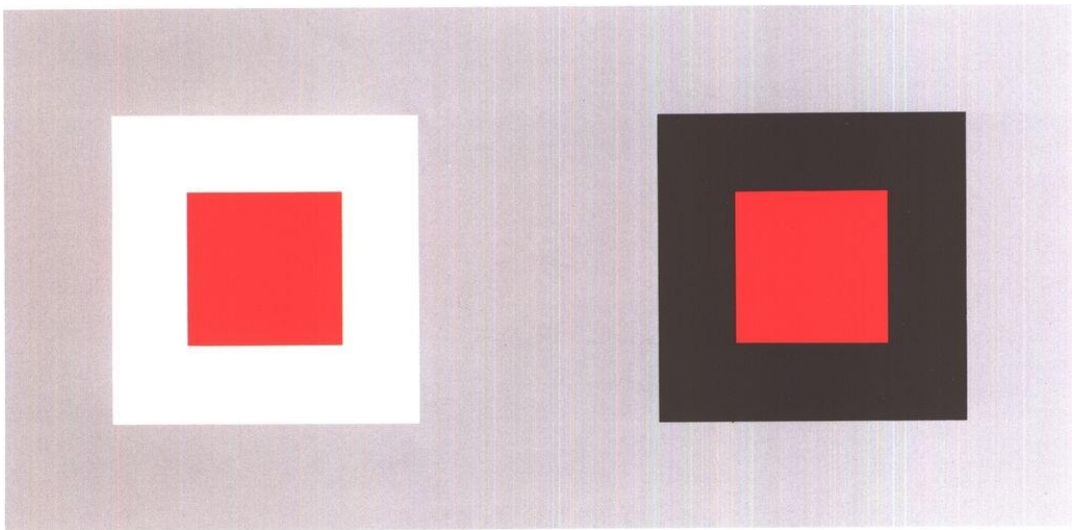
Johannes Itten, renk etmeninin fiziksel veya kimyasal olarak analiz edilebilir pigment renklendiriciler olduğunu beyinsel ve optik algı ile insani anlam kazandırdığını savunmuştur. Kısaca göz ve zihnin kıyaslama ve zıtlık yoluyla farklı algılamalar elde ettiğini belirtmiştir (Itten, 1973: 19-20).

Renk algısının, rengin fizyo-kimyasal gerçekliğinden farklı olarak psiko-fizyoloji gerçekliği olduğunu belirtmiş ve psiko-fizyoloji renk gerçekliği Itten'in renk etkisi olarak belirttiği şey demek olduğunu söylemiştir. Renk ajanı ve renk efekti yalnızca uyumlu politonlarda çakışır. Yani rengin aracı aynı anda yeni bir renk etkisine dönüşmüştür (Itten, 1973: 19-20).



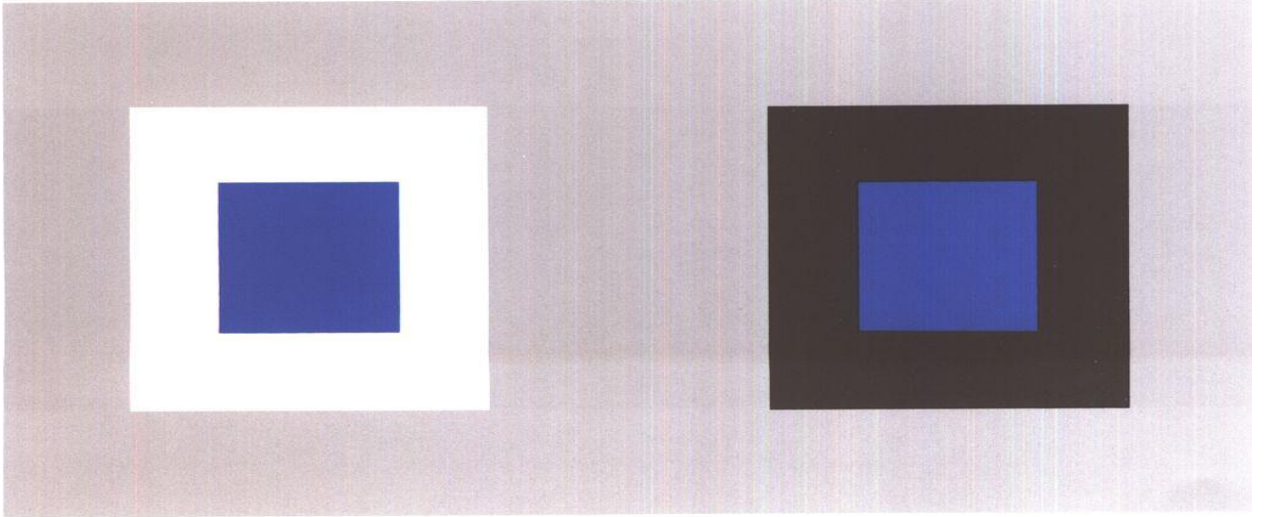
Görsel 60. Siyah ve Beyaz Üzeri Sarı Kare, (Itten, 1973: 19-20)

Görsel 60'ta iki kutucuğun yer aldığı görülmektedir. Bunlar beyaz ve siyah karelerin üzerine yerleştirilmiş sarı karelerdir. Johannes Itten bu örneğinde beyaz üzerine yerleştirilmiş sarının ince hassas bir sıcaklık etkisiyle daha koyu görünmekte olduğunu söylemiştir. Siyah kare üzerindeki sarının ise aşırı parlak ve soğuk olarak görüldüğünü belirtmektedir. Bunu sarı rengin daha agresif bir özelliğe sahip olmasıyla açıklamıştır (Itten, 1973: 19-20).



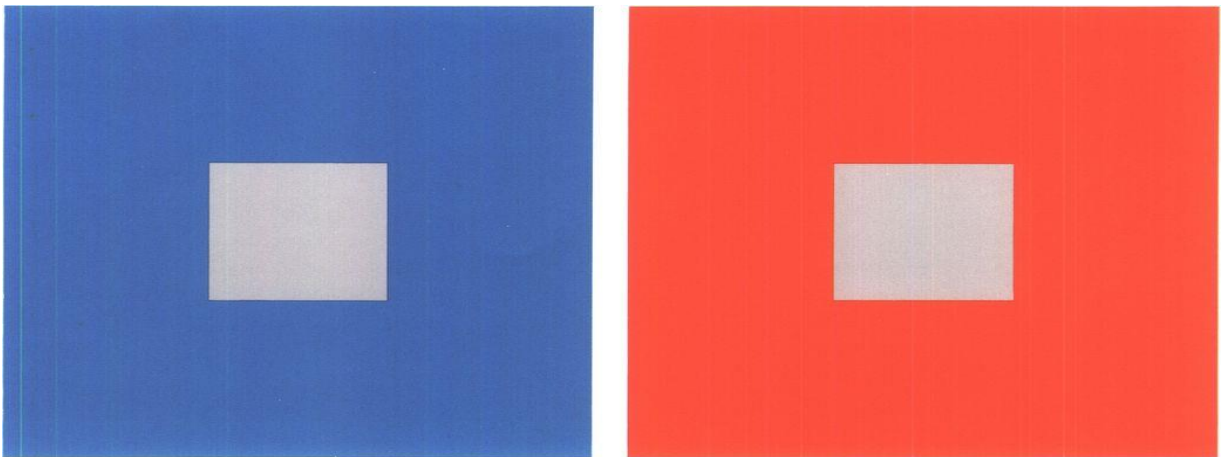
Görsel 61. Siyah ve Beyaz Üzeri Kırmızı Kare, (Itten, 1973: 19-20)

Görsel 61’de siyah ve beyaz iki karenin ortasında kırmızı renkli karenin yer aldığı görülmektedir. Itten beyaz renk üzerindeki kırmızı karenin etkisinin daha hafif ve solgun olduğunu söylemiştir. Siyah renk üzerindeki kırmızının ise canlı ve ışık yayan bir etkisinin olduğunu belirtmiştir (Itten, 1973: 19-20).



Görsel 62. Siyah ve Beyaz Üzeri Mavi Kare, (Itten, 1973: 19-20)

Görsel 62’da yine siyah ve beyaz üzeri mavi renkten oluşan iki kare görülmektedir. Johannes Itten burada beyaz üzerindeki mavinin karanlık ve solgun bir etkide olduğunu, siyah üzerindeki mavinin ise daha aydınlık ve ışık saçtığını söylemiştir (Itten, 1973: 19-20).



Görsel 63. Mavi ve Kırmızı Üzerine Gri Kare, (Itten, 1973: 20)

Görsel 63’te ise buz mavisi ve kırmızı-turuncu renkleri üzerinde bir gri rengi görülmektedir. Itten burada buz mavisi üzerindeki gri rengini kırmızımsı bir etki olduğunu,

kırmızı-turuncu kare üzerindeki grinin ise daha mavimsi bir etkide olduğunu belirtmiştir. İki konfigürasyona birlikte bakıldığına farkın çok açık olduğunu belirtmiştir (Itten, 1973: 19-20).

Yukarıda belirtilen renk denemeleri sonucunda Itten renk etkeni ve etmeni uyuşmadığında beklenen mesajın verilmeyeceğini belirterek sanatçının vermek istediği mesajı renk etkeni ve etmeninin doğru kullanımı sonucu oluşabileceğini söylemiştir. Yukarıda verilen renk deneylerinin belirttiği olgular “eşzamanlılık” adı ile tanımlanabilir. Eşzamanlı mutasyonun olasılığı, resme başlarken renklerin etkilerinin gözeterek renk alanlarının boyutunu ve etkisini hesaplanması gerektiğini savunur (Itten, 1973: 19-20).

Johannes Itten bu deneylerden yola çıkarak renklerin kendi dilleri ve ifade biçimi olduğunu savunmuştur. Bu doğrultuda kompozisyonu tasarlarken renklerin kendi boyut ve alanlarının önceden hesaplanması gerektiğini söylemiştir (Itten, 1973: 19-20).

4.2.3. Johannes Itten’in Renk Teorisi

Çalışmanın bu bölümünde Johannes Itten’in renk teorisine dair görüşleri, 12 Tonlu Renk Çemberi, Yedi Renk Kontrastı ve Renk Küresi ve Renk Yıldızı başlıkları içerisinde ele alınmıştır.

12 Tonlu Renk Çemberi

Johannes Itten tarafından 12 tonlu renk çemberi teorisi geliştirilmiştir. Bu teoride renk çemberlerini olabildiğince anlaşılır ve doğru tonlar ile ifade etmeye çalışmıştır. Bunu bir anekdot ile şu şekilde belirtmiştir: “Bir müzisyenin kromatik skalasını on iki tonunu işittiği gibi, ben de on iki tonumu görmeliyim Buradaki amacının bir müzisyenin notaları gibi bir renk çemberi oluşturarak renklerin de bir notası olmasını istememdir. Bu renk çemberinde renk tonlarının insanlar tarafından net ve anlaşılır bir örnek olması istenmiştir (Itten, 1973: 34-35).”

Ortada bir eşkenar üçgen oluşturmuş, sırasıyla üçgenin üst kısmına sarı, sağ alta kırmızı, sol alta da mavi rengi yerleştirmiştir. Ana renklerden sonra bir çemberin içinde olan altıgen çizmiştir. Birinci çemberin dışına uygun bir yarıçapta bir çember daha çizmiş ve halkayı kendi arasında on iki eşit parçaya bölmüştür. Bu halkada her iki renk arasına birer boşluk bırakarak birincil ve ikincil renkleri uygun yerlerde tekrarlamıştır. Eş kenar üçgenin etrafına bir daire çizerek içine bir altıgen çizmiştir. Altıgenin bitişik kenarları arasındaki ikizkenar üçgenlerde, her birine ana renklerden oluşturulmuştur. Üç karışık renk ortaya

çıkılmıştır ve bu renklerle ikincil renkler elde etmiştir. İkincil renkler şu şekildedir (Itten, 1973: 34-35):

sarı + kırmızı = turuncu

sarı + mavi = yeşil

kırmızı + mavi = mor

Burada oluşturulmuş ikincil renk tonlarının çok ölçülü ve dikkatli karıştırılması gerektiğini belirtmiştir. Turuncu rengi oluşturmak için ne çok sarı ne de çok kırmızı olmamasını ikisinin eşit ölçüde olması gerektiğini vurgulamıştır. Bunun ile yeşil ve mavi ikincil renklerin ana renklerden oluşan derecelerini eşit olması gerektiğini vurgulamıştır. Itten ikincil renklerden sonra oluşturulmuş çemberin dışına bir çember daha eklemiştir. Oluşan halkanın içini 12 eşit parçaya bölmüştür. Bu halkada her iki renk arasında birer boşluk bırakmış ve birincil ve ikincil renkleri uygun yerlerine yerleştirmiştir. Bu boşluklara, her biri bir birincil ile bir ikincilin karıştırılmasından kaynaklanan üçüncül renkleri oluşturmuştur. Bunlar ise şu şekilde sıralanmıştır (Itten, 1973: 34-35):

sarı + turuncu = sarı-turuncu

kırmızı + turuncu = kırmızı-turuncu

kırmızı + menekşe = kırmızı-mor

mavi + menekşe = mavi-mor

mavi + yeşil = mavi-yeşil

sarı + yeşil = sarı-yeşil



Görsel 64. 12 Tonlu Renk Çemberi, (Itten, 1973: 34-35)

Itten sanatçılar için bir renk tanımlama şeması gerektiğini vurgulamış ve bunu şu örnekler ile belirlemiştir. Delacroix, stüdyosunun duvarına monte edilmiş bir renk çemberi tuttu, her renk olası kombinasyonlarla etiketlendi. İzlenimciler, Cézanne, Van Gogh, Signac, Seurat ve diğerleri, Delacroix'ı seçkin bir renkçi olarak değerlendirdiler. Cézanne'den ziyade Delacroix, modern sanatçılar arasında mantıklı, nesnel renk ilkeleri üzerine eserler inşa etme ve böylece daha yüksek bir düzen ve doğruluk derecesi elde etme eğiliminin kurucusudur (Itten, 1973: 34-35).

Yedi Renk Kontrastı

Itten iki etki arasında belirgin bir şekilde farklılıklar algılandığında kontrasttan bahsedildiğini söylemiştir. Bu tür farklılıkların dereceleri yükseldikçe çapsal veya kutupsal zıtlıklardan söz edilebileceğini dile getirmiştir. Büyük-küçük, siyah-beyaz, sıcak-soğuk gibi kutupsal zıtlıkları duyu organlarımız kıyaslama yaparak farklılıkları görebileceğini belirtmiştir. Göz, bir çizgiyi kıyaslamak için daha kısa bir çizgi sunulduğunda o kadar uzun kabul etmiştir. Aynı çizgiyi kendisine kıyasla daha uzun ise aynı çizgiyi kısa kabul etmiştir. Böylece renk efektleri, kontrast nedeniyle benzer şekilde yoğunlaştırılır veya zayıflatılır (Itten, 1973: 36-37).

Renk efektleri incelendiğinde yedi farklı renk kontrastı ortaya çıktığı görülmektedir. Itten bu yedi renk kontrastının her birini tek tek detaylandırmıştır. Çünkü her birinin farklı karakter ve sanatsal değeri, sembolik etkisi ve görsel ifadesi olduğunu ve bu kontrastların renk tasarımı ve resim sanatı için önemli konular olduğunu belirtmiştir (Itten, 1973: 36-37).

Johannes Itten'den önceki renk teorisyenleri olan Goethe, Bezold, Chevreul and Hölzel gibi isimler de renk kontrastları hakkında çalışmalar yapmıştır. Chevreul ise tüm araştırmalarını “Contraste Simultané” üzerine adanmıştır. Itten bu doğrultuda bu konunun üzerine detaylı çalışma yapmıştır (Itten, 1973: 36-37).

Ton Kontrast

Itten, yedi renk kontrastını en basiti ton kontrastı olarak belirtmiştir. Seyreltilmemiş renkleri en yoğun parlaklıklarıyla resmetmiştir. Bazı kombinasyonları şu şekilde sıralamıştır: sarı/kırmızı/mavi; kırmızı/mavi/yeşil; mavi/sarı/mor; sarı/yeşil/mor/kırmızı; mor/yeşil/mavi/turuncu/siyah. Nasıl ki siyah-beyaz, açık-koyu kontrastının en uç noktasını temsil ediyorsa sarı/kırmızı/mavi renkleri de ton karşıtlığının en uç örneğidir (Görsel:65). Itten açıkça ayırt edilmiş en az üç renk tonu gerektiğini belirtmiştir. Ton kontrastının etki her zaman, güçlü ve kararlı olduğunu izah etmiştir. Üç ana renkten ton kontrastı yoğunluk olarak çıkarılabileceğini belirtmiştir (Itten, 1973: 36).



Görsel 65. Ana Renkler Ton Kontrastı, (Itten, 1973: 36)

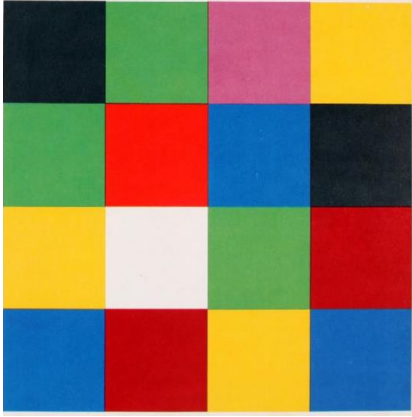


Görsel 66. Ana Renkler Siyah Şerit Ton Kontrastı, (Itten, 1973: 36)

Bu nedenle turuncu, yeşil ve mor karakter olarak sarı, kırmızı ve maviden daha zayıftır ve üçüncül renklerin etkisi daha az belirgindir. Tek renkler siyah veya beyaz çizgilerle ayrıldığında, bireysel karakterleri daha keskin bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Etkileşimleri ve karşılıklı etkileri bir ölçüde sönmüştür. Her renk tonunun bir gerçeklik ve somutluk etkisi kazandığını görülmektedir. Itten sarı/kırmızı/mavi üçlüsü, tonun en güçlü kontrastını temsil etse de tüm saf, seyreltilmemiş renkler elbette bu karşıtığa katılabileceğini belirtir. Itten aynı zamanda ton kontrastının siyah ve beyazla kombinasyon edildiğinde birçok varyasyon olabileceğini belirtir.

Itten (1973: 37) öğrencileri ile uygulamış oldukları renk kontrastlarını basit şekiller ve dikdörtgenler ile renk alanları oluşturarak ton kontrastı denemeleri yapmıştır. Buna örnek olarak dama tahtası şeklinde bir yüzeye kareleri boyayarak örneklendirmiştir (Görsel 67). Öğrencilerin renkleri iki boyutlu olarak düzenlemesinin alansal gerilim hislerini geliştireceğini belirtmiştir (Görsel 65; Görsel 66).



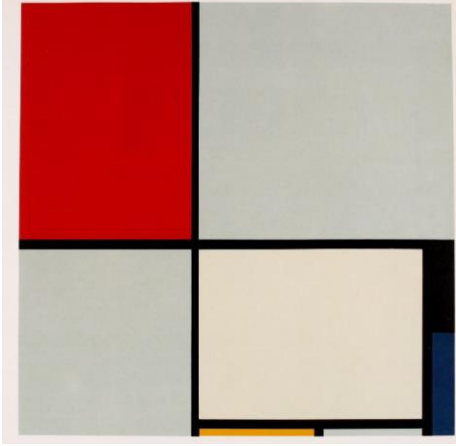
Görsel 67. Ton Kontrastı Renk Daması, (Itten, 1973: 37)

Itten, sanat tarihini ton kontrastı ile ele aldığında zıt tonda boyanabilecek birçok konu olduğunu belirtmektedir. Nitekim renk karşıtığının, halk sanatının her noktasında görülebileceğini ifade etmiştir. Buna örnek olarak neşeli işlemler, kostümler, çanak ve çömlekler, renkli efektlerdeki ilkel zevke tanıklık ettiğini ileri sürmüştür. Orta Çağ'ın ışıklı el yazmalarında, ton kontrastının çeşitli varyasyonlarda kullanıldığını, genellikle estetik zorunluluktan değil, sadece dekoratif icatlardan duyulan zevkten üretilen renk kullanımları olduğunu belirtmiştir. Erken dönem vitrayında da renk kontrastı baskınlığından bahsetmiştir. Itten, Stefan Lochner, Fra Angelico ve Botticelli'nin renk kontrastına dayalı resamlara olarak belirtmiştir (Itten, 1973: 37).



Görsel 68 Plate I L'Eglise d'Ephèse, from "Apocalypse de Saint Sever," 11 th century. Paris, Bibliothèque Nationale, (Itten, 1973: 39)

Itten, Paris'teki Bibliothèque Nationale'de korunan on birinci yüzyıl el yazmasını incelediğinde tüm resimlerin zıt tonlarda yapılmış olduğunu görmüştür. Gösterilen çizimde, sarı, kırmızı ve mavi olmak üzere üç rengin beş yatay şeritte çarpıcı bir şekilde vurgulandığını belirtmiştir. Mimariye ve iki figüre dördüncü bir ana renk olan yeşil eklenir. Ritmik ana hatların bazen siyah bazen de kırmızı olması, kırmızı ile yeşil, kırmızı ile mavi, kırmızı ile sarı arasında özel vurgular olduğunu dile getirmiştir. Bu el yazmasını sembolik olarak sarı, zekâyı, bilgiyi, bilgeliği veya ışığı ve aydınlanmayı ifade eder. Mavi kanatlı melek ise yeşil ve kırmızıdır. Resimde yer alan figürün kırmızı elbisesi ateşli faaliyeti ifade ederken, mesajın alıcısı olan Aziz John, mavi ve yeşil renkte görünerek pasif bir izlenim vermektedir. Beyaz yüzlü ve siyah saçlı figürlerin soyut bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Resimde figürlerin arkasında yer alan yedi kule ise Yuhanna'nın mesaj göndereceği yedi şehirdeki yedi kiliseyi temsil etmektedir. Itten, bu resimde kullanılan renklerin sembolik olarak anlaşılması gerektiğini belirterek, ressamın renk kullanımının görkemli renkler aracılığıyla duyurmak amacını taşıdığını ifade etmiştir (Itten, 1973: 38).

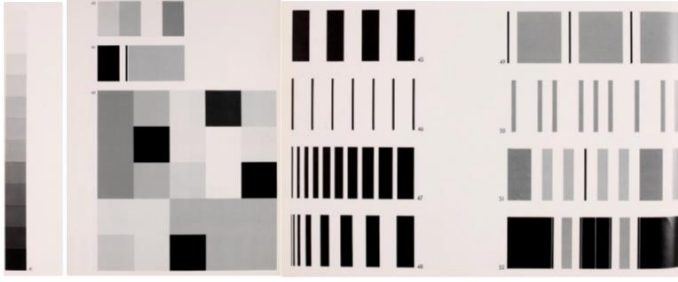


Görsel 69. Plate IV, Piet Mondrian, 1872 - 1944; Composition 1928. Mart Stam collection, (Itten, 1973: 45)

Itten modern sanatı içerisinde renk kontrastını incelediğinde Mondrian'ın eserinin kendisini temel renkler olan sarı, kırmızı, mavi, beyaz ve siyahla sınırladığını belirtmiştir. Bu renklerin her birinin kendine özgü karakteri ve özel ağırlığı olduğunu belirtir. Her renk için yatay ve dikey konumların bir anlamı olduğunu belirtmiştir. Itten, Mondrian'ın küçük bir mavi alan ve büyük bir beyaz alanla istikrarlı bir denge oluşturabileceğini veya alt kısımda ince bir yatay sarı alanla bütünü yoğunlaştırabileceğini ifade etmiştir. Ayrıca alanı geniş siyah çizgilerle bölmesinin büyük bir kararlılık ve netlik sağladığını öne sürmüştür. Siyahın ayrıcı özelliğinin her rengin izole ve somut görünmesini sağladığını belirtmiştir. Itten'e göre Mondrian'ın formları ve renkleri, herhangi bir ifade veya sembolik amaç olmaksızın kullanılmaktadır. Bu bağlamda Itten, yalın bir tasarıma duyduğu hissin, Mondrian'ı biçim ve rengin süssüz, görsel olarak güçlü bir geometrik gerçekliğe götürdüğünü belirtmiştir (Itten, 1973: 44-45).

Açık Koyu Renk Kontrastı

Itten, ressamın aydınlık ve karanlığı en güçlü ifade ettiği renklerin beyaz ve siyah olduğunu; siyah ve beyazın etkileri aralarında griler ve kromatik renklerin her bakımdan zıt olduğunu belirtmiştir. Hem beyaz, siyah ve gri hem de saf renkler arasındaki aydınlık ve karanlık fenomeninin, çalışmalarımıza değerli kılavuzlar sağladıkları için derinlemesine incelenmesi gerektiğini savunmuştur. Yalnızca bir maksimum siyah ve bir maksimum beyaz olduğunu, ancak beyaz ve siyah arasında sürekli bir ölçek oluşturan, sonsuz sayıda açık ve koyu gri olduğunu belirtmiştir (Itten, 1973: 46).



Görsel 70. Itten Açık- Koyu Kontrast Örneklemeleri, (Itten, 1973: 46-49)

Itten açık-koyu renk kontrastını Rembrandt'ın Dr. Faustus gravürü üzerinden açıklamıştır. Gravür incelendiğinde çizgilerin farklı konumları aracılığıyla, aşındırma tekniği, ince gölgeleme farklılıkları ve dolayısıyla çok canlı ve çeşitlendirilmiş alanlar ürettiğini dile getiren Itten, Rembrandt'ın bu gravürünü aydınlık ve karanlık politonik olsa da birçok tonun iki ana ışık ve karanlık seviyesinde gruplandığını dile getirmiştir. Yaşamın derinliklerine nüfuz etmesi, figürü ile penceredeki parlak görüntü arasındaki uzamsal gerilimde dramatik bir şekilde görselleştirdiğini vurgulamıştır (Itten, 1973:51).

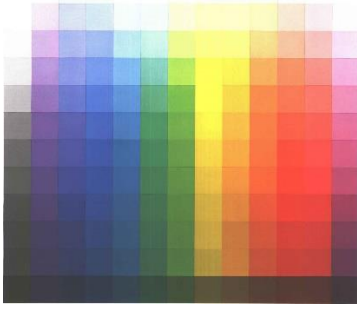


Görsel 71. Rembrandt, Dr. Faustus, gravür, (Itten, 1973: 51)

İzlenimciler grinin bu aktif işleviyle ilgilenirken, inşacılar ve beton ressamı siyah, beyaz ve griyi soyut olarak kullanmışlardır.

Itten'in belirttiği renklerin kromatik açık-koyu kontrast problemleri Şekil 70'te gösterilmektedir. Şekil 72'te ise beyazdan siyaha giden bir renk dizgesi örneğini yerleştirmiştir. Herhangi bir siyah veya beyaz karışımının, bir tonun canlılığını azalttığını Itten'in bu çalışmasıyla görülmektedir (Görsel 72). Itten grafiğin herhangi bir yatay satırı boyunca, tüm karelere karşılık gelen gri ile aynı parlaklıkta olmasını söylemiştir. Saf, doymuş tonların, Itten görsel 72'teki çizelgede görüldükleri gibi parlaklık bakımından farklılık göstermesi son derece önemli olduğunu söylemiştir. Doymuş temel mavi çok koyu;

açık maviler soluk ve loş olduğunu, kırmızının, hatırı sayılır canlılığını yalnızca koyu bir renk olarak yayabileceğini ve saf sarı seviyesine kadar aydınlatılan kırmızı, tüm parlaklığını kaybettiğini Itten'in görsel 73' deki çalışmasında göstermiştir (Itten, 1973:54-56).



Görsel 72. Açık - Koyu Renk Kontrastı, (Itten, 1973: 55)



Görsel 73. Siyah - Beyaz Renk Dizgesi, (Itten, 1973: 46)

Itten resim sanatı tarihini açık koyu renk kontrastı özelinde ele alırken Rembrandt'ı incelemiştir. Rembrandt'ın resimlerini politonik olasılıkları ve sanatında yansıtmış olduğu plastik güçleri için açık-koyu kontrastı ile resmettiğini dile getirmiştir. Rembrandt'ın “Altın Kasklı Adam” eserini örnek olarak ele aldığına, altın miğferin açık, sıcak, sarı-turuncu tonlarda boyandığı görülmektedir. Kabartma gölgelerinin ise koyu yeşil-gri olarak resmedildiğini dile getirmiştir. Kaskın ışıklı tarafının keskin ve sert kalıplanmış bir doku etkisi verdiğini, tüy kısmında ise donuk ama parlak bir kırmızı renkte yapıldığını ve koyu tonun miğferin gölgeli tarafını arka planla bütünleştiğini söylemiştir (Itten, 1973:60).

Itten eserin yüzünü incelediğinde, yüzü bir bütün olarak miğferin orta tonu kadar koyu, sadece parlak noktaların daha aydınlık bir değere sahip olduğunu söylemiştir. Eserde yüzün bir yarısının karanlıkta diğer yarısının ise gölgeli olarak resmedildiği görülmektedir. Böylece Itten, açık – koyu ve sıcak – soğuk tonlarından oluşan bir bütünlükten bahsedebileceğini vurgulamıştır (Itten, 1973:60).

Itten yüzü yorumlarken “et, sanki derinden boyanmış gibi hayatla titreşir” demiştir. Açık koyu kontrastlığı bir bütün olarak bize gösteren bu eser, geniş, doğrusal ışıktan koyuya ritimler, gövdeyi sağlam bir şekilde omzu düşündürürken, gövde koyu arka planda bütünleşerek kaybolduğunu yorumlamıştır. Kafa kısmının derinlik etkisini en iyi veren unsur, omuzdaki küçük vurgular olduğunu belirtmiştir. Itten izleyici gözlerini kısıtığında, derinliğin bu üstü kapalı ele alınışını çok net bir şekilde algılayacağını vurgulamıştır. Açık-koyu kontrastını bu eserde çok net bir örnek olduğunu söylemiştir (Itten, 1973:60).



Görsel 74. Rembrandt, 1606 - 1669; Altın kasklı adam. Berlin, Ulusal Müzeler Vakfı, (Itten, 1973: 61)

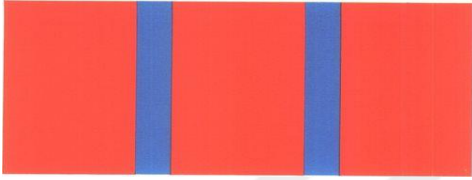
Soğuk Sıcak Renk Kontrastı

Soğuk-sıcak renk kontrastını renk çarkı üzerinden ele alan Itten, sarının en açık, morun en koyu olduğunu belirtir. İki ton en güçlü açık-koyu kontrastına sahip olması ve sarı-mor eksenine dik açılarda, soğuk-sıcak kontrastın iki kutbu olan mavi-yeşile karşı kırmızı-turuncu olduğunu savunmuştur. Genel olarak sarı, sarı-turuncu, turuncu, kırmızı-turuncu, kırmızı ve kırmızı-morun sıcak renkler, sarı-yeşil, yeşil, mavi-yeşil, mavi, mavi-mor ve mor renklerin ise soğuk olarak adlandırdığını belirtmiştir.

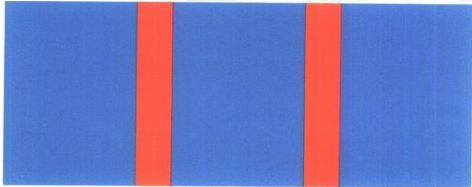
Itten soğuk-sıcak renk kontrastının psiko-fiziksel etkilerini yapılmış bir deneyle örneklendirerek açıklamıştır. Bu deneyde mavi-yeşile boyanmış bir çalışma ile kırmızı-turuncuya boyanmış bir çalışma arasında sübjektif sıcak veya soğuk hissi açısından beş ila yedi derecelik bir fark olduğunu gösterdiğini belirtmiştir. Yani, mavi-yeşil odada oturanlar

59°F'nin soğuk olduğunu hissederken, kırmızı-turuncu odada sıcaklık 52 - 54°F'ye düşene kadar soğuk hissetmediğini belirtmiştir (Itten, 1973:64).

Bu deneyden yola çıkarak mavi ve yeşilin kan dolaşımını yavaşlattığı, kırmızı ve turuncunun kan dolaşımını uyardığını ifade etmiştir. Bunu bir havyan deneyi üzerinde yapılan bir örnekle açıklamıştır. Deneyde yarış atlarının bulunduğu ağırlardan biri maviye, diğeri kırmızı-turuncuya boyanarak iki bölüme ayrılmıştır. Atlar mavi bölümde koşuttan sonra kısa bir sürede sakinleşirken, kırmızı ve turuncu bölümde koştuklarında huzursuz ve coşkun oldukları görülmüştür. Üstelik mavi renkli ahırda hiç sineğin olmadığı, buna karşılık ise kırmızı ve turuncu ahırda çok sayıda sineğin belirdiğini ifade etmiştir. Bu her iki deneyin sonucunda soğuk-sıcak kontrastının iç mekândaki kullanımının önemi üzerine durmuştur (Itten, 1973:64).



Görsel 75. Kırmızı ve Mavi, (Itten, 1973: 64)



Görsel 76. Mavi ve Kırmızı, (Itten, 1973: 64)

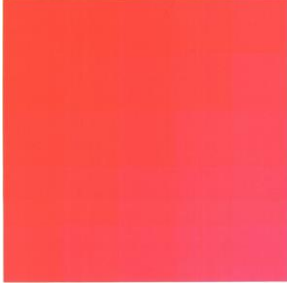
Itten soğuk-sıcak renk kontrastlarını karşılaştırmak için renklerin eşit derecede olması gerektiğini savunmuştur. Örnek olarak Görsel 75, soğuk-sıcak karşıtlığını kutup antitezinde göstermektedir. Görsel 76'da ise oranları alana göre tersine çevirerek derece olarak eşit renklerin soğuk-sıcak karşıtlığını örneklendirmiştir. Itten'in mor renk derecelerine dair görüşleri ise Görsel 77 ve Görsel 78'de kendini göstermiştir. Böylece bitişik tonların daha soğuk olduğundan üst kısımlarının sıcak bitişik tonların daha sıcak olduğu durumda ise alt kısımların soğuk olduğunu dile getirmiştir (Itten, 1973: 64-65).



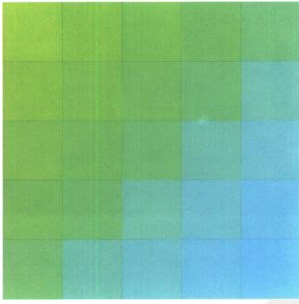
Görsel 77. Soğuk Renk Kontrastı, (Itten, 1973: 65)



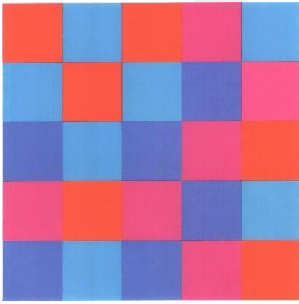
Görsel 78. Sıcak Renk Kontrastı, (Itten, 1973: 65)



Görsel 79. Kırmızı-Turuncu Örneği, (Itten, 1973: 65)

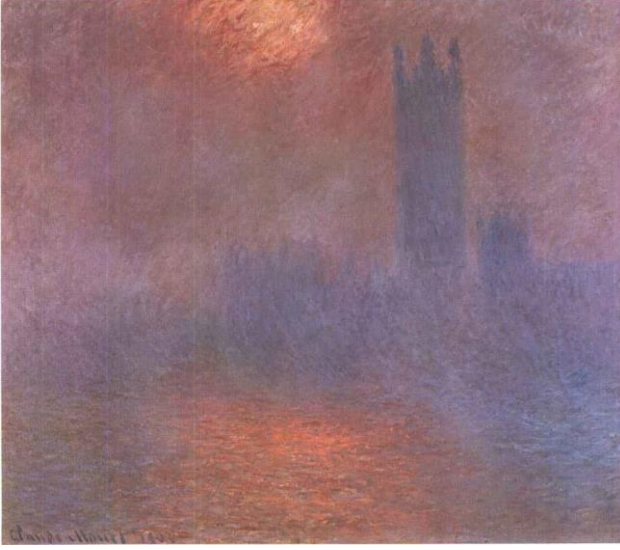


Görsel 80. Mavi-Yeşil Örneği, (Itten, 1973: 65)



Görsel 81. Soğuk-Sıcak Renk Kontrastı Dama Tahtası, (Itten, 1973: 66)

Görsel 79’de görüldüğü üzere Itten kırmızı-turuncu renklerinin soğuk-sıcak modülasyonları örneğini vermiştir. Görsel 80’de ise yeşil-mavi renklerinin soğuk-sıcak modülasyonlarını göstermiştir. Aynı zamanda bu modülasyonlar herhangi bir tonalite seviyesinde uygulanabileceğini, fakat orta parlaklığın en etkili olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte Itten ton varyasyonlarının 12 tonlu renk çemberinin birbirini izleyen dört adımından öteye gitmemesi gerektiğini vurgulayarak, kırmızı-turuncudaki örneği (Görsel 79), kırmızı-turuncu ve kırmızıya ek olarak turuncu ve kırmızı-mor kullanılmıştır. Yeşil-mavi örneğinde ise (Görsel 80), aynı parlaklıkta ek sarı-yeşil ve mavi-yeşil tonları kullanılmıştır. Görsel 81’de ise dama tahtası kompozisyonu, soğuk ve sıcak renk kontrastıyla etkisini artırmıştır (Itten, 1973: 65-66).



Görsel 82. Claude Monet, 1840 - 1926; Sis içinde Parlamento binaları. Paris, Jeu de Paume Müzesi, (Itten, 1973: 74)

İzlenimci ressam Claude Monet'in eserini soğuk-sıcak renk kontrastıyla ele alan Itten, Monet'in bu eserinde soğuk-sıcak kontrastı turuncu/mavi-mor renkleri ile kullandığını belirtmiştir. Turuncu ile kontrast oluşturan mavi-mor/mavi-yeşil/sarı-yeşilin kromatik modülasyonları, aşkın bir uyum içinde dokunduğunu vurgulamıştır. Batan güneşin son ışınları, soğuk ve ıslak siste dağınık yansımaları uyandırarak tüm aydınlık ve karanlık ayrımları ortadan kaldırdığını dile getirmiştir. Akşamı ifade eden mavi-mor tonları hâkim olduğunu belirtmiştir (Itten, 1973: 74).

Tamamlayıcı renk kontrastı

Itten tamamlayıcı renk kontrastını, iki renk karıştırıldığında gri veya siyah rengin elde edilmesi olarak tanımlamıştır. Fiziksel olarak, birbirini tamamlayan iki rengin birleşimde gri renginin ortaya çıktığını belirtir. Tamamlayıcı iki renk zıt olsalar da birbirlerine gereksinimi olduklarını belirten Itten, yan yana olduklarında birbirlerini maksimum canlılığa teşvik ederek karıştıklarında birbirlerini yok edeceğini gri olacağını öne sürer. Itten "Her zaman belirli bir rengi tamamlayan tek bir renk vardır." der. Renk çemberinde tamamlayıcıların taban tabana zıt olduğunu vurgular. (Itten, 1973: 78)

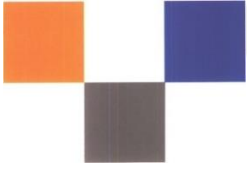
Itten, tamamlayıcı renk kontrastının üç ana renk üzerinden her zaman mevcut olacağını belirtir. Bu tamamlayıcı çiftleri analiz edersek, üç ana rengin - sarı, kırmızı, mavi - her zaman mevcut olduğu görülmektedir:

Sarı, mor = sarı, kırmızı + mavi turuncu, mavi = mavi, sarı + kırmızı kırmızı, yeşil = kırmızı, sarı + mavi şeklinde sıralayarak sarı, kırmızı ve mavinin karışımı gri olduğu gibi, herhangi iki tamamlayıcının karışımı da gri olacağını belirtir. (Itten, 1973: 78-79)

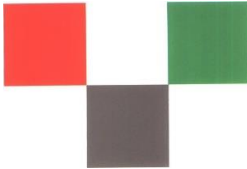
Tamamlayıcı renklerin kendine has bir özelliği olduğunu vurgulayan Itten sarı/mor renklerin sadece tamamlayıcı kontrastı olmadığını, aynı zamanda aşırı bir açık-koyu kontrastını da temsil ettiği örneğini verir. Öte yandan kırmızı-turuncu/mavi-yeşil renklerin tamamlayıcı bir çift olduğunu ve aynı zamanda soğuk-sıcak zıtlığının uç noktası olduğunu savunmuştur. Kırmızı ve yeşil renklerinin de tamamlayıcı olduğunu ve iki doygun rengin aynı parlaklığa sahip olduğunu söylemiştir (Itten, 1973: 78-79).



Görsel 83. Sarı Mor Tamamlayıcı Renk Kontrastı, (Itten, 1973: 78)



Görsel 84. Turuncu Mavi Tamamlayıcı Kontrastı, (Itten, 1973: 78)



Görsel 85. Kırmızı yeşil tamamlayıcı renk kontrastı, (Itten, 1973: 78)

Görsel 83, 84 ve 85 örneklerinde Itten birbirini tamamlayan üç çifti ve bunların karışımları sonucu gri renginin oluştuğunu göstermiştir. Bu örnekle karışımlar sonucu tamamlayıcı renk olup olmadığı sonucu çıkmaktadır. Itten iki rengin tüm oranlardaki karışımları nötr bir gri içermiyorsa iki rengin tamamlayıcı olmadığını sonucuna varmıştır.



Görsel 86. Tamamlayıcı Renk Kontrast Derecesi, (Itten, 1973: 78)



Görsel 87. Tamamlayıcı Renk Kontrast Derecesi, (Itten, 1973: 78)



Görsel 88. Tamamlayıcı Renk Kontrast Derecesi, (Itten, 1973: 78)

Görsel 86, 87, 88'da ise birçok tamamlayıcı çift için üç karışım serisi örneğini görülmektedir. Itten bu örneklerde renklerin dereceli olarak tamamlayıcı renge ulaştığını göstermiştir. Yani iki renk ölçeklenerek gri renge ulaşır. Itten tamamlayıcı renk kontrastı örneği üzerine benzetme yaparak şu sözleri dile getirir: “Doğa böyle karışık renkleri çok zarif bir şekilde gösterir. Çiçekler açmadan önce kırmızı bir gül fidanının saplarında ve yapraklarında görülürler. Sönmemiş gülün kırmızısı, gövdenin ve yaprağın yeşiliyle karışarak hoş kırmızı-gri ve yeşil-gri nüanslar oluşturur” (Itten, 1973: 78-79).

Görsel 88'da tamamlayıcı renk kontrastı üzerine bir modülasyon örneğini gösterir. Itten tamamlayıcı renk kontrastının yalnızca bu renklerle sınırlı olmadığına üç veya daha fazla bir çiftten oluşabileceğine değinmiştir.



Görsel 89. Jan van Eyck, 1390 - 1441; Şansölye Rolin'in Madonna'sı, Paris, Louvre, (Itten, 1973: 80)

Itten, Jan van Eyck'ın eserini incelerken tamamlayıcı renk kontrastları üzerine yorumlar. Resimde renk efektinin, kaftanın kırmızısı ve kürsü örtüsünün yeşilinden doğan birliktelikle geliştiğini ve bunların tamamlayıcı renk kontrastı olduğunu vurgulamıştır. Odanın renkleri kırmızı ve yeşilin karışımı ile olduğunu belirtmiştir. Öte yandan resmi

incelediğimizde kırmızı rengin meleşin kanadında, mavi-yeşilin kumaşın eteğinde, terastaki küçük figürün üzerindeki büyük başlıkta ve arka plan mimarisinde tekrarlandığını dile getirir (Itten, 1973: 80).



Görsel 90. Paul Cezanne, 1839 - 1906; Saint-Victoire Dağı. Philadelphia, Sanat Müzesi, (Itten, 1973: 85)

Itten Cezanne'nin Saint Victoire Dağını incelemiş ve bu eser üzerinden tamamlayıcı renk kontrastını çözümlenmiştir. Eserde zemin olarak dört rengin üç ayrı düzlemde yerleştirildiğinden bahsetmiştir. Devamında şu şekilde yorumlamıştır;

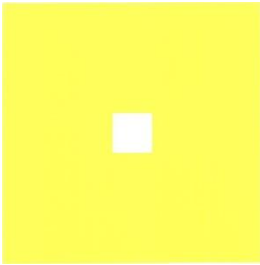
Ön planda koyu kahverengi-mor. Orta mesafede sarı-yeşil ve turuncu, arka planda mavi hakimdir. Mor/sarı-yeşil ve turuncu/mavi, Cézanne'ın kromatik resmi için kullandığı terim olan karmaşık "modülasyonlar" ile iç içe geçmiş iki tamamlayıcı çifttir. Ön planda, kahverengi-mor, kahverengi-kırmızı ve mavi-mora doğru pek çok tonda modüle edilmiştir. Bu tonlar ayrıca donuktan parlağa kadar değişir; donuk mavi tonları kombini tamamlıyor. Sarı-yeşil ve turuncunun hâkim olduğu orta mesafede, sarı-yeşil sarı ve mavi-yeşile, turuncu ise sarı ve kırmızı-turuncuya doğru modüle edilir. Böylece, kırmızı-turuncudan sarıya ve mavi-yeşile kadar kromatik ölçekler vardır. Bazen, plakanın sağ kenarına yakın turuncu-sarı nokta gibi, tamamlayıcı turuncunun yanında açık mavi vurgular görünür. Küçük soğuk mavi alanlar bu düzlemdeki ritmik akorta çok şey katar ve portakalın parlaklığını artırır. Arka planda gökyüzü ve dağ mavi renkle vurgulanmıştır. Açık mavi, açık yeşil ve açık mora doğru modüle edilir. Açık mor dağ kütlesi, sıcak turuncu-kahverengiye yansır. Gökyüzünün enginliğinde, parlak açık mavi alanlar donuk yeşil ve mavi-yeşil ile değişiyor. Muhteşem bir kromatik sekans bu tuvali süsleyerek onu aşkın bir organizmaya dönüştürüyor. Yer değiştirme aracı (kompozisyon bölümüne bakın) güçlü bir şekilde kullanılır.

Mavi, yeşil-turuncu ve mor düzlemlerin yerini alır, yeşil, mavi ve menekşenin yerini alır, mor, açık bir gölge olarak mavi ve koyu bir gölge olarak yeşil ile değiştirilir. Bu yer değiştirmeler, tüm resme bir bütünlük ve açık alan ifadesi veren bir renk dokusuyla sonuçlanır (Itten, 1973: 84).

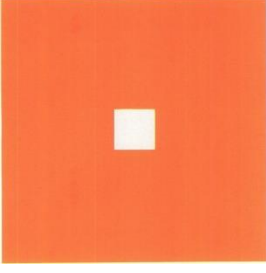
Eşzamanlı Kontrast

Itten, eşzamanlı kontrastın herhangi bir renk için gözün aynı anda tamamlayıcı renge ihtiyaç duyması ve mevcut değilse onu kendiliğinden oluşturması gerçeğinden kaynaklandığını belirtir. Bu nedenle renk uyumunun temel ilkesi, tamamlayıcılar kuralını ifade eder. Eşzamanlı olarak üretilen tamamlayıcı, bakanın gözünde bir duyum olarak ortaya çıkar ve nesnel olarak mevcut değildir. Eşzamanlı kontrast, mantıklı olarak ardışık kontrastla aynı seviyeye getirilebilir (Itten, 1973: 86-87).

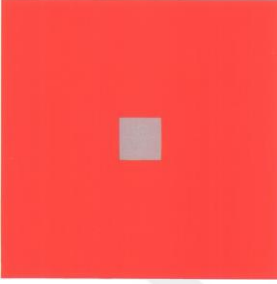
Temel de tamamlayıcı renklere ihtiyaç duyan bu etkileşim bakanın gözünde ve zihninde oluşturduğu etkidir. Örnek olarak görsel 91 – 96 da bir deney yapan Itten altı adet saf rengin her birine, çevredeki renkle parlaklık açısından tam olarak eşleşen küçük bir nötr bir gri kare yerleştirir. Küçük karelerin her biri etrafındaki renkten etkilenerek çevreleyen renk ile göze çarptığını belirtir. Böylelikle eş zamanlı olarak efektlerin yoğunlaşacağını belirtir. Arka plandaki renk ne kadar uzun süre izlenirse rengin o kadar parlak olacağını belirtir. Eşzamanlı olarak ortaya çıkan, nesnel olarak var olmayan fakat gözde üretilen renk, sürekli değişen yoğunlukta canlı titreşim hissine sebep olduğunu belirtir. Örnek üzerinde incelediğimizde nötr grinin turuncu ile eşzamanlı etkileşimi ve mavi ile olan etkileşimi sonucu nötr grinin farklı tonlarda görüldüğü söylenebilir. Itten eşzamanlı kontrastın yalnızca gri ve güçlü bir kromatik renk arasında değil, tam olarak tamamlayıcı olmayan herhangi iki renk arasında da olacağını vurgular (Itten, 1973: 86-87).



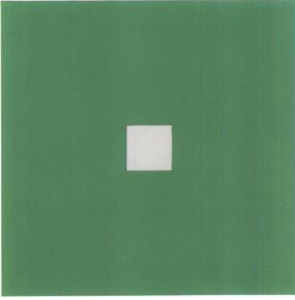
Görsel 91. Eş zamanlı kontrast sarı, (Itten, 1973: 86-87)



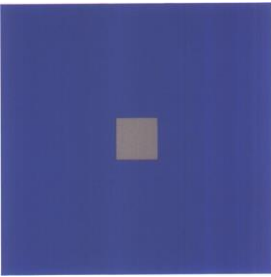
Görsel 92. Eş zamanlı kontrast turuncu, (Itten, 1973: 86-87)



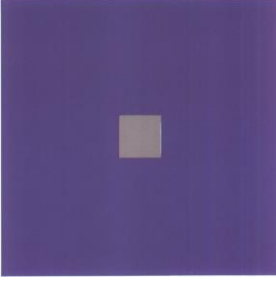
Görsel 93. Eş zamanlı kontrast kırmızı, (Itten, 1973: 86-87)



Görsel 94. Eş zamanlı kontrast yeşil, (Itten, 1973: 86-87)



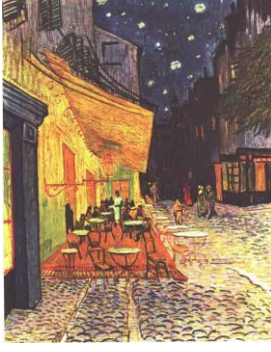
Görsel 95. Eş zamanlı kontrast mavi, (Itten, 1973: 86-87)



Görsel 96. Eş zamanlı kontrast mor, (Itten, 1973: 86-87)

Sanat tarihi örnekleri açısından Itten eş zamanlı kontrastı Görsel 97’de görüldüğü üzere Van Gogh’un eseri ile açıklamıştır. Işıklı dolu alanda düz sarı ve turuncuya boyandığını ve parlak renkler, karanlık binalar ve yıldızlı mavi-mor gecenin gökyüzü ile tezat oluşturduğunu belirtmiştir. Van Gogh'un taş döşeli caddesi sarı, turuncu, açık mavi ve siyah nokta ve çizgilerle dokulu bir alana dönüştüğünü belirtir. Gökyüzünün mavi-mor rengi soldaki kapı aralığında tekrarlandığını mavi-siyah ev cephelerinde ara sıra turuncu noktalar, ışıklı pencereleri imgelediğini belirtir. Karanlık sokağın derinliğinde birkaç figür kaybolmaktadır. Geciken müşteriler bir uca doğru oturmaktadır. Boş sandalyeler ve masalar, eve giden insanlar ve birkaç ışıklı pencere, bir yalnızlık ve firar ifadesi vermektedir.

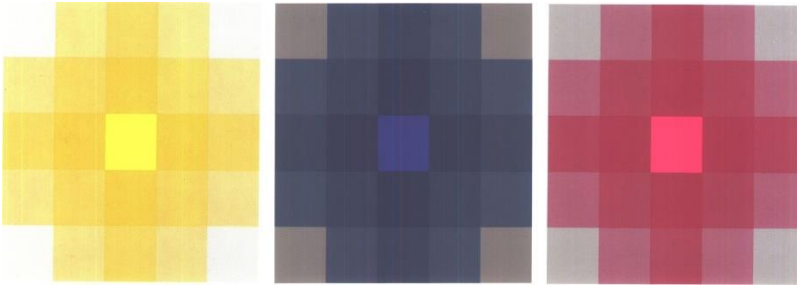
Eş zamanlı kontrastı ana renk olan sarı, kafenin turuncusuyla birlikte gökyüzünün mavi-mor rengiyle açıklamıştır. Mor rengin sarıyı, mavinin de turuncuyu tamamladığını belirtmiştir. Ancak mor ve mavi yerine Van Gogh’un hem sarıyı hem de turuncuyu titreten bir mavi-mor seçtiğini söylemiştir. Bu etkinin dengesiz alan dağılımı ile yoğunlaştırıldığını belirtir. Göz alıcı sarı ve turuncu, uyumlu bir denge için çok daha geniş bir mavi-mor genişliği gerektiğini savunur. Duvarların sarı-yeşili ve ağacın koyu yeşili, serpiştirilmiş kırmızı noktalar ve çizgilerle eşzamanlı başka bir kontrast oluşturduğunu vurgular. Kompozisyonun bu asimetrisinin, resmin renklendirilmesine dışavurumcu bir yoğunluk kattığını özetler (Itten, 1973: 94).



Görsel 97. Vincent van Gogh, 1853 - 1890; Akşam Cafe. Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller, (Itten, 1973: 95)

Doygunluk Kontrastı

Itten doygunluk renk kontrastının bir rengin saflık dereceleri ile ilgili olduğunu söylemiştir. Saf rengin yoğun hali ile donuk renklerin seyreltilmiş hali arasındaki kontrast olduğunu vurgulamıştır. Beyaz ışığın dağılmasıyla üretilen prizmatik tonların maksimum doygunluğa veya ton yoğunluğuna sahip renkler olduğunu belirtmiştir. Görsel 98’de yer alan Itten’in örnek çalışmasında en yüksek saflık yani doygunluktaki halini ve doygunluğu azalan renkleri görülmektedir. Daha detaylı olarak açıklamak gerekirse yirmi beş karelik bir dama tahtası üzerinde örneklenmiş, saf bir renk ve dört köşenin her birine aynı parlaklıkta nötr bir gri yerleştirilmiştir. Daha sonra griyi saf renkle adım adım karıştırarak az ya da çok seyreltilmiş dört ara madde elde edilmiştir. Doygunluğun kontrastını anlamak için açık-koyu kontrastını ortadan kaldırması gerektiğini savunan Itten; bu sebep ile tüm karelerin parlaklığının aynı olması gerektiğini söylemiştir. Görsel 98’de ise bu kontrastın hassas karakterini kromatik modülasyonlarında göstermeyi amaçlamıştır. Bu örnek üzerinden yola çıkarak köşe karelere gri yerine merkezi rengin tamamlayıcısı yerleştirilerek benzer çalışmalar yapılabileceğini anlatmaktadır (Itten, 1973: 96).



Görsel 98. Doygunluk renk kontrastı, (Itten, 1973: 96)

Itten ayrıca doygunluk renk kontrastın farklı sonuçlarla dört farklı şekilde seyreltileceğinden bahseder.

1) Saf bir renk beyaz ile seyreltilebilir. Bu, karakterini biraz daha soğuk hale getirir. Carmine, beyazla karıştığı için mavimsi bir ton alır ve karakteri keskin bir şekilde değişir. Sarı, beyaz tarafından soğutulur; mavinin karakteri pek değişmez. Menekşe beyaza karşı son derece hassastır. Doymuş koyu menekşenin tehditkar bir yanı varken, beyazla aydınlatılan menekşe - leylak - hoş ve sessizce neşeli bir etkiye sahiptir.

2) Bir renk siyahla seyreltilebilir.

Bu karışım, sarıyı parlak karakterinden yoksun bırakarak, onu hastalıklı veya sinsice zehirli bir şeye dönüştürür. Onun ihtişamı gitti. Géricault'nun "Les Aliénés" adlı resmi siyah-sarı renktedir ve ezici bir zihinsel düzensizlik ifadesine sahiptir.

Menekşe, sanki geceye karışmış gibi solan "doğal" kasvetinde siyahla zenginleştirilir.

Karmin, siyahın katılmasıyla menekşe yönünde bir tını kazanır.

Siyahla seyreltilmiş vermilyon, bir tür yanmış, kırmızı-kahverengi pigment verir.

Mavi, siyahın gölgesinde kalır. Işığı sönmeye önce sadece birkaç derece seyrelmeye uğrayacaktır.

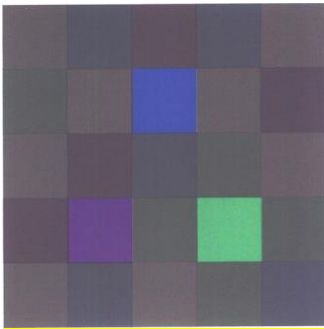
Yeşil, mor veya maviden çok daha fazla modülasyona izin verir ve birçok olası değişikliğe sahiptir.

Genel olarak siyah, renkleri ışık kalitesinden mahrum bırakır. Onları ışıktan uzaklaştırır ve er ya da geç onları öldürür.

3) Doymuş bir renk, beyaz ve siyaha yani griye karıştırılarak seyreltilebilir. Griyi doymuş bir renkle karıştırdığım anda, eşit, daha fazla veya daha az parlaklığa sahip, ancak her halükarda karşılık gelen saf renkten daha az yoğun tonlar elde ederim. Grinin karıştırılması, renkleri az ya da çok donuk ve nötr hale getirir.

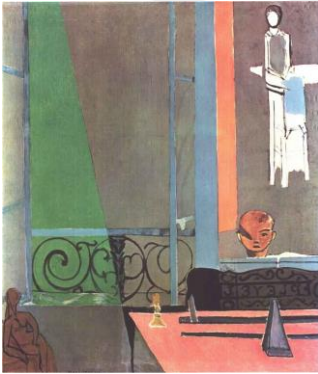
Delacroix bir tablodaki griden nefret eder ve mümkün olduğu kadar bundan kaçınırdı. Karışık griler, eşzamanlı kontrast efektleriyle kolayca nötrleştirilir.

4) Saf renkler, karşılık gelen tamamlayıcı renklerin karıştırılmasıyla seyreltilebilir. Mora sarı eklersem, açık sarı ile koyu mor arasında orta tonlar elde ederim. Yeşil ve kırmızı, ton bakımından pek farklı değildir, ancak karıştırıldıklarında gri-siyaha dönüşürler. Beyazla aydınlatılan iki tamamlayıcı rengin çeşitli karışımları, nadir tonlar üretir (Itten, 1973: 96).



Görsel 99. Doymuşluk renk kontrastı, (Itten, 1973: 97)

Itten çoğunlukta nötr gri ile birlikte eşit parlaklığa sahip üç parlak rengi yerleştirdiği Görsel 98’de görülmektedir. Grinin güçlü renkleri nötrleştirerek sessiz bir etki yarattığını göstermektedir. Bu örnek ile bir kompozisyonda saf doygunluk kontrastını başka bir kontrast olmadan ifade etmek istiyorsak, o zaman donuk renk, yoğun olanla aynı tondan karıştırılması gerektiğini belirtir. Özele yoğun kırmızı, donuk kırmızıyla ve yoğun mavi, donuk maviyle kontrast oluşturması gerektiğini belirtir. Aksi takdirde saf kontrast, soğuk-sıcak kontrast gibi diğer kontrastlar tarafından bastırılarak sessiz ve dinlendirici etkisini bozulacağını belirtir. Itten bu konuyla ilgili “Donuk tonlar, özellikle de griler, etraflarını saran canlı renkler sayesinde yaşarlar.” ifadesini kullanır. Görsel 99’da yapmış olduğu örnek gibi nötr bir grinin yoğunlukta olduğu ve kalan karelerdeki gri ile aynı parlaklığa sahip canlı renklerle ifade edilebilir. Çevredeki kromatik renkler azalmış ve nispeten zayıflamış görünürken, grinin canlılık kazandığı söylenebilir (Itten, 1973: 97).



Görsel 100. Henri Matisse, 1869 - 1954; Piyanonun. New York, Modern Sanat Müzesi, (Itten, 1973: 101)

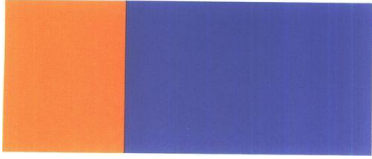
Itten, Matisse’in 1916’da ürettiği eserini doygunluk kontrastı ilkelerine göre çözümlenmiştir. Eserin tüm renklerinin neredeyse eşit parlaklıkta olduğu söylenebilir. Piyanonun hafif siyah şeritleri dışında tüm tonlar eşit haldedir. Bunun ile birlikte donuk gri-yeşil ana ton, soldaki geniş açık yeşil şeridin, eşit derecede parlak mavi şeridin ve onun neredeyse tamamlayıcısı olan açık kırmızı-turuncunun devam ettiğini belirtmiştir. Itten resimde donuk ama aynı parlaklığa sahip gri-yeşile karşı yoğun yeşil, saf doygunluk kontrastı olduğunu belirtmiştir. Resmin devamında çözümlerken; piyanonun üzerinde yeşili tamamlayan pembe bir bez ve üzerinde sarı-yeşil küçük bir şamdan olduğunu belirtmiştir. Piyanist tablonun genel atmosferinde bütünleşirken, şamdan yeşil, pembe ve siyah arasındaki gerilimin merkezini sağladığını belirtir. Itten “kromatik olarak, yeşilin sarı-yeşile doğru büyümesidir.” ifadesini kullanmıştır (Itten, 1973: 100).

Miktar Kontrastı

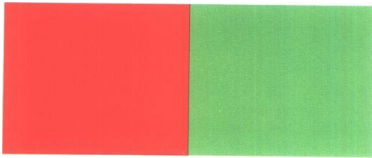
Itten miktar kontrastını “İki veya daha fazla renk parçasının görelî alanlarını içerir.” olarak belirtir. Renklerin arasındaki çok küçük ya da büyük karşıtlıklar olarak dile getirir. Renkleri tüm büyüklükteki alanda birleşeceğinden söz eder. Fakat iki veya daha fazla renk arasındaki hangi nicel oranın dengede olduğunun söylenebileceğini, renklerden birinin diğerinden daha belirgin kullanılmadığını sorgulandığında anlaşılacağını vurgular. Itten saf rengin gücünü, parlaklığını ve kapsamını iki unsur belirttiğini söyler. Parlaklığı veya ışık değerini tahmin etmek için, saf renkleri orta parlaklığa sahip nötr gri bir arka plan üzerinde karşılaştırılması gerektiğini savunur. Çeşitli tonların yoğunluklarının veya ışık değerlerinin farklı olduğunu bulduğunu iddia eder (Itten, 1973: 104).



Görsel 101. Sarı-mor miktar kontrastı, (Itten, 1973: 104)



Görsel 102. Turuncu-mavi miktar kontrastı, (Itten, 1973: 104)



Görsel 103. Kırmızı-yeşil miktar kontrastı, (Itten, 1973: 104)

Itten, miktar kontrastını Goethe'den etkilenerak matematiksel olarak ifade etmiştir. Bu ifade ise şöyledir;

Görse 102-104 örneğinde, tamamlayıcılar için aşağıdaki uyumlu görelî alanları elde ederiz:

$$\text{sarı} : \text{mor} = \frac{1}{4} : \frac{3}{4}$$

$$\text{turuncu} : \text{mavi} = \frac{1}{3} : \frac{2}{3}$$

$$\text{kırmızı} : \text{yeşil} = \frac{1}{2} : \frac{1}{2}$$

Bu nedenle, birincil ve ikincil renkler için uyumlu alanlar aşağıdaki gibidir:

$$\text{sarı} : \text{turuncu} : \text{kırmızı} : \text{menekşe} : \text{mavi} : \text{yeşil} = 3 : 4 : 6 : 9 : 8 : 6$$

Veya:

sarı : turuncu = 3 : 4

sarı : kırmızı = 3 : 6

sarı : menekşe = 3 : 9

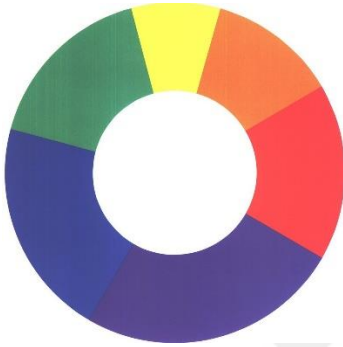
sarı : mavi = 3 : 8

sarı : kırmızı : mavi = 3 : 6 : 8

turuncu : menekşe : yeşil = 4 : 9 : 6

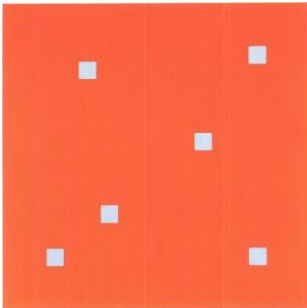
- ve benzeri; diğer tüm renkler benzer şekilde birbiriyle ilişkili olacaktır.

Görsel 104'te uyumlu uzantının birincil ve ikincil renk çemberini göstermektedir. Bu, aşağıdaki gibi inşa edilmiştir (Itten, 104-105).

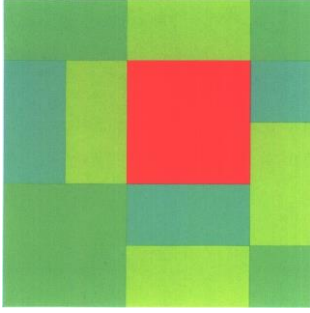


Görsel 104. Miktar kontrast renk çemberi, (Itten, 1973: 105)

Itten çemberi üç eşit parçaya bölmüş ve her üçte biri sırayla iki tamamlayıcı renk için oranlara ayırmıştır. Burada renkler arasındaki miktarı vurgulamak istemiştir. Matematiksel olarak çemberin üçte biri sarı : mor: 1/4 : 3/4 için ayırmış, diğer bir üçte biri turuncu : mavi: 1/3 : 2/3 ve son üçte biri kırmızı : yeşil : 1/2 : 1/2 için bölmüştür (Itten, 1973: 105).



Görsel 105. Açık mavi turuncu miktar kontrastı, (Itten, 1973: 106)



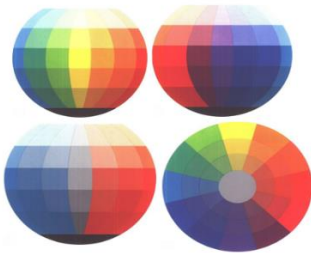
Görsel 106. Kırmızı miktar kontrastı, (Itten, 1973: 107)

Miktar kontrastını net bir şekilde örneklemek isteyen Itten Görsel 105’da geniş turuncu bir alana küçük açık maviler yerleştirmiştir. Görsel 106’de yeşil renk derecelerini içerisine hatırı sayılır bir büyüklükte kırmızı yerleştirmiştir.

Görsel 105'teki turuncu maviye kıyasla çok büyük miktarda olduğundan dolayı, eş zamanlı olarak gözdeki tamamlayıcı etki mavinin tüm canlılığını yoğun bir şekilde yansıtır. Azınlıkta olan renkler, görünmeyecek etkide olsalar bile uyumlu bir miktarda mevcut olduğundan nispeten daha canlı görünmek için savunmacı bir şekilde tepki verir. Itten temeldeki renk yoğunluğu ne kadar çok olsa da ufaklık bir miktarda mevcut olan bir renge, uzun süreli tefekkürle kendini gözde ortaya koyma fırsatı verilirse, giderek daha yoğun ve kıskırtıcı hale geldiğini örneklemiştir (Itten, 1973: 106-107).

Renk Küresi ve Renk Yıldızı

12 tonlu renk çemberini oluşturan Itten, bu çemberin renkleri tam anlamıyla ifade edici bir yöntem olmadığını düşünerek renk yıldız teorisini ortaya koymuştur. Philip Otto Runge tarafından oluşturulan renk küresini incelemiştir. Bu kürede renklere dair uygulanabilecek tüm temel ilişkileri ortaya koymuştur. Bu renk küresini analiz eden Johannes Itten, bu doğrultuda kendi Renk Yıldızı Teorisini geliştirmiştir.



Görsel 107. Renk Küresi, (Itten, 1973: 116)

Renk yıldızını küre üzerinden tanımlayan Johannes Itten, renkleri meridyen ve paralel sırasına göre yerleştirmiştir. Kürenin ekvator kısmına ise 12 tonlu saf renkleri eklemiştir. Kutupları ise siyah ve beyaz olarak ayırmıştır. Itten, renk küresi bu şekilde yerleştirildiğinde renk yıldızını oluşturmak için doğru bir referans olduğunu söylemiştir. Ayrıca renk küresini farklı açılardan ton ve değerlerine göre ayırmış ve renk yerleşimlerinin örneklerine yer vermiştir.



Görsel 108. Renk Yıldızı, (Itten, 1973: 115)

Küre 7 bölgeden oluşmaktadır. Küre içerisine eşit aralıklarda 6 adet paralel ve dikey olarak 12 meridyen çizmiştir. Ekvator kısmında ise 12 tonlu renk çemberindeki saf renkleri yerleştirmiştir. Beyaz ve siyah olarak ayırdığı kutupları arasına ekvator noktasındaki saf renklerden beyaz ve siyaha doğru açılan iki eşit aralıklarda tonlar koymuştur. Bu şekilde renk küresi detaylı şekilde ele alınmıştır. Fakat Itten tüm küreyi tek bir açıdan görmek istemiştir. Bu doğrultuda renk yıldızını oluşturmuştur. Renk yıldızı Görsel 108’da görüldüğü gibi meridyenlerde yarılan ve aynı düzlemde gelişen koyu renkli yarıkürenin daha açık renkli yarıküre olduğunu hayal edebiliriz. Beyaz merkezdedir. Dıştan bakıldığında, yıldızın en uç noktalarında siyah olan renk tonları bölgeleri, saf tonlar bölgesi ve iki gölge bölgesidir. Johannes Itten renkleri renk yıldızı aracılığıyla bizlere tek bir yüzeyde renklerin değerlerini gösterse de renklerin sonsuzluğunu şu şekilde ifade etmiştir:

Renklerin ve zıtlıkların bu sistematik sınıflandırmasının tüm güçlükleri ortadan kaldırdığı düşünülürse, şunu da eklemeliyim ki, renk krallığının kendi içinde çok boyutlu olasılıkları vardır, bunlar yalnızca kısmen basit bir düzene indirgenebilir. Her bir renk kendi içinde bir evrendir. Bu nedenle, temel ilkelerin bir açıklamasıyla yetinmeliyiz.

4.3.Johannes Itten'in Renklerin Psiko-Fiziksel Etkileri Üzerine Görüşleri

Renklerin psiko-fiziksel niteliklerini sanat bağlamında inceleyen çalışmalarda özellikle görsel deneyimler sonucunda oluşan öznel tepkilerin açıklanması amaçlandığı söylenebilir. Bu kapsamda “eş zamanlı zıtlık; sabitlik / değişmezlik; renk uyumu” gibi kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde renklerin psiko-fiziksel etkileri üzerine tartışmaların yürütüldüğü görülmektedir (Baydemir, 2016, s. 22-35). Renklerin psiko-fiziksel etkileri üzerine gerçekleşen tartışmalarda ise Johannes Itten'in görüşleri oldukça önemli bir noktadadır.

Johannes Itten renklerin fiziksel veya kimyasal boyutlarından öte insanlar üzerindeki etkisine vurgu yapmaktadır. İnsan psikolojisinin duygu, düşünce ve davranışları çerçevesinde dış dünyadan etkilendiği ve bu etkiler arasında rengin önemli bir yeri olduğunu şu sözleriyle vurgulamıştır:

Renk hayattır, çünkü renksiz bir dünya bize ölü görünür. Renkler ilkel fikirlere, yerli renksiz ışığın ve onun muadili olan renksiz karanlığın çocuklarıdır. Alevin ışığı doğurması gibi, ışık da renkleri doğurur. Renkler ışığın çocuklarıdır ve ışık da onların annesidir. Dünyanın ilk olgusu olan ışık, bize dünyanın ruhunu ve yaşayan ruhunu renkler aracılığıyla gösterir.

Itten renk psikolojisini incelerken Goethe'nin renk teorisinden etkilenmiştir. Goethe “Renk Öğretisi” isimli kitabında renklerin insan üzerindeki psikolojik etkilerinin yansımalarının gündelik yaşamda dahi etkili olduğu belirtmektedir. Goethe eksi kutupta olan renkleri donuk, mesafeli ve cansız, artı kutuptaki renkleri heyecanlı, neşeli ve iddialı olarak ele almıştır. Bu özellikler doğrultusunda insanların karakter yapılarına göre renk seçimleri yaptığını vurgulamıştır (Tarhan, 2020: 235).

Itten'in “The Art of Color” isimli kitabı bir sanatçının renklerle ilgili olarak bilmesi gereken tüm bilgileri içermektedir. Itten bir sanatçının renk ve formlar ile ilgili sorunlarını çözümlerse de renkleri kendi içsel dili olarak kullandığında özgünlüğe ulaşabileceğini belirtmiştir (Itten, 1973: 11-12).

Itten biz farkında olsak da olmasak da renklerin bizi etkileyen ve ışık saçan güçleri olduğunu vurgulamıştır. Renkler psikolojik açıdan araştırıldığında renk radyasyonunun ruhumuz ve zihnimiz üzerindeki etkilerinin ele alındığını görmüştür. Renklerin sembolik ve öznel olarak algılanması ve ayırt edilmesinin psikolojik bir problem olduğunu iletmiştir. Bu bağlamda Goethe'nin renklerin etik estetik değerler olarak bildirdiği konunun, psikologlar

tarafından incelenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Renk etkenleri ve renk efekti arasındaki göz ve beynin yoluyla iletilen ilişkilerin keşfi bir sanatçının dikkat ettiği en önemli konudur. Sanatta renk ve renk alemi görsel, zihinsel ve ruhsal fenomenler, birileriyle ilişkili olmuştur (Itten, 1973: 16-17).

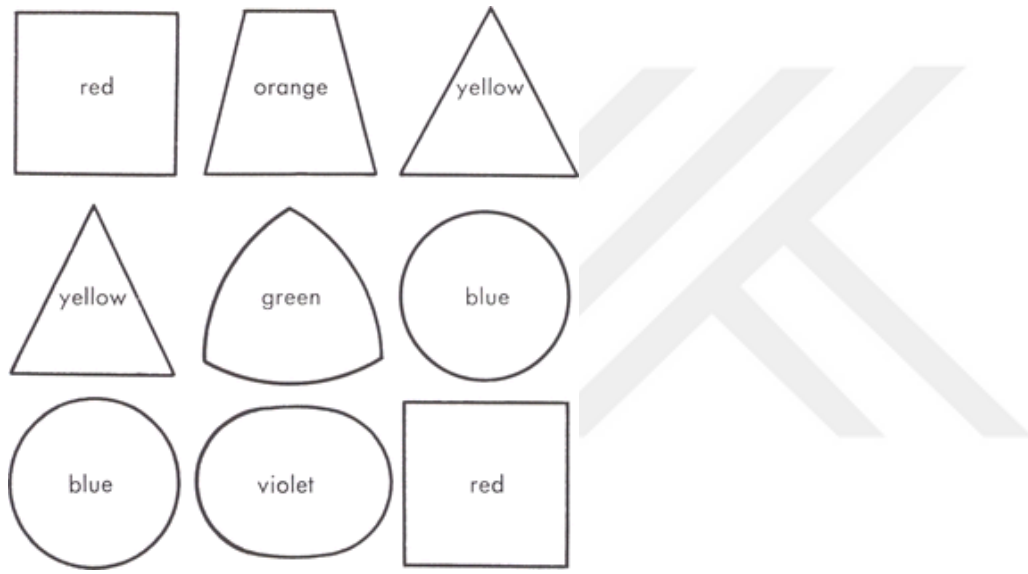
Itten bir sanatçının eserlerini üretme noktasında temel renk eğitiminin önemini vurgulamış ve bu eğitimi yalnızca sanatçı ile sınırlandırmayıp bilim, mimarlık, ticari tasarım alanlarında da önemini vurgulamıştır. Bu doğrultuda Itten renk estetiğine üç temel yönden yaklaşılabilirliğini vurgulamıştır: Bunlar; İzlenim (görsel olarak), İfade (duygusal olarak), İnşaat (sembolik olarak). Sanat eserleri bu koşullarda incelendiğinde görsel hakikat ve duygusal etki olmadan sembolizm, cansız bir biçimken; Sembolik hakikat ve duygusal etki olmadan görsel olarak etkileyici etki, banal sahte ve doğal olacağını; yapıcı sembolik içerik veya görsel güç olmaksızın duygusal etki; duygusal aktarım ile sınırlı olacağını açıklamış ve her sanatçının kendi öznel yolunu bu yönlerden birini veya birden fazlasını kullanacağını söylemiştir (Itten, 1973: 17).

Itten renkleri formlar üzerinden ele alarak her rengin bir formu olduğunu söylemiştir. Buna bağlı olarak biçim ve renkleri bir bütün olduğunu düşünerek sanatçıların bu konuya dikkat etmesini vurgulamıştır. Bu doğrultuda ana renkler olan sarı, kırmızı, mavi temeline karşı üç temel şekil olan üçgen, kare, yuvarlak açısından değerlendirmiştir (Itten, 1973: 120).

Itten maddeyi yer çekimini ve keskin sınırlamayı sembolize eden şekil olan karenin düz kenarları ve sınırlarıyla hareket olarak algılandığında belirgin bir gerilim hissi verdiğini belirtmiştir. Kare renk olarak ise maddenin rengi olan kırmızıya karşılık gelmiştir.

Kırmızının ağırlığı ve opaklığının, karenin durağan ve ağırbaşlı şekliyle uyumlu olduğunu belirtmiştir. Üç kenarlı kesişen çizgilerden oluşan şekil üçgen; keskin açılarıyla hırçınlık ve saldırganlık etkisi yaratır. Üçgene, renk olarak berrak sarı eşlik eder ve düşüncenin simgesi olarak ifade edilir. Daire ise bir düzlem üzerinde belirli bir noktadan sabit bir şekilde hareket eden bir noktanın yeridir. Kare şekline zıt olarak bir gevşeme ve pürüzsüzlük hissi vermekte olduğu belirtilmiştir. Kendi içinde bölünmeden hareket etmesi ruhun simgesi olarak tanımlanmıştır. Eski Çinlilerin tapınaklarını inşa ederken dairesel yapılar üretirken, dünyevi hükümdarların sarayları dikdörtgen şeklindedir. Sürekli hareket halinde olan dairenin ise renk karşılığı şeffaf maviye denk gelmektedir. Itten form ve renkler arasındaki etkileşimi bu sözler ile belirtmiştir; “Özetlemek gerekirse, kare duran maddedir; yayılan üçgen düşüncedir ve daire sonsuz hareket halindeki ruhtur” (Itten, 1973: 120-121).

İkincil renklere uyacak şekilleri belirlemek için turuncu için yamuk, yeşil için küresel bir üçgen ve mor için bir elips olduğunu belirtmiştir. Belirli renklerin karşılık gelen şekillerle koordinasyonu bir paralellik içermiştir. Renklerin ve şekillerin ifadelerinde uyuştukları yerlerde, etkileri eklemelidir. İfadesi esas olarak renk tarafından belirlenen bir resim, formlarını renkten geliştirmeli, vurgulayan bir resim ise formundan türetilen bir renklendirmeye sahip olduğunu belirtilmiştir. Kübistler özellikle biçimle ilgilenmiş ve buna göre renk sayısını azaltmışlardır. Dışavurumcular ve Fütüristler hem biçim hem de rengi ifade aracı olarak kullanmışlardır; İzlenimciler rengin lehine formu çözmüşlerdir (Itten, 1973: 120-121).



Görsel 109. Form ve Renk

Itten renkleri öznel bir dil olarak belirtirken formların da özneliği olduğunu vurgulamıştır. Örnek olarak Konrad Witz ve El Greco renk açısından nesnel olduğunu ama biçim açısından öznel olduğunu söylemiştir. Van Gogh'un resimlerini hem ressam olarak hem de renk kullanımı açısından da öznel olduğunu vurgulamıştır (Itten, 1973: 120-121). Bu düşünceye göre renklerin formlar ile desteklendiğinde psikolojik etkisinin söz konusu olabileceğini belirtmektedir. Formlar ve bununla birlikte eşleşen renklerin hem psikolojik etkisi hem de sanatçıların aktarımı ile sembolik etkisi olabileceği düşünülmektedir.

Sanatçıların doğaya çıkması ile empresyonizm akımı doğmaya başlamıştır. Sanatçılar doğayı gözlemleri sonucunda gördükleri doğa unsurlarındaki ışık değişimlerini incelemiş bu doğrultuda renkleri analiz etmişlerdir. Renklere bu açıdan bakılması renkler hakkında farklı yaklaşımları doğurmuştur. Johannes Itten bu bağlamda çağdaş resim sanatında insan yüzlerinin yeşil, mavi veya mor olabileceğini bir ressamın bu şekilde renk

kullanımı olmasının çeşitli sebepleri olabileceğini belirtmiştir. Bir yüzeyde mavi ve mor gibi renklerin psikolojik bir durumu temsil eden anlamlı bir ifade biçimi olabileceğini söylemiştir. Aynı şekilde yeşil veya mavi bir yüzün sembolik anlamı olabileceğini de vurgulamıştır. (Itten,1973: 121).

Itten göz ve beyinde başlayan optik, elektromanyetik ve kimyasal süreçlerle, psikolojik alanlardaki süreçlerin sıklıkla paralel olduğunu belirtmiştir. Renk deneyimi bu tür yankılanmaları içteki merkezlere yayılabileceğini, böylece zihinsel ve duygusal deneyimin temel alanlarını etkileyebileceğini vurgulamıştır. Itten Goethe'nin etik-estetik etkinliğinden söz ettiğini ve bu doğrultuda renklerin sanatçı için çok önemli bir konu olduğunu belirterek bu durumu bir anekdot ile açıklamaya çalışmıştır (Itten, 1973: 130).

Anekdotta Itten şöyle bahsetmiştir:

Bir iş adamı hanımefendi ve beyefendilerden oluşan bir grup mutlu şirket çalışanını akşam yemeğine davet etmiştir. Gelen konuklar mutfaktan gelen lezzetli kokular ile karşılanmış ve misafirler hevesle yemeğin gelmesini beklemişlerdir. Mutlu şirket çalışanları güzel yemeklerle dolu bir masa etrafında toplandıkları sırada ev sahibi bir anda odayı kırmızı ışıkla doldurmuştur. Bu kırmızı ışık etkisi sonucunda etler iştah açıcı görünseler de ıspanaklar siyah renge bürünmüş, patatesler ise parlak kırmızı olmuştur. Konuklar şaşkınlığını henüz üzerlerinden atamadan ev sahibi odayı bu defa da mavi bir ışıkla aydınlatmıştır. Bu nedenle rosto çürümeye yüz tutmuş ve patatesler küflenmiş şekilde görünmüştür. Tüm yemek yiyen misafirlerin bir anda iştahları kaçmış; fakat sarı ışık yandığında, bordo yağı hint yağına ve canlı kadavralara dönüştürdüğünde, narin kadınların bazıları aceleyle ayağa kalkmış ve odadan çıkmıştır. Odada bulunan herkes bu durumun yalnızca bir ışıklandırmanın sonucunda renklerin değişikliği sonucu olduğunu bilse de kimse yemek yemeyi düşünmemiştir. Ev sahibi gülerek beyaz ışıkları açmış ve kısa süre sonra misafirlerin keyfi yerine gelmiştir. Bu anekdot sonucu Itten “Farkında olsak da olmasak da renklerin üzerimizde derin etkiler bıraktığından kim şüphe edebilir?” sorusunu sormuştur. Renklerin üzerimizdeki psikolojik etkisini önemli ölçüde olduğunu belirtmiştir. Denizin ve uzak dağların maviliği bizi büyülese de iç mekânda aynı mavinin tekinsiz, cansız ve korkutucu bir etki vermekte olduğunu belirtmiştir. Gece karanlığında mavi bir neon ışık, siyahtaki mavi gibi çekici

olduğunu ve kırmızı ve sarı ışıklar ile sevinçli ve canlı bir ton verdiğini belirtmiştir. Mavi güneş dolu bir gökyüzü bizi canlandırıcı ve harekete geçirici bir etki sağlarken gecenin mavi ay ışıkları olan gökyüzünün ruh halinde pasif ve ince nostaljiler uyandırmıştır (Itten, 1973: 130-131).

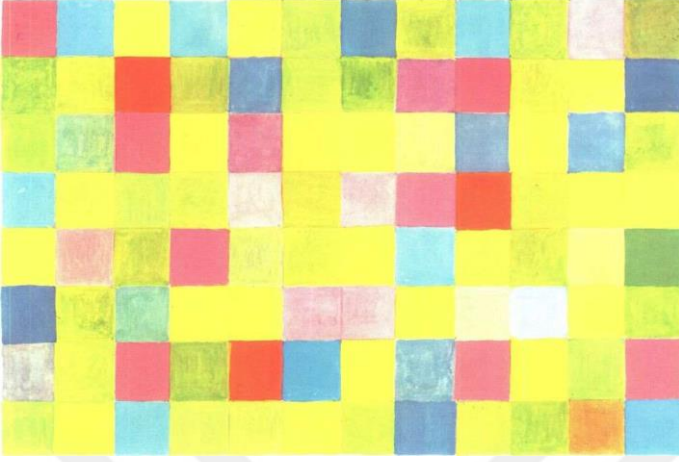
Itten yüzde oluşan kızarıklıkta öfke veya ateşi ifade ettiğini; mavi, yeşil ya da sarı ten renginin hastalığı ifade etse de saf renklerin bunun ile ilgili bir bağlantısı olmadığını söylemiştir. Kırmızı gökyüzünün kötü havanın habercisi olduğunu buna karşı mavi, yeşil ve sarı renklerin güzel havanın habercisi olduğu etkisi uyandırdığını belirtmiştir. Bu hava ve renk örneklerine dayanarak renklerin ifade edici içeriği konusunda basit ve doğru önermeler formüle etmenin imkânsız olduğunu da belirtmiştir. Itten, sarı gölgelerin ve mor rengi ışığın mavi, yeşil, kırmızı ve turuncu renklerin psikolojik etkileriyle ve deneyimleriyle tamamen farklılaştığını ifade etmiştir. Bu kapsamda renklerin bu zengin anlam dünyasını fark edebilmenin yolunun derin bir duyarlılık gerektirdiğini belirtmektedir (Itten, 1973: 131).

Itten'in görüşlerinde dört mevsim örneği de önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim her insanın renkleri algılamasının çok kişisel bir durum olduğunu belirtmiştir. Buna karşılık ise renk duyumunun ve deneyiminin nesnel ilişkiler olduğunu dile getirmiştir. Yine renklerin ele alınış biçimleri açısından geçerli bir ölçüt olmayacağını da ifade etmiştir. Bu değerlendirmenin yalnızca her bir rengin komşu rengine ve renklerin bütünü ile kurduğu ilişkide göreliliğine dayandırılarak mümkün olabileceğini belirtir. Bu kapsamda dört mevsim için değerlendirmeler gerçekleştirilerek ilgili mevsimin ifadesine ait olan renklerin renk küresindeki yerinin tespit edilmesi gerektiğini ileri sürmüştür (Itten, 1973: 131)

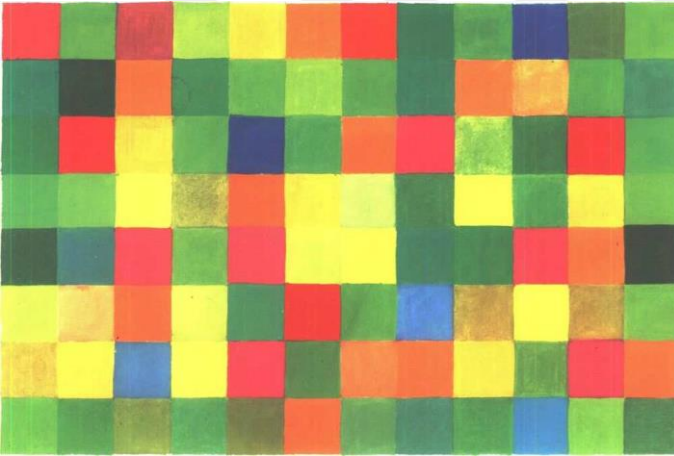
Itten dört mevsim örneğinde ilkbaharda doğanın genç, hafif, ışıltılı ve neşeli renklerle ifade edildiğini öne sürerek, bu renklere sarı, yeşil, açık pembe ve açık mavi gibi tonlarla örneklendirmiştir (Görsel 110). Yaz mevsiminde ise doğanın maddi olarak dışa doğru yöneldiğini ve bunun bir renk lüksü olarak karşılık bulduğunu açıklamıştır. Bu kapsamda sıcak, doygun ve aktif renklerin yaz mevsimini ifade etmede kullanıldığı görülmüştür (Görsel 111) (Itten, 1973: 131).

Itten sonbaharı ise ilkbaharı temsil eden renklerin en keskin kontrastı olarak ifade etmiştir. Bu doğrultuda ilkbahardaki renklerin sonbaharda bir bakıma öldüğünü dile getirerek bu değişimi renklerin yaşamına son vermesine benzetmektedir (Görsel 112). Kışı ise doğanın gücü ve kuvveti, geri çekilmesi ile ilişkilendirmiştir. Bu kapsamda bu duyguları

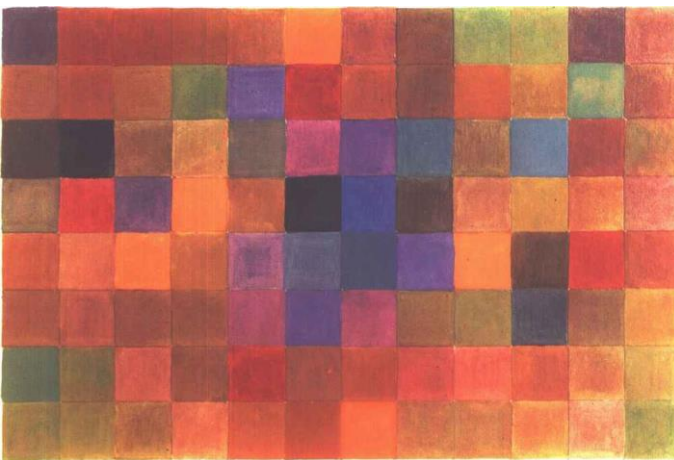
içeren şeffaflık ve seyrelmeyi çağrıştıran renklere ihtiyaç duyulduğunu açıklamıştır (Görsel 113) (Itten, 1973: 131).



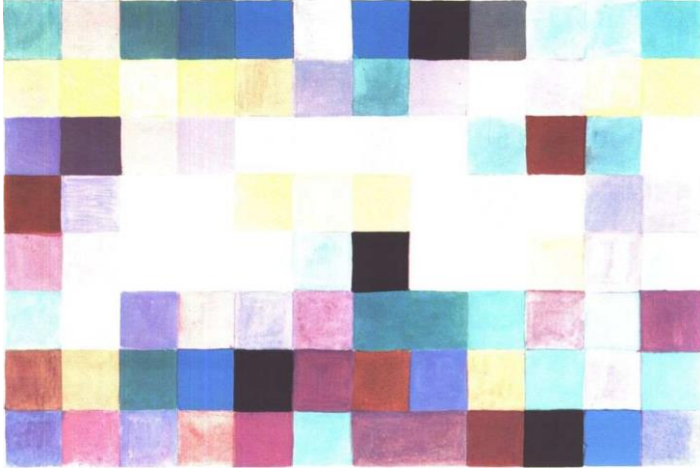
Görsel 110. Johannes Itten'in Renk İfadesi Teorisi-I



Görsel 111. Johannes Itten'in Renk İfadesi Teorisi-II



Görsel 112. Johannes Itten'in Renk İfadesi Teorisi-III



Görsel 113. Johannes Itten'in Renk İfadesi Teorisi-IV

Her tonun kendine özgü psikolojik etkisi olduğunu anlamak için onun diğer tonlarla arasında bağlantı kurulması gerekmektedir. Bir renkten bahsederken net ve doğru şekilde tanımlamak için rengin hangi kroma ve hangi tonunun kastedildiğini ve hangi renkle ilişkilendirileceğini bilmemiz gerektiği düşünülmektedir. Örneğin “kırmızı” dendiğinde onun hangi kırmızı olduğunu ve hangi renkle ilişkileneceğini belirtmek gerekir. Bu bağlamda kırmızı-turuncu gibi sarımsı kırmızının, yapı olarak mavimsi kırmızıdan farklı olduğunu belirtmiş ve limon sarısı üzerindeki kırmızı-turuncunun yine siyah üzerindeki kırmızı-turuncudan veya parlaklığı eşit olan leylaktan çok farklı bir malzeme olduğunu açıklamıştır (Itten, 1973: 132).



Görsel 114. Johannes Itten'in 12 Tonlu Renk Çemberi

Itten 12 tonlu renk çemberinde, her tonun renksel ilişkilerini açıklayarak bu ilişkilerin zihinsel ve duygusal ifade değerlerini ele almıştır. Bu renklerin bu etkilerini üç ana renk ve bu üç ana rengin birbirleriyle etkileşimi sonucu ortaya çıkan ara renkler ile açıklamıştır. Bu kapsamda renklerin psikolojik etkilerini sarı, kırmızı, mavi, yeşil, turuncu ve mor renklerini ele alarak incelemiştir (Itten, 1973, s. 132).

4.3.1. Sarı Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri

Itten'in renk teorisinde sarı rengin psikolojik etkisi açıklanırken, bu rengi sanat tarihi boyunca resim kompozisyonlarında nasıl tercih edildiği üzerinde durmuştur. Bu kapsamda altın ögesinin sanat tarihinde resmin önemli bir parçası olduğuna işaret etmiştir. Bu yönüyle bakıldığında Bizans döneminde de sarı rengin gün ışığını ve krallığın sembolünü içerdiğini dile getirmiştir. Tüm bu anlatılar ile Itten, sarı rengin bir başkalaşma ve ulviyet hissini simgeleyen yönüne dikkat çekmiştir. Nitekim Orta Çağ Avrupası'nda din adamlarının bu manevi yönünü vurgularken de sarı rengin bir ışık tasavvuru oluşturma fonksiyonu üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda sarı rengin manevi bir fonksiyona sahip olduğu ve tarih boyunca sanatsal çalışmalarda bu manevi hissin sarı renk aracılığıyla yansıtıldığını örnekler vererek açıklamaktadır (Itten, 1973: 132-133).

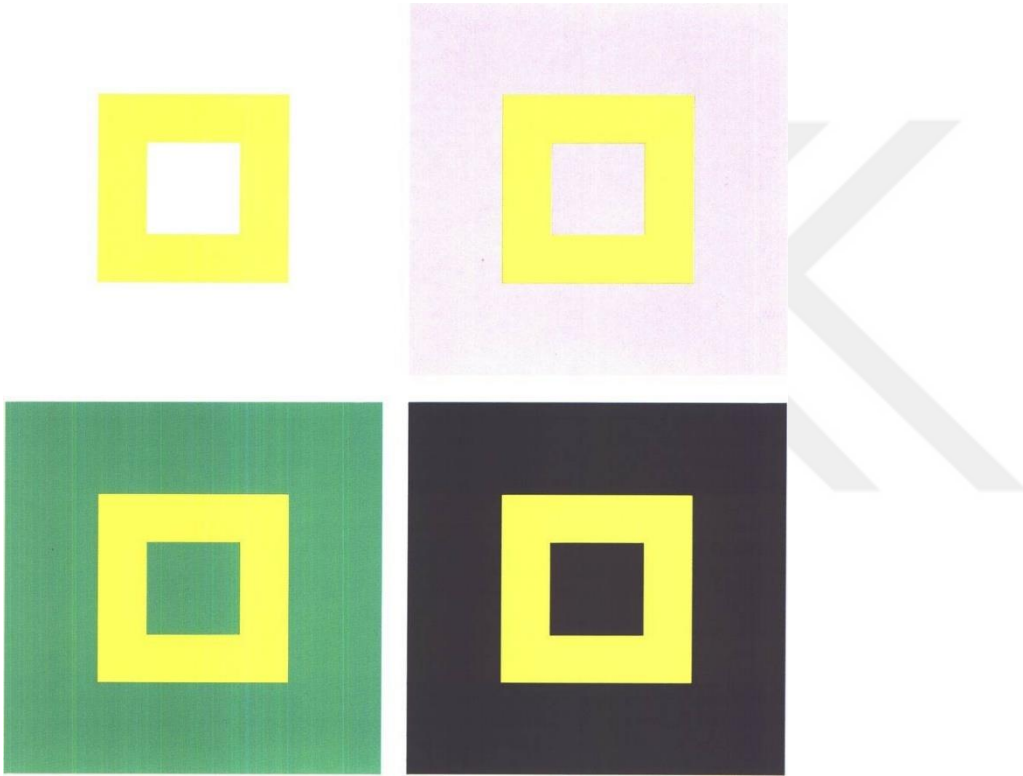
Öte yandan Itten, renklerin başka renklerle bir arada kullanılmasının oluşturacağı psikolojik etkiler üzerinde durmaktadır. Bu kapsamda kırmızı ve mor rengin üzerine uygulanmış bir sarı rengin, sert ve karakteristik bir güce sahip olacağını belirtmektedir. Buna karşılık sarı rengin bu kırmızı ve mor renkleriyle karıştırıldığında aynı psikolojik etkiyi saklayamayacağı üzerinde durmaktadır. Bilakis bu karışım sonucunda sarı rengin zayıf ve hastalıklı bir hale geleceğini belirtmektedir (Itten, 1973: 132-133).

Sarı rengin, mavi ile yer aldığı kompozisyonların ise yabancılık ve iticilik hissini besleyeceğini belirtmiştir. Kırmızı üzerinde ise sarının yüksek ve neşeli bir sese benzetildiği görülmektedir. Sarı rengin kırmızı ile kullanılması sonucunda ise en agresif parlaklıkta kendini göstereceği belirtilmektedir. Son olarak ise siyahın üzerinde yer alan sarının en agresif, güçlü keskin ve tavizsiz bir etki oluşturacağı üzerinde durmaktadır (Itten, 1973: 132-133).

Bu kapsamda aşağıda yer alan Görsel 115'te sarı rengin hangi renklerin üzerinde uygulandığında oluşturacağı psikolojik yansımalar, Itten'in görüşleri bağlamında ifade edilmiştir.

	Kırmızı-Mor	Mavi	Kırmızı	Siyah
Sarı	Sert, Karakteristik	Yabancı, itici	İhtişamlı, neşeli, kudretli	Agresif, Güçlü, Keskin, Tavizsiz

Görsel 115. Sarı Rengin Psikolojik Etkileri



Görsel 116. Itten'in Renk Teorisine Göre Sarı Renk

4.3.2. Kırmızı Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri

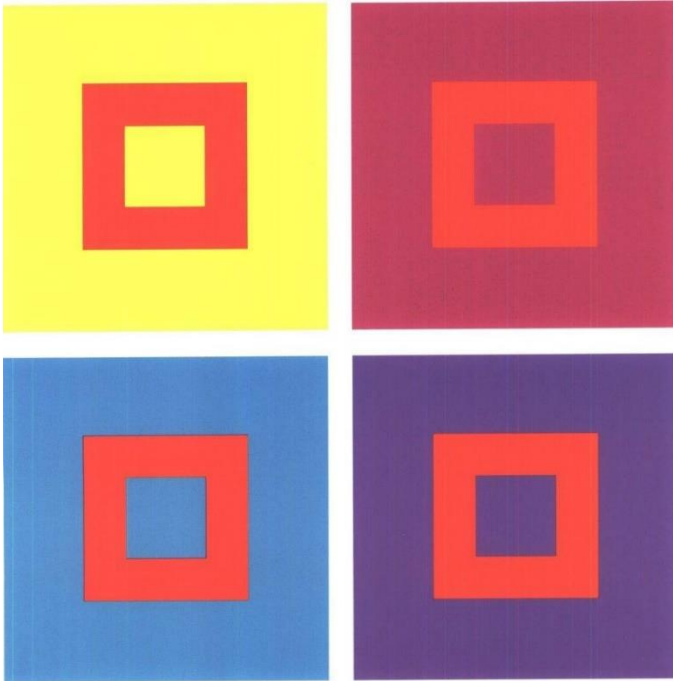
Itten'in 12 renk çemberi teorisine göre ele alınan kırmızı rengin, iç sıcaklığı üzerinde durulmaktadır. Bu rengin doğayla olan ilişkisi bir sebzenin gelişimine benzetilerek açıklanmaktadır. Psikolojik etkisi yönüyle turuncuya dönük bir kırmızının kavgacı bir tutkuyu ifade ettiği belirtilmektedir. Diğer renklerle kırmızının bir arada kullanılması sonucunda oluşturacağı psikolojik etkiler ise şu şekilde ifade edilebilir. Kırmızının limon sarısı ile kullanımının bastırılmış bir güç hissi oluşturacağı belirtilmektedir. Bununla birlikte kırmızının koyu pembe rengin üzerinde kullanılmasının söndürücü bir ısı etkisi yaratacağından bahsedilmektedir. Kırmızının sarı-yeşil renkleriyle birlikte kullanılmasının

ise küstah ve aceleci bir his uyandıracığı üzerinde durulmaktadır. Itten, kırmızı renginin kendi karakterini de koruyarak geniş bir çeşitlilik içerisinde psikolojik etkileri olduğundan bahsetmiştir. Ona göre kırmızı siyah ile kullanıldığı vakitte şeytani bir hissi; turuncu ile kullanımında ise meleksi bir hissi oluşturabilmektedir. Bu durum kırmızı rengin farklı psikolojik yansımaları açıklayabileceği anlamını taşımaktadır (Itten, 1973: 134).

Bu kapsamda aşağıda yer alan Görsel 117’de kırmızı rengin hangi renklerin üzerinde uygulandığında oluşturacağı psikolojik yansımalar, Itten’in görüşleri bağlamında ifade edilmiştir.

Kırmızı	Limon Sarısı	Koyu Pembe	Sarı-Yeşil	Siyah
	Bastırılmış güç	Söndürücü bir ısı	Küstah, çekici	Şeytani

Görsel 117. Kırmızı Rengin Psikolojik Etkileri



Görsel 118. Itten’in Renk Teorisine Göre Kırmızı Renk

4.3.3. Mavi Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten’in Görüşleri

Itten mavi rengin içe dönük yönü üzerinde durmuştur. Mavi rengi, soyutluğu ve doğanın en önemli öğelerinden biri olan atmosfer ve gökyüzü teması ile açıklamıştır. Nitekim mavinin bu derin anlamının Çinliler tarafından ölümle özdeşleştirilmesine örnek

verilmektedir. Aynı zamanda mavinin soluklaştığı durumda hurafeye, korkuya, kedere ve mahvolmaya karşılık gelen bir anlamı içerdiği belirtilmektedir. Bu düşüncüler bağlamında mavi rengin diğer renklerle olan ilişkisini inceleyen Itten, mavinin sarı üzerinde koyu bir renk olarak görüldüğünü belirtmektedir. Bu iki rengin birlikte kullanıldığı durumda mavinin donuk ve belirsiz hissini taşıyacağını belirtmektedir. Itten, siyahla kullanılması durumunda ise mavi rengin saf bir gücü temsil edeceğini ifade etmiştir. Mavi rengin soluk bir mor rengi (leylak) ile kullanılması halinde ise içine kapanık, anlamsız ve güçsüz görüneceğini belirtmiştir. Kırmızı-turuncu üzerindeki mavi rengin ise gerçek dışılığı öne süreceği Itten tarafından dile getirilmiştir. Aynı zamanda mavinin yeşil ile kullanılmasını ise aktif bir yaşama benzettiği görülmüştür. Özetle Itten, mavi rengin doğasını uysallık ve derin inanç gibi kavramlarla açıklamış ve bu açıklamalarını sanat tarihindeki örneklerle desteklemiştir (Itten,1973: 136).

	Siyah	Soluk Mor	Kırmızı-Turuncu	Yeşil
Mavi	Saf bir güç	İçine kapanık, anlamsız ve güçsüz	Gerçek dışı	Aktif bir yaşam

Görsel 119. Mavi Rengin Psikolojik Etkileri



Görsel 120. Itten'in Renk Teorisine Göre Mavi Renk

4.3.4. Yeşil Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri

Sarı ve mavinin arasında bir renk olan yeşilin, sarıya veya maviye yakınlığı bağlamında ifadesinin değişeceği Itten tarafından belirtilmiştir. Bu rengin, doğa ile özellikle de biyolojik olarak fotosentez olayı ile ilişkisinin renge bir gizem kattığı ifade edilmiştir. Özellikle bu rengin enkarnasyon³ duygusu ile ortaya çıkacağı Itten tarafından paylaşılmaktadır. Itten, yeşilin verimlilik, memnuniyet, huzur ve bilgi değerleri ifade ettiğini de açıklamıştır. Üstelik bu hissiyatı mevsimsel döngüleri de içine katarak ifade etmeye çalıştığı görülmektedir. Bu kapsamda baharın ve yazın başlangıcında sarı ve yeşilin bir arada olduğu koşullarda insanların içerisinde bir bahar gücünün kapladığını öne sürerek yeşilin psikolojik etkilerini ifade etmiştir (Itten, 1973: 136).

4.3.5. Turuncu Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri

Sarı ve kırmızınının karışımı olan turuncunun, renk malzemesi küresi güneş parlaklığına sahiptir. Bu durum kırmızımsı bir turuncuda maksimum sıcak ve aktif enerjiye ulaşmayı mümkün kılmaktadır. Itten, turuncunun gururlu bir gösteriş hissini yarattığına dikkat çekerek, bu rengin beyazlaşması halinde karakterinin hızlıca kaybolacağını altını çizmektedir (Itten, 1973: 136).

4.3.6. Mor Rengin Psikolojik Etkileri Üzerine Johannes Itten'in Görüşleri

Itten, mor rengi sabitlemenin zorluğunu dile getirmektedir. Üstelik bu görüşünü insanların mor rengin tonları için ayırım yapmaktaki zorluğunu dile getirerek açıklamıştır. Itten bu düşüncelerini mor rengin bilinçdışının rengi olduğu görüşüyle desteklemektedir. Özellikle mor rengi gizemli, bazen etkileyici bazen baskıcı, kimi zaman da tehditkâr olarak tanımlamıştır. Itten morda ölüm ve yücelik hissini bulduğunu fakat bu rengin maviye yaklaştığında yalnızlık ve adanmışlık hissini tetikleyeceğini belirtmektedir (Itten, 1973: 137).

³ Ruhun beden alması durumuna verilen isimdir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

DUYGU YÜCEL KAPLAN'IN ESERLERİNİN RENGİN PSİKO-FİZİKSEL ETKİLERİ BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

Sanat her dönemde farklı yaklaşımların öne çıktığı veya ayrıştığı bir olgudur. Bu yaklaşımların sonucunda sanatçılar eserlerini bir iletişim aracı olarak ele almışlardır. Sanat eserlerinin, sanatçının varlığı ile güçlenip büyük bir etkileşim yarattığı düşünülmüştür. Sanat eserlerinde rengin yeri ise insan vücudunun var olabilmesi için kalbin gerekliliğine benzetilebilir. Dolayısıyla renk olgusu sanat eserleri için bir asli unsur olmakta ve sanatçının kendi iç dünyası ve dış dünyayla kurduğu bir iletişim dili özelliği taşımaktadır. Bu dil sanatçının ruhu ile bütünleştiğinde etkisi büyük olan ve tarihler boyu tartışılan eserlere dönüşmektedir. Böylece sanatçı renklerin dilini keşfettikçe eseri ile kendi arasında bağ da güçlenmektedir. Bu bağlamda Johannes Itten her sanatçının bilimsel renk bilgisini çözümülemesi ve kendi öznel renk haritasını oluşturması gerektiğini vurgulamıştır. Bilimsel renk bilgisi, sanatçının öznel yolunda daha samimi ve emin adımlar atmasını sağlayabilmektedir.

Ben de eserlerimi üretmeye başladığım lisans eğitimi yıllarında renk konusunda bilinçsizce üretim yaparken hocamın yönlendirmesi doğrultusunda Johannes Itten ile tanışmıştım. Eserlerini ve renk üzerine yaptığı çalışmalarını incelediğimde rengin önemini daha yakından anlamıştım. Temel sanat eğitimi üzerine aldığımız renk bilgisinden günümüz sanatçılarına kadar Itten'in etkisini fark etmiştim. Bu araştırmalarım sonucunda Itten'in renk üzerine yazmış ve araştırmış olduğu kitabını incelediğimde renklerin psikolojik anlamda insanlar üzerinde bıraktığı etkiler benim eserlerimi üretme noktasında daha bilinçli olmamı sağladı.

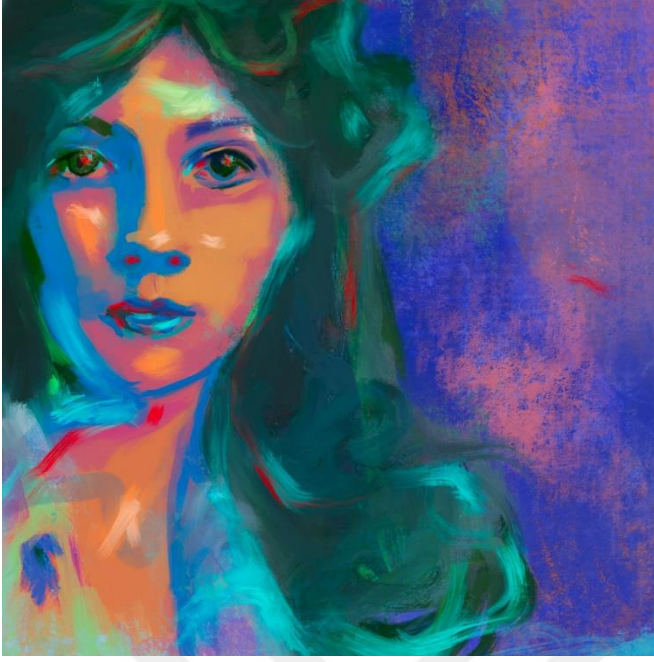
Benim eserlerimde renkleri seçmem ve renkçi bir yaklaşım ile eser üretmeye çalışmamda Itten'in görüşleri büyük oranda etkili olmuştur. Genellikle insan portresi üzerine resimler yapıyor olmam, insan psikolojisi ile renkler arasında bir bağlantı kurmaya çalışmamdan kaynaklanmaktadır. İnsan portresinin karakterler ve yaşanmışlıklar ile ilgili bir mesaj verdiğini düşünmekteyim. Tıpkı renkler gibi insanların da kendi öznel dünyası ve çeşitliliğe sahip olduğu görüşüne sahibim. Bu bağlamda insan psikolojisinin renkler kadar derinlikli olduğuna inanmaktayım. Renklerin kendi anlam dünyasında sonsuz varyasyon ve etkisi olduğu gibi insan karakteri ve psikolojisinin de derin bir girdaba benzetmekteyim.

Kendi yaşamımdaki travmatik olayların bende bırakmış olduğu psikolojik kalıntılar ile çizmiş olduğum insan portreleri bütünleşerek renkler ile bağdaştırmaktayım. Bunu açıklayacak olursam tanımış olduğum bir arkadaşımın portresini resmettiğimde onun ruh halini ve psikolojik durumunu kendi yaşamış olduğum bir durum ile bağdaştırıp o durumun bende bıraktığı ruhsal etkiyi bir renk ile bütünleştirerek ifade etmekteyim.



Görsel 121. Atölye Çalışmaları

Yüksek Lisans eğitimimde atölye arkadaşlarım ile her gün birlikte çalıştığımız dönemden bir kare olan Görsel 121’de atölye arkadaşlarımın resimlerini yapmıştım. Burada arkadaşlarımın bazılarını yeni tanyordum. Hepsinin kendine ait bir hikayesi vardı. Onları gözlemek ve kendi ruh halim ile bağdaştırmak beni birçok eskiz yapmaya itiyordu. Buradaki resimlerin çoğu arkadaşlarımın portreleriydi. Onları kendi karakterleri ve bende bıraktıkları psikolojik etkiler ile renk seçimlerimi yaparak resmetmiştim. Bunu bazen bilinç dışı yapıyordum. Bazen ise renkleri bilinci bir şekilde seçiyordum. Bu durum genelde karşımdaki portreyi nasıl incelediğime göre değişiyordu. Portreler bazen form ve anatomik olarak bozulmuş, sadeleştirilmiş veya soyutlanmış oluyordu. Bu ise tamamen resimde rengin psikolojik etkisine göre değişmekteydi. Renkler çoğunlukla Itten’in renk teorisi üzerinden bağlantılar ile seçilmekteydi. Itten’in renkler üzerine bahsettiği psikolojik etkileri kendi resimlerimde de uygulamaya çalışmıştım. Bu bazen doğrudan Itten’in teorisine göre bazen ise bilinç dışı, tamamen o anki ruh hali ile seçilmekteydi.



Görsel 122. Portre-1

Görsel 122 olan portre resminde renk kullanımlarında, mavi tonlarının hâkim olduğunu söyleyebilirim. Burada renk kullanımı portrenin karakterinden bağımsız, bende bıraktığı psikolojik etki ile bütünleşmektedir. Mavinin doğallığı ve verdiği saflık etkisi, kırmızı ile birleştiğinde sıra dışı, dikkat çekici bir etki uyandırmaktadır. Mor ile bütünleşen ara tonlar sanki portrenin karakterini içe kapanık ve güçsüz biri olduğu hissi vermektedir.

Yukarıdaki ve atölye arkadaşlarımı verdiğim örneklerde, aslında portreler aracılığıyla kendi ruhsal hissiyatımı renkler ile ifade etmekteyim. Sanatsal üretim yaparken bu renk kullanımları yaşadığım zamana da atıf vermektedir. Çocukluğumda yaşamış olduğum duyguların, psikolojik etkilerini resmettiğim çocuk portreleri ile bağdaştırabiliyorum. Belli bir dönem yaşamış olduğum köye giderek yaşlanmış insan portreleri resmediyorum. Orada tanıdığım yaşlı insanların hayatlarını, karakterlerini ve ruh hallerini bende bıraktığı etkileri renkler ile ifade ediyorum. Bunun ile hiç tanımadığım bir bireyin portresini alıp tamamen deforme edip, renk ve form olarak ele alıp, bunlara psikolojik anlamlar yüklüyorum. Görsel 123'te mavi renkle boyanmış bir portre resmi olan ve arkasında canlı bir kırmızı ile grinin hâkim olduğu resimde psikolojik olarak cansız, ruhsuz ve korkutucu bir etki vermek istemişim. Bu resmi yaptığım dönemde ev arkadaşşımdan resim hakkında yorum yapmasını istemişim. Yorumunda, resmin çok korkunç ve rahatsız edici olduğunu ve ona bakmak istemediğini bahsetmişti. Ben buna sevinmişim. Çünkü mavi rengi portre üzerine yerleştirerek portrenin her ne kadar bakışları

ifadesiz ve masum görünmek istese de ruhani olarak tam tersini yansıtmamasını istememden kaynaklanmaktaydı.



Görsel 123. Tuval Üzeri Mavi Portre



Görsel 124. İsimsiz



Görsel 125. Portre-2



Görsel 126. Portre-3



Görsel 127. Portre-4



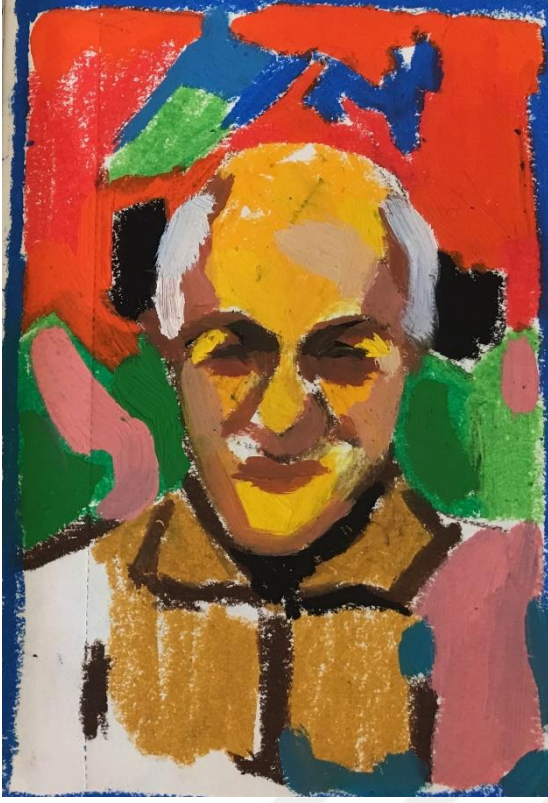
Görsel 128. Portre-5



Görsel 129. Portre-6



Görsel 130. Yalnızlık



Görsel 131. Dede



Görsel 132. Aile



Görsel 133. Çocuk



Görsel 134. Yusuf



Görsel 135. Portre-7



Görsel 136. Portre-8



Görsel 137. Portre-9



Görsel 138. Portre-10



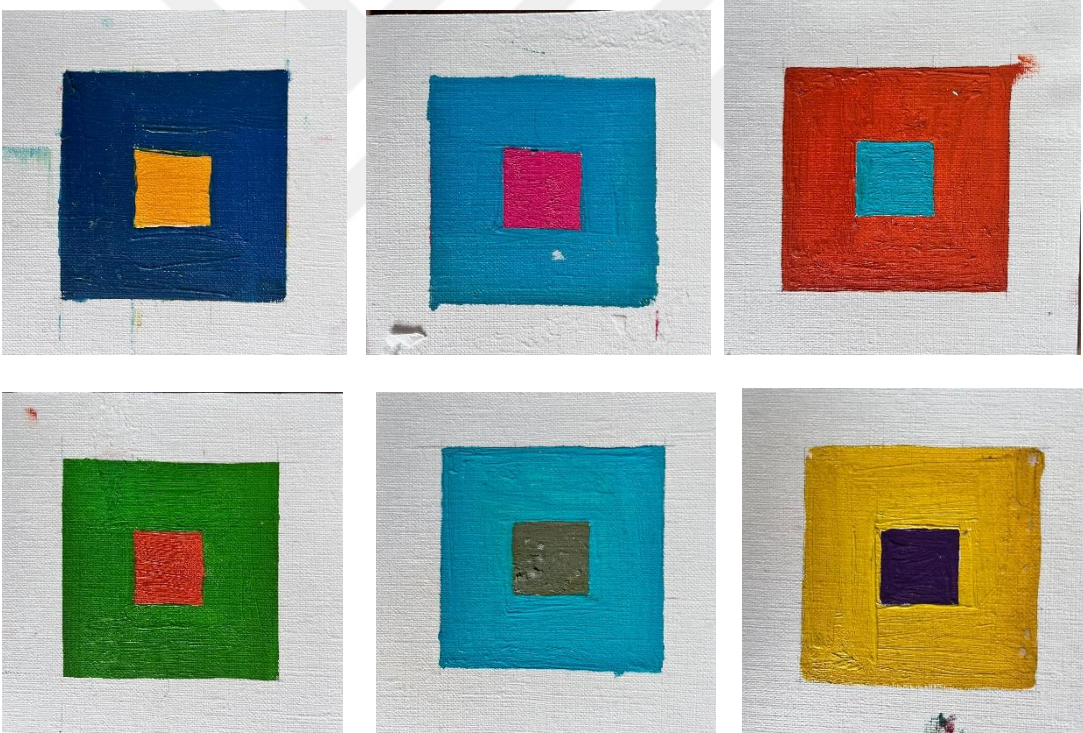
Görsel 139. Kadın



Görsel 140. Çırpınış



Görsel 141. Köy Günlükleri



Görsel 142. Renk Denemeleri

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ

İnsanlar tarafından yaşam alanlarında yer alan renkler, birçok açıdan incelemiş, birçok duygu ile ilişkilendirmiş ve ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Antik Yunan'dan günümüze dek renk üzerine birçok düşünür ve bilim insanı incelemeler yapmış, bu incelemeler sonucunda rengin farklı bilim alanları kapsamında ele alındığı görülmüştür. Bilimsel renk araştırmaları sonucunda sanatçılar renk konusunda daha hassas davranmış ve bu farkındalık doğrultusunda renkleri eserlerinde kullanmışlardır. Örneğin Chevreul'un renk teorisinin Neo Empresyonist sanatçıları etkilediği görülmektedir. Sanat tarihinde buna benzer pek çok akımda renkler farklı şekillerde etkisini eserlere yansıtmıştır.

Renk teorisi ile ilgili olarak Goethe'nin düşüncüleri kendi çağdaşlarını ve takipçilerini etkisi altına almıştır. Özellikle Goethe'nin rengi psikolojik açıdan incelemesi Johannes Itten'in görüşlerini etkilemiştir.

Johannes Itten gibi başka sanatçılar da renk üzerine düşünmüş ve bu doğrultuda renk kuramları ortaya atmışlardır. Klee, Kandinsky ve Albers bu sanatçılardandır. Klee renkleri açıklık- koyuluk derecesi yönünden zaman ve mekân açısından ele alırken, Kandinsky duyguları renk ve form ile birleştirmiştir. Albers ise denemeleri sonucu tasarım ve teknoloji bağlamında yenilikler olarak renkleri ortaya atmıştır.

Sanat tarihinde her dönem renkler sanatçıların eserlerindeki en önemli öğelerden olmuştur. Sanatçılar yaşadıkları zaman içerisinde renkleri bazen bir malzeme olarak ele alınmış bazen ise renkler aracılığıyla öznel anlatımlar yapmışlardır. Pre-Historik dönemden itibaren renk her çağın ruhuna ve olanaklarına uygun olarak kullanılmıştır. Örneğin Mısır sanatında gündelik yaşam tasvirlerinde kullanılan kırmızı ve siyah o dönemde sınırlı renk pigmentlerinin olmasının sonucudur. Mavi rengin bulunmasıyla Mısır mavisi olarak nitelendirilmiş olan renk de kullanılmaya başlanmıştır. Daha sonra bu renk Roma döneminde resimlerde gösteriş amaçlı kullanılmıştır. Modern dönemlere geldiğimizde örneğin Fovizm akımı içinde sanatçılar renkleri kendi ruhsal anlatımlarını ifade edebilmek amaçlı kullanmışlardır.

Johannes Itten'in renklere olan ilgisi ve teorik anlamda çalışmaları geçmişte günümüze sanatta önemli bir yere sahip olmuştur. Itten aynı zamanda bir eğitmen olarak Bauhaus Okulu'nda temel sanat eğitimleri vermiştir. Öğrencilerinin sanat eğitiminde özgün

olma yollarını bulmalarına yardımcı olmuş ve onlara kendi sanatı için sorumluluk almayı öğretmiştir. Mimarlık ve sanat tasarım alanlarında Itten'in temel sanat eğitimleri zemin oluşturmuştur. Renk bilimine çok değer veren Itten öğrencilerin renkleri algılaması ve anlamlar çıkarması için derslerinde çeşitli uygulamalar yaptırmış, renk teorilerini açıklamış ve bu teorilere katkıda bulunmuştur.

Itten'in geliştirdiği 12 tonlu renk çemberinin temeline üç ana renkten oluşan ve devamında ikincil renkleri olan turuncu, yeşil ve mor renklerin dereceleri ve karışımlarından oluşan üçüncül renkleri yerleştirmiştir. Itten'in 12 tonlu renk çemberi renklerin kullanımı için bir rehber niteliğinde olmuştur. Itten daha sonra renklerin arasındaki etkileşimleri anlatan yedi renk kontrastını araştırmış ve bunların birbirileri ile olan etkileşimleri üzerine deneyler yapmıştır. Yedi renk kontrastı sanatçılara sanat eserinin temel problemlerinden olan renk hakkında yol gösterici olmuştur. Renklerin kontrast değerleri ve buna bağlı olarak etkileşimde olan renkler bir kılavuz olarak sunmuştur. Hem psikolojik hem fizyolojik olarak renkler bir etkileşim aracına dönüşmüştür. Bununla birlikte 'Renk Yıldızı' olarak tanımladığı teorisinde renkleri uygulama yapılacak tüm temel ilişkilerde ele almıştır.

Itten renklerin psikofiziksel etkileri bağlamında, renklerin yalnızca gündelik yaşamımızdaki kullanımından öte duyularımız ve akabinde duygularımıza etki ettiği sonucuna varmaktadır. "The Art of Color" isimli kitabında renklerin psikolojik etkileri üzerine analizler yaparak renklerin sanat yapıtlarında ve insanlar üzerindeki psikolojik ve sembolik etkileri üzerinde düşüncelerini dile getirmiştir.

Sonuç olarak sanat tarihinde renklerin ele alınış biçimi bilim ve teknoloji ile geliştirilerek farklı bakış açıları ile incelenmiştir. Teorisyenler renklere bilimsel yaklaşımlarda bulunurken sanatçılar ise plastik değerler ve psikofiziksel etkiler üzerine çözümler yapmıştır. Johannes Itten'in deneysel ölçütlerde geliştirdiği renk teorileri kendinden sonra gelen sanatçıların da eserlerini etkilemiştir. Renklerin resimsel sorunlarını ele alan Itten kompozisyon içerisinde yalnızca bir konunun veya olayın biçimsel olarak yarattığı psikolojik etkiden söz edilemeyeceğini, aynı zamanda renklerin kullanımı ile ortaya çıkan güçlü psikolojik etkilerin varlığını vurgulamıştır. Johannes Itten'in geliştirdiği renk çözümleri sonucunda sanatçılar, yalnızca somut gerçeklikleri resmetmenin ötesinde, soyut öğeleri de renklerle ifade etmişlerdir. Bu bağlamda Itten'in 12 tonlu renk çemberi, renklerin tarih boyunca simgesel ve psikolojik olarak nasıl kullanıldığını, ana ve ara renklerin birbirleriyle olan ilişkilerinde vereceği psikofiziksel etkiyi ortaya koymaktadır.

Örneğin sarı rengin kırmızı-mor renk ile karşılaştığında sert, karakteristik mavi ile karşılaştığında yabancı, itici kırmızı ile karşılaştığında ihtişamlı neşeli ve kudretli siyah ile karşılaştığında agresif, güçlü, keskin ve tavizsiz olacağını belirtmiştir. Kırmızı rengi psikofiziksel açıdan değerlendiren Itten; kırmızının limon sarısı ile karşılaştığında bastırılmış bir güç olduğunu, kırmızının koyu pembe ile karşılaştığında söndürücü bir ısı olduğunu, kırmızının sarı-yeşil ile karşılaştığında küstah çekici ve siyah ile karşılaştığında şeytani bir etki yarattığını vurgulamıştır. Diğer bir ana renk olan maviyi incelediğinde bu rengi hem sembolik hem psikolojik olarak değerlendirmiştir. Psikofiziksel olarak; maviyi siyah ile karşılaştığında saf bir güç, soluk mor ile karşılaştığında içine kapanık anlamsız ve güçsüz, kırmızı-turuncu ile karşılaştığında gerçek dışı, yeşil ile karşılaştığında aktif bir yaşam şeklinde ifade eder.

Itten'in renk araştırmalarında açtığı yol kendinden sonraki sanatçılara da ilham kaynağı olabilecek bir etkiye sahiptir ve beni de lisans yıllarımdan itibaren etkisi altına almıştır. Bu kapsamda Itten'in renk üzerine yazılarını ve araştırmalarını daha yakından incelediğimde renklerin psikofiziksel etkileri resimlerimde renk kullanımımı sorgulamama yol açmıştır. Bu süreç resimlerimde renkçi bir yaklaşımı benimsememle sonuçlanmış, özellikle portre çalışmalarında kullandığım renkler ile insan psikolojisi arasında bağlantı kurarak eserler üretmeye beni yönlendirmiştir. Bir sanatçı olarak kendi yaşanmışlıklarım sonucu edindiğim deneyimler ve renklerle kendi psikolojim arasında kurduğum ilişki, diğer insanların portrelerini resmederken de dayandığım temel psikolojik kaynak olmuştur. Çünkü bir sanatçı olarak amacım bir psikolojik çözümleme yapmak değil, psikofiziksel etkiye sahip güçlü bir sanat eseri ortaya çıkarmaktır. Dolayısıyla tüm araştırmalarım psikoloji bilimi değil, sanat sınırları kapsamında değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Albers, J. (1971). *Interaction of Color*. London: Yale University Press.
- Albers, J. (2013). *Interaction of Color: 50th Anniversary Edition*. New York: Yale University Press.
- Anamed Blog. (t.y). Bizans'ın Unutulmaz Aşıkları: Theodora ve Jüstinyen. <https://anamedblog.com/post/157186505758/bizans%C4%B1n-unutulmaz-a%C5%9F%C4%B1klar%C4%B1-theodora-ve> (Erişim Tarihi: 30.01.2023).
- Antmen, A. (2018). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arkeofili. (2015, 9 Mayıs). Pompeii'nin Freskleri Antibiyotikle Temizlendi. <https://arkeofili.com/pompeinin-freskleri-antibiyotikle-temizlendi/> (Erişim Tarihi: 30.01.2023).
- Aslan, E. E. (2014). Arts&Crafts (Sanat&El Sanatları) Hareketi ve Çağdaş Türk Seramik Sanatı Başyazarları. *Erciyes Üniversitesi Enstitüsü Dergisi*, (2), s. 8-18.
- Atasoy, F., & Erdem, E. (2014). Köpek Duyuları. *Lalahan Hayvan Araştırmaları Enstitü Dergisi*, 54(1), 33-38.
- Avcı, S. (2014). Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(11), s. 53-67.
- Baktır, Ö. (2006). *Bauhaus Felsefesi ve Endüstriyel Tasarımdaki İşlevsellik Boyutu*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başbuğ, Z. (2020). Renk Teorilerinin Yansımaları ve Resim Sanatı Üzerine Değerlendirmeler. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, (46), 230-239.
- Baydemir, G. (2016). *Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Benq. (2018. 15 Ocak). Kesin Rengi Nasıl Tanımlarız? <https://www.benq.com/tr-tr/knowledge-center/knowledge/define-accurate-color.html>, (30.01.2023).
- Bingöl, Y. (tarih yok). Bauhaus ve Eğitim İlkeleri. http://mobbig.mo.org.tr/wp-content/uploads/2020/07/MOBBIG-XXIX_Sunus_Yuksel-Bingol.pdf adresinden alındı
- Borazan, Ö. (2018). *Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi ve Desende Çizginin Yeni Biçimlendirme olanakları*. İzmir: Douz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Brown, B. (2011). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*. (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Bulat, S., Bulat, M., & Aydın, B. (2014). Bauhaus Tasarım Okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1)105-120.

- Cartwright, M. (2020, 9 14). <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-19136/titian/>.
<https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-19136/titian/> adresinden alındı
- Changing Minds. (t.y.). Trichromatic Color Theory.
http://changingminds.org/explanations/perception/visual/trichromatic_colour.htm,
(30.01.2023).
- Coşkun, N. (2006). *Resim Sanatında Renk- Öz Bağlantıları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelebi, N. (2013). *Tekstilde Renk Kombinasyonları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çetin, A. (2011). Soyut Sanatta "Işık-Renk" Olgusu. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2) 163-169.
- Çeyrek Mühendis. (2020, 20 Nisan). Dünyayı Değiştiren Beş Deney.
<https://www.ceyrekmuhendis.com/dunyayi-degistiren-5-deney/> (30.01.2023).
- Çomak, N. (2015). *Temel Tasarım Eğitimi Bağlamında Paul Klee'nin Ders Notlarının Çözümlemesi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çömen, A. (2010). *Resim Sanatında Rönesans'tan Empresyonizm'e Renk Kullanımı ve Kırmızı Renggin İfade Biçimleri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Dubourg, P. (1976). Elektronik Programlama Sayesinde: Canlı Renkler İçinde Bir Firavun. *Bilim ve Teknik* (103), s. 4-7.
- Eczacıbaşı. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eimert, D. (2016). *Art of the 20th Century*. New York: Parkstone International.
- Ertürk, V. (2012). *Paul Klee'nin Sanatı: Tinsel Dünyası ve Resimlerinin Oluşum mantığı- Mimari Kurgusu*. Işık Üniversitesi: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Genç, C. P. (2022). Renk Kuramlarının Empresyonizm ve Sonrası Sanat ile Olan İlişkisi: Rengin Bağımsızlaşması. *Dört Öge* (21), 115-124.
- Gogh, V. V. (2017). *Theo'ya Mektuplar*. (P. Kür, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. (1999). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gök, E. K. (2022). *Beden ve Mekan Diyalektiği Bağlamında Bauhaus Düşüncesi: Tasarım Eğitimi Üzerine Mekan Tanımlar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Güler, C. (2010). *Işığın Sembolik Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliği ve Sanat Eğitimindeki Yeri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

- Güler, S. (2020). *Batı Resminde Karanlıktan Aydınlığa Geçişin Atmosfere Etkisi Bağlamında İncelenmesi*. Çanakkale: Çanakkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi .
- Gürcüm, B. H., & Kartal, S. (2017). Bauhaus ile Tasarıma Dönüşen Sanat. *İdil*, 6(34), 1767-1798.
- Harmancı, A. (2019). Turner'ın Renkçilik Anlayışı: Goethe Renk Öğretisini'nin Turner Resimlerine Etkisi. *İdil*, (58), 739-748.
- Hodge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü*. İstanbul: Hep Kitap.
- İşıkçalan, E. G. (2019). Vincent van Gogh Resimlerinde Bir Dışavurum Göstergesi Olarak Renk. *Journal of Current Research on Social Sciences*, 9(2), 87-108.
- Itten, J. (1970). *The Elements of Color*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Itten, J. (1973). *The Art of Color*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Kandinsky, W. (1946). *On The Spiritual in Art*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* . İstanbul : Altıkırbeş Yayın .
- Kara, E. (2018). 16. Yüzyıl Venedik Sanatında Mimari Mekan ve Resim İlişkisi. *Sanat Dergisi*(31), s. 69-79.
- Karademirlidağ, S. (2022). *Modernist Sürecin Bauhaus Okuluna Etkileri ve Eichler Evlerini Örnekleme*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü .
- Karakaya, N. (2018). *Paul Klee'nin "Polifoni" Eseri Bağlamında Görsellik ve Müzik İlişkisi*. İstanbul : Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü .
- Karyadı, N. (2016). *Renklerin Duygusal Etkileri ; Fovizm ve Ekspresyonizm*. İstanbul: İstanbul Kemarburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı .
- Kavukçu, M. (2010). Resim Sanatında Renk Olgusu Üzerine. *Sanat Dergisi* (9), 57-72.
- Kılınç, Y. G. (2020). Ekspresyonizm, Kübizim, Sürrealizm, ve Ekspresyonizmde Tarz Olarak Soyutlama. *GSF Sanat Dergisi* (35), 19-31.
- Klee, P. (2017). *Modern Sanat Üzerine*. (K. Çaydamlı, Çev.) İstanbul: Alıkırbeş Yayıncılık.
- Kodal, T. (2022). Vincent Van Gog'un Kadın Portreleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 16(30), 275-304.
- Koloğlu, D. (2013). *Günümüz Sanatında Renk ve Işığın Dramatik Etkileşimi*. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Leblebi Tozu. (2022, 3 Mayıs). Günümüze Kadar Gelen Renk Teorileri Nelerdir? Goethe'nin Renk Teorisi. <https://www.leblebitozu.com/gunumuze-kadar-gelen-renk-teorileri-nelerdir-goethenin-renk-teorisi/> (30.01.2023).

- Li, J., & Qin, Y. (2022). The Mount Sainte-Victoire: The Possible Impacts of Cézanne. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*, 1, 244-250.
- Marmara, T. (2016). *Temel Tasarım Öğesi Olarak Ritim: Johannes Itten'in ritim İçerikli Pedagojik yaklaşımı*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Medeniyet Ufku. (t.y). Antik Mısır Kısım 9 Mutlak İktidar. <https://www.medeniyetufku.com/antik-misir-kisim-9-mutlak-iktidar-yeni-yonelimler-ii-piramitler-cagina-giris/> (Erişim Tarihi: 08.04.2023).
- Moses Haris. (t.y.). Color System. https://www.colorsistem.com/?page_id=743&lang=en (Erişim Tarihi: 30.01.2023).
- Özsavaş, N. (2015). *Renk: Bir Değerlendirme Ölçütü Olarak İç Mekan Tasarımındaki Önemi Ve Bir Ders içeriği Önerisi*. Eskişehir.
- Pek, E. (2021). Bauhaus Tasarım Okulu Yaklaşımında Seramik Tasarımı. *Van Yüzcüncü Yıl Üniversitesi* (53), 203-234.
- Per, M. (2012). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (8), s. 17-26.
- Per, M. (2012). Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(4), s. 103-119.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sabankaya, E. (2016). *Bahaus Okulu'nun Heykel Sanatı ve Sahne Tasarımına Etkileri ve Bir Performans Uygulaması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sanat Karavanı. (2021, 25 Temmuz). Giotto / Ağıt (Lamentation). <https://sanatkaravani.com/giotto-agit-lamentation/> (Erişim Tarihi: 30.01.2023).
- Sema, T. (2006). *Mimarlık ve Renk Kavramı*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Sezer, A. (2020). Kandinsky'nin Doğaçlamaları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (48), 470-485.
- Shevell, S. K. (2003). *The Science of Color*. Oxford: Elsevier.
- Sürmeli, K., & Gülpınar, Ş. (2018). Arts and Crafts Hareketi ve Kelmscott Basımevi. 6. *Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*, (s. 1057-1068). İstanbul.
- Tarhan, D. E. (2020). Goethe'de Renk Fenomeni. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(29), 219-246.
- Taşkın, Y. (2012). *Hava Perspektifinin Işık ve Renk Açısından İncelenmesi ve Empresyonizm'de Uygulanma*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Tokdil, E. (2016). Renk Kuramları ve Andre Lhote Örneğinde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım. *İdil Dergisi*, 5(22), s. 547-568.

- Uysal, H. (2021). Gauguin'in Resimlerinde Renk Orkestrasyonu. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi* (61), 865-880.
- Ülger, K. (2022). Paul Cezanne'ı anlamak: Sainte-Victoire Dağı'nın Provence'den Görünümleri Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Sanat* (15), 59-80.
- Ünalın, V. (1999). *Empresyonizm'de Renk ve ışık*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, C. (2009). Başlangıcından İzlenimcilik'e Kadar Resimde Rengin Simgesel Kullanımı. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Wikipedi. (t.y). Antik Yunan Sanatı. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Antik_Yunan_sanat%C4%B1 (Erişim Tarihi: 30.01.2023).
- Wikipedi. (t.y). Theodor Tiron. https://tr.wikipedia.org/wiki/Theodor_Tiron (Erişim Tarihi: 30.01.2023).
- World History Encyclopedia. (2016, 16 Eylül). Lascaux Mağarası. <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-15133/lascaux-magaras/> (Erişim Tarihi: 08.04.2023).