

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

FOVİST RENK ANLAYIŞININ GÜNÜMÜZ RESİM SANATINA
YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEDA DARTEPE ALDOĞAN

BALIKESİR, 2025

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

FOVİST RENK ANLAYIŞININ GÜNÜMÜZ RESİM SANATINA
YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEDA DARTEPE ALDOĞAN

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. DUYGU SABANCILAR İŞTİN

BALIKESİR, 2025

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 202112543009 numaralı Seda DARTEPE ALDOĞAN'ın hazırladığı FOVİST RENK ANLAYIŞININ GÜNÜMÜZ RESİM SANATINA YANSIMALARI isimli YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Üye (Başkan).....

İmza

Üye (Danışman)

İmza

Üye.....

İmza

Enstitü Onayı

ETİK BEYAN

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- 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 çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

02/05/2025

İmza

Seda Dartepe Aldoğan

ÖNSÖZ

Bu çalışma, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Fovizm akımının renk anlayışını inceleyerek, bu estetik yaklaşımların günümüz sanatına olan etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Fovist sanatçılar, rengin ifade gücünü öne çıkararak geleneksel sanat anlayışına meydan okumuş ve sanat tarihinde yeni bir dönemin kapılarını aralamışlardır. Bu tezde, Fovist estetiğin temel ilkeleri ve bu ilkelerin günümüz sanat pratiklerindeki yansımaları ele alınmıştır.

Tez çalışmam boyunca bana rehberlik eden, değerli bilgi ve önerileriyle yolumu aydınlatan danışman hocam Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

BALIKESİR, 2025

SEDA DARTEPE ALDOĞAN

ÖZET

FOVİST RENK ANLAYIŞININ GÜNÜMÜZ RESİM SANATINA YANSIMALARI

ALDOĞAN, DARTEPE Seda

Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

2025, 86 Sayfa

Fovizm, modern sanatın en yenilikçi akımlarından biri olarak, renk ve biçim kullanımındaki özgür yaklaşımıyla geleneksel sanat anlayışını kökten değiştirmiştir. Henri Matisse, André Derain ve Maurice de Vlaminck gibi sanatçılar tarafından geliştirilen bu akım, renklerin doğadan bağımsız olarak kullanılabilmesini savunmuş ve onları duygusal ifadeyi güçlendiren bir araç olarak görmüştür. Fovistler, parlak ve çarpıcı renklerle oluşturdukları kompozisyonlarda, izleyiciyi etkileyen yoğun duygusal atmosferler yaratmıştır. Bu yaklaşım, geleneksel perspektif ve gerçekçi tasvirlerin terk edilerek sanatçının içsel dünyasına odaklanıldığı bir estetik devrim olarak görülebilir.

Bu çalışma, Fovizm'in temel estetik ilkelerini detaylı bir şekilde ele alarak, bu yaklaşımların günümüz sanat üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Renk ve biçim üzerindeki özgün yaklaşımlarıyla Fovizm'in, günümüz sanatında nasıl bir dönüşüme uğradığı ve hangi noktalarda yankı bulduğu analiz edilecektir. Fovist estetiğin sanata kazandırdığı yeniliklerin yanı sıra, sanatın ifade gücünü artıran yönleri de bu çalışmanın temel inceleme konularını oluşturmaktadır. Böylece Fovizm'in sanat tarihindeki rolü ve çağdaş sanata katkıları değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Fovizm, Modern sanat, Çağdaş sanat

ABSTRACT

REFLECTIONS OF THE FAUVIST UNDERSTANDING OF COLOR ON TODAY'S PAINTING ART

ALDOĞAN, DARTEPE Seda

Master Thesis, Department of Painting

Advisor: Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

2025, 86 pages

Fauvism, as one of the most innovative movements of modern art, revolutionized traditional artistic conventions with its free approach to the use of color and form. Developed by artists such as Henri Matisse, André Derain, and Maurice de Vlaminck, this movement argued for the independent use of colors, treating them as tools to enhance emotional expression. Through compositions created with bright and striking colors, Fauvist artists established intense emotional atmospheres that deeply impacted viewers. This approach marked an aesthetic revolution by abandoning traditional perspective and realistic depictions, focusing instead on the inner world of the artist.

This study aims to examine the fundamental aesthetic principles of Fauvism in detail and explore its influence on contemporary art practices. It analyzes how the unique approaches to color and form in Fauvism have evolved and resonated in modern art. Alongside highlighting the innovations Fauvism brought to art, the study investigates how this movement enhanced the expressive power of art. Through this analysis, Fauvism's role in art history and its contributions to contemporary art are assessed from a broader perspective.

Keywords: Fauvism, Modern art, Contemporary art

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Problemi.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Araştırmanın Varsayımları.....	3
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	3
1.6. Tanımlar.....	4
2. İLGİLİ ALANYAZIN.....	6
2.1. Kuramsal Çerçeve.....	6
2.1.1.Modern Sanat.....	6
2.1.2. Bir Modern Sanat Akımı Olarak Fovizm.....	15
2.2.İlgili Araştırmalar.....	23
2.2.1. Fovist Resimde Renk Anlayışı.....	24
2.2.1.1. Kırmızı.....	26
2.2.1.2. Mavi.....	46
2.2.1.3. Sarı.....	55
3. YÖNTEM.....	66
3.1. Araştırmanın Modeli.....	66
3.2. Evren ve Örneklem.....	66
3.3. Veri Toplama Araçları ve Teknikleri.....	66
3.4. Verilerin Toplanma Süreci.....	67
3.5. Verilerin Analizi.....	67
4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	69
5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER	82
5.1. Sonuçlar.....	82

5.2. Öneriler.....	83
KAYNAKÇA.....	84

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

<u>Resim 1.</u> Claude Monet, Samanlar, 1890, Tuval üzerine yağlı boya, 73x92 cm.	11
<u>Resim 2.</u> Henri Matisse, Dans, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 260x391 cm.....	12
<u>Resim 3.</u> Ernst Ludwig Kirchner, Nollendorfplatz, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 69x60 cm.....	12
<u>Resim 4.</u> Pablo Picasso, Ma Jolie, 1911-12, T.Ü.Y.B, 100x64 cm.	13
<u>Resim 5.</u> Umberto Boccioni, Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde, 70x75 cm, T.Ü.Y.B, 1911.....	13
<u>Resim 6.</u> René Magritte, Sahte Ayna, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54x80,9 cm, 1929.	14
<u>Resim 7.</u> Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon, 1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	15
<u>Resim 8.</u> Henri Matisse, Şapkalı Kadın, 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 80x60 cm.	19
<u>Resim 9.</u> Henri Matisse, Yeşil Çizgi, 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 40x32 cm....	20
<u>Resim 10.</u> Maurice de Vlaminck, La Machine, 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 40x55 cm.....	22
<u>Resim 11.</u> Andre Derain, Charing Cros Köprüsü, 1906, Tuval üzerine yağlı boya, 81x100 cm.....	23
<u>Resim 12.</u> Altamira Mağarası, M.Ö.15000-20000, Kuzey İspanya.	29
<u>Resim 13.</u> Lascaux Mağarası, M.Ö. 17.000, Güneybatı Fransa.	30
<u>Resim 14.</u> Aziz Matta, M.S. 830 dolayları.	30
<u>Resim 15.</u> Henry Matisse, Akşam Sofrası, 1908, T.Ü.Y.B, 246x180 cm.	32
<u>Resim 16.</u> Wassily Kandinsky, Uyum ve Çatışma, 1929.....	33
<u>Resim 17.</u> Francis Bacon, Çarmıha Germinin Temelindeki Figürler İçin Üç Çalışma, 1944, T.Ü.Y.B, 246x180 cm.	33
<u>Resim 18.</u> Hedda Sterne, Makine No:5, 1950, T.Ü.Y.B, 130x97 cm.	35
<u>Resim 19.</u> Barnett Newman, Yüce Kahraman Adam, 1950-1, T.Ü.Y.B, 242x541 cm.	36
<u>Resim 20.</u> Mark Rothko, Kırmızı Üzerine Yeşil ve Turuncu, 1956, T.Ü.Y.B.....	39
<u>Resim 21.</u> Hans Hoffman, Altın Duvar, 1961, T.Ü.Y.B, 151x182 cm.	40

<u>Resim 22.</u> Damien Hirst, Kırmızı Kelebek, 1965, Kâğıt üzerine Serigrafî.	41
<u>Resim 23.</u> Philip Gutson, Şehir Sınırları, 1969, T.Ü.Y.B, 195x262 cm.....	42
<u>Resim 24.</u> Joan Brown, Balıklı Otoportre, 1970, T.Ü.Y.B, 244x122 cm.....	43
<u>Resim 25.</u> Alexandre Calder, Flamingo, 1973, Metal levha ve boya, 13,5 m (yükseklik).	45
<u>Resim 26.</u> Anish Kapoor, Leviathan, 2011, Enstalasyon	46
<u>Resim 27.</u> Pablo Picasso, Yaşlı Gitarist, 1903, Yağlı Boya, 122.9 x 82.6 cm.	47
<u>Resim 28.</u> Andre Derain, Charing Cros Köprüsü, 1906, Tuval üzerine yağlı boya, 81x100 cm.....	48
<u>Resim 29.</u> Yves Klein, Uluslararası Klein Mavisi (IKB), 1959, T.Ü.Y.B, 92x72 cm.	50
<u>Resim 30.</u> Robert Motherwell, Mavi Resim Dersi: Resim Bağlamında Mantık Üzerine Bir Araştırma, 1973, T.Ü.A.B, 1552x112 cm.	51
<u>Resim 31.</u> Robert Moskowitz, Empire State, 1978, T.Ü.Y.B, 274x98 cm.....	52
<u>Resim 32.</u> Büyük Dalgıç, 1978, Renkli ve Preslenmiş kâğıt hamuru.	53
<u>Resim 33.</u> Anish Kapoor, Gökyüzü Aynası, 2006.	54
<u>Resim 34.</u> Paul Gauguin, Sarı İsa, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x73 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, New York.	56
<u>Resim 35.</u> Matisse, Yaşama Sevinci, 1905-06, T.Ü.Y.B, 174x238 cm.....	57
<u>Resim 36.</u> Mark Rothko, Sayı 22, 1949, Tuval üzerine yağlı boya, 297x272 cm.....	58
<u>Resim 37.</u> Lucia Fontana, Uzamsal Konsept 0 60 48, 1960, Delikli tuval üzerine yağlı boya, 150x150 cm.	59
<u>Resim 38.</u> Andy Warhol, Altın Marilyn Monroe, 1962, Karışık Teknik, 212x145 cm.	60
<u>Resim 39.</u> Tom Wesselmann, Büyük Amerikan Nü'sü 57, 1964, Ahşap üzerine sentetik polimer ve kâğıt kolajı, 122x165 cm.	61
<u>Resim 40.</u> Andreas Gursky, Şanghay, 2000, Pleksiglas üzerine monte edilmiş baskı, 304x207 cm.....	63
<u>Resim 41.</u> Olafur Eliasson, Hava Projesi, 2003.....	64
<u>Resim 42.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 100x80 cm, 2023.	73
<u>Resim 43.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 100x100 cm, 2023.	74
<u>Resim 44.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 80x80 cm, 2023.	74
<u>Resim 45.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 100x100 cm, 2023.	75
<u>Resim 46.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2023.	75

<u>Resim 47.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 80x60 cm, 2023.	76
<u>Resim 48.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 100x80 cm, 2023.	77
<u>Resim 49.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 80x60 cm, 2023.	78
<u>Resim 50.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 100x100 cm, 2023.	79
<u>Resim 51.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 60x80 cm, 2023.	79
<u>Resim 52.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2023.	80
<u>Resim 53.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2023.	80
<u>Resim 54.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2023.	80
<u>Resim 55.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2025.	81
<u>Resim 56.</u> Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2025.	81

KISALTMALAR LİSTESİ

AKT	: Aktaran
CM	: Santimetre
ÇEV	: Çeviren
DR	: Doktor
MM	: Milimetre
M	: Metre
S	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
VB	: Ve Benzeri
YY	: Yüzyıl
T.Ü.Y.B	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
A.Ü.Y.B	: Akrilik Üzerine Yağlı Boya

1. GİRİŞ

20. yüzyılın başları, sanatın geleneksel sınırlarının aşılmaya başladığı ve modern sanat akımlarının hızla geliştiği bir dönemi temsil eder. Bu dönemde sanatçılar, yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel dönüşümlerle şekillenen yeni ifade biçimlerine yönelmişlerdir. Sanat, artık yalnızca bir nesneyi ya da olayı betimlemek yerine, sanatçının duygularını, düşüncelerini ve içsel dünyasını yansıtan bir araca dönüşmüştür. Bu çerçevede ortaya çıkan Fovizm, sanat tarihindeki en özgün ve devrimci akımlardan biri olarak dikkat çeker. 1905 yılında Paris'teki Salon d'Automne sergisinde Henri Matisse, André Derain ve Maurice de Vlaminck gibi sanatçıların eserleriyle şekillenen Fovizm, geleneksel perspektif ve renk kullanımını reddederek tamamen özgür ve duyuşal bir yaklaşımı benimsemiştir.

Fovist sanatçılar, renklerin doğadaki gerçek tonlarını bir kenara bırakarak, onları tamamen içsel bir anlam taşıyıcısı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Parlak ve çarpıcı renkler, izleyicinin duyuşal tepkisini harekete geçirmeyi hedeflerken, biçimsel deformasyonlarla resim sanatına radikal bir dinamizm kazandırmışlardır. Fovizm, yalnızca bir estetik devrim değil, aynı zamanda bireyin özgürleşmesiyle ilişkili bir sanatsal manifesto olarak ortaya çıkmıştır. Bu sanat anlayışı, bireysel deneyimlerin ve kişisel bakış açılarının sanatın temel taşı haline gelmesi gerektiğini savunmuştur. Fovistler, biçimden ziyade renklerin duyuşal ve anlatımsal gücüne vurgu yaparak, geleneksel anlatı yöntemlerini sarsan bir estetik anlayış geliştirmişlerdir.

Fovizm'in bu yenilikçi yaklaşımı, yalnızca kendi dönemiyle sınırlı kalmayarak, sonraki sanat akımları üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Günümüz sanat pratiklerinde de Fovizm'in etkisi, özellikle renklerin ve formların özgürce kullanımıyla kendini göstermektedir. Bu çalışma, Fovizm'in estetik ilkelerini detaylandırarak, bu anlayışın çağdaş sanat üzerindeki yansımalarını incelemeyi

amaçlamaktadır. Özellikle modern ve çağdaş sanat eserlerinde Fovizm'in mirasını sürdürdüğü noktaları tespit etmek, hem bu akımın sanattaki yerini anlamak hem de sanat tarihindeki evrimsel süreçleri daha derinlemesine kavramak açısından önemlidir. Çalışmada, Fovist anlayışın renk ve biçim üzerindeki etkisi ile bu etkilerin günümüz sanatında nasıl bir dönüşüme uğradığı ele alınacaktır. Bu bağlamda, Fovizm'in estetik devriminin, çağdaş sanatın yaratıcı dinamiklerine nasıl bir yön verdiği tartışılacaktır.

1.1. Araştırmanın Problemi

19. yüzyılda gerçekleşen Aydınlanma Felsefesi ve Sanayi Devrimi ile birlikte gelişen düşünce, birey ve toplum gibi ilişkiler modernizmin oluşmasını sağlarken, tüm bu gelişmelerle birlikte sanatta da büyük kırılmalar yaşanmış ve bu yeni düşünce ve yeni dünya düzeni, modern sanat akımlarını doğurmuştur. Sanat tarihçilerinin bir çoğunun Empresyonizmle başlattığı modern sanat anlayışı, post empresyonizm, soyut sanat, kübizm, dada, fütürizm, sürrealizm ve fovizm gibi farklı sanat akımlarından oluşmaktadır. Tüm bu akımlar modern dünyanın değişimine bağlı olarak kendi manifestolarını oluşturmuş ve kendi üslupsal özelliklerini yaratmışlardır. Fovizm modern sanat akımlarında biçimsel farklılıklarının yanında özellikle rengi algılama, kullanma vb. yönünden farklılaşmıştır. Bu noktadan yola çıkışla bu tezde fovizmin diğer modern sanat akımlarından renk olarak hangi noktalarda farklılaşmış olduğu ve bu farklılıkların günümüz sanatındaki yansımaları bu araştırma kapsamında ele alınmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, fovist sanatın renk anlayışının günümüz sanatında izlerini sürmektedir. Bu bağlamda fovist sanatın renk algılayışını tanımlayıp, bu tanımlar doğrultusunda rengin günümüze nasıl evrildiğini tespit etmektir. Dolayısıyla rengin (kırmızı, sarı, mavi), formun hem kavramsal olarak hem de fiziksel olarak sanat eserlerinde nasıl uygulandığına dair bir durum tespiti yaparak, geçmişten günümüze fovist sanatın yansımalarının analiz edilmesi amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Araştırmada, Fovist sanatın renk anlayışının derinlemesine çözümlenmesi, yalnızca bu akımın estetik temellerini anlamamıza yardımcı olmakla kalmaz; aynı zamanda bu anlayışın günümüz sanat eserlerinde nasıl etkisini sürdürdüğünü ortaya koyması açısından da büyük önem taşır. Bu çözümlenmeler üzerinden yapılan incelemeler, fovizmin temel özelliklerinin modern sanat eserlerine nasıl yansıdığını ve bu yansımaların sanat üzerindeki etkilerini açığa çıkararak, çağdaş sanatın evrimini anlamamıza katkı sağlar. Bu tez Fovizmi bir sanat akımı olarak ele almanın dışında, renk ve formun dönüşüm ve/veya etkisinin günümüz eserlerindeki ilişkisini açığa çıkartmaya çalıştığından önemli görülebilir. Literatürde fovist sanat üzerine yapılan araştırmalar bulunmakla birlikte, konunun hem kavramsal hem de fiziksel bağlamda ana renkler üzerinden bütünsel olarak incelendiği benzer bir çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın, literatürde ihtiyaç duyulan boşlukları doldurmaya katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırmanın, daha sonra yapılacak olan çalışmalara da referans olması beklenmektedir.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

Fovist sanat, 1898-1908 yılları arasında varlık göstermiş önemli bir modern sanat akımıdır. Bu akımın en belirgin özelliği, rengin cesur ve özgür kullanımudur. Fovizm, renkleri, doğrudan duygusal bir ifade aracı olarak kullanmış ve bu anlayış, akımın var olduğu dönemin ötesine geçerek birçok sanat eserinde etkisini sürdürmüştür. Bu bağlamda, bu araştırmada fovizmin renk anlayışının, ana renklerin yoğun kullanımıyla şekillendiği ve bu ana renklerin yansımalarının günümüz sanatında hala etkili olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, 'Fovist renk anlayışının günümüze yansımaları' konusu etrafında şekillendirilmiştir. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla öncelikle fovist sanatın tarihsel dönemi tanımlanmış ve bu dönem, özellikle renk ilişkisi açısından ele alınmıştır. Araştırma, fovist sanatın renk anlayışını ana renklerle sınırlı tutarak incelemeyi hedeflemiştir. Daha sonraki aşamalarda, bu renk ve form özelliklerinin günümüz sanat eserleriyle nasıl ilişkilendirilebileceği üzerinde durulmuş ve fovizmin günümüze olan etkileri, sanat eserleri üzerinden örneklendirilerek tartışılmıştır.

Araştırmanın son bölümünde ise bulgular ve yorumlar kısmında, fovist renk anlayışının günümüzdeki sanatsal uygulamalara yansması ve bu bağlamda yapılan sanatsal çalışmalar ele alınmıştır. Araştırma, fovist sanatın renk anlayışının günümüz sanatı üzerindeki etkilerini derinlemesine incelemeye odaklanmakla birlikte, farklı sanat akımlarının etkileri veya fovist sanatın diğer yönleri (örneğin, kompozisyon, tema) gibi unsurlar araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

1.6. Tanımlar

İzlenimcilik: 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da ortaya çıkan İzlenimcilik akımının, yalnızca görsel sanatları değil, edebiyat ve müzik gibi diğer sanat dallarını da etkilediği; bununla birlikte dönemin bir yaşam ve düşünce biçimi olarak benimsendiği ve 20. yüzyıl sanat kuramlarıyla akımlarını büyük ölçüde etkilediği ifade edilmektedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997a, s. 900).

Modern: Günümüzde sıkça kullanılan ‘modern’ sözcüğünün, Latince ‘tam şimdi’ anlamına gelen modo kelimesiyle ondan türetilen modernus sözcüğünden geldiği ifade edilmektedir. Bu kelimenin, Hristiyanlığın devlet dini olarak kabul edilmesinden sonra, yeni dönemi Roma ve Pagan döneminden ayırmak amacıyla ilk kez 5. yüzyılda kullanıldığı belirtilmektedir. İçeriği zamanla değişse de, bu sözcüğün kimi dönemlerde antik çağla bağ kurma çabası içinde olanlar tarafından, kimi zaman da kendisini ‘eski’den ‘yeni’ye bir geçiş süreci olarak gören kesimlerin düşünce dünyasını yansıttığı söylenmektedir (Yılmaz, 2013, s. 15).

Modern Sanat: Modern sanat, yaklaşık 1860’lardan 1970’lere kadar uzanan dönemde ortaya çıkan ve geleneksel sanat anlayışlarına tepki olarak gelişen, sanatçının bireysel ifadesini, yenilikçiliği ve deneysel yaklaşımı ön plana çıkaran bir sanat anlayışıdır. Gerçekçilik, izlenimcilik, kübizm, fütürizm ve sürrealizm gibi birçok akımı içinde barındırır ve çoğu zaman sanatın ne olduğuna dair sınırları sorgular (Mansfield ve Arnason, 2013, s. 10).

Fovizm: Fovizm, 20. yüzyılın başında Fransa’da ortaya çıkan, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain gibi sanatçıların öncülük ettiği bir sanat akımıdır. Adını, 1905 Sonbahar Salonu’ndaki sergide klasik bir heykelin çevresindeki bu sanatçıların parlak renkli resimlerini gören eleştirmen Louis Vauxcelles’in onları “vahşi yaratıklar (fauves)” olarak nitelemesiyle almıştır (Antmen, 2008, s. 33).

Yerleştirme: Görsel sanatlar bağlamında, nesnelerin anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve buldukları mekânla kurdukları ilişkiler doğrultusunda bir arada sergilenmesidir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997b, s. 1939).

2. İLGİLİ ALANYAZIN

2.1. Kuramsal Çerçeve

Bu çalışmada, Fovizm'in sanat tarihindeki yerini ve estetik anlayışını anlamak için teorik bir zemin oluşturulmuştur. Fovizm, 20. yüzyılın başlarında geleneksel sanat anlayışını reddederek, renk ve biçimi özgürce kullanan bir sanat akımı olarak şekillenmiştir. Henri Matisse, André Derain ve Maurice de Vlaminck gibi öncü sanatçılar, Fovizm'in temel estetik ilkelerini geliştirirken, bu anlayışın bireysel ifade ve duygusal yoğunluk üzerine kurulu olduğunu vurgulamışlardır. Çalışma, bu bağlamda Fovizm'in renk anlayışını açıklamak için sanat eleştirisi ve estetik teorilerinden yararlanmıştır. Ayrıca, bu akımın modern sanatın dönüşümündeki etkileri ve çağdaş sanatla bağlantıları ele alınarak, tarihsel ve estetik bağlamda değerlendirilmiştir. Çalışma, Fovizm'in renk kullanımındaki özgün yaklaşımını, estetik teori ve sanatsal pratiğin kesişiminde incelemektedir. Bu teorik temel, hem Fovizm'in tarihsel arka planını anlamaya hem de günümüz sanatına olan etkilerini analiz etmeye olanak sağlamaktadır.

2.1.1. Modern Sanat

Modern sanat, tarihsel olarak 19. yüzyılın sonlarından itibaren sanatın geleneksel normlarının ve biçimlerinin dışında, yenilikçi ve deneysel bir anlayışla ortaya çıkan bir akımdır. Modern sanatı anlamak için öncelikle modern, modernite ve modernizmin ne olduğunu çözümlenmelidir. Bu bağlamda, kelime olarak "modern", Latince "modernus" kelimesinden; modernus ise yine Latince'de "hemen şimdi" anlamına gelen "modo" kelimesinden türetilmiştir (Kızılcılık ve Erjem, 1996, s. 385).

Modern ‘şimdi’; kendisini geçmiş andan ayıran bir zaman bilinci içinde, gelecekte gerçekleşecek bir dünyanın tasarısına doğru ilerleyen yolun ulaşılan son noktası olarak tanımlar (Hünler, 1998, s. 37).

Modern, bulunduğu “an”a atıfta bulunarak sürekli bir “an”da, “şimdi”de var olma durumuna dönüşmektedir. Böylelikle her “an”, geçmiş üzerinde bir üstünlük sağlarken kendi geçiciliğini de içinde barındırarak, bu döngü içerisinde ancak bir sonraki “an”a dek yeniliğini sürdürebilmektedir (Şimşek, 2014, s. 5).

Modern bilinç, kendi kurgusunu, söz konusu kurgunun şimdiki anına göre geleceği simgeleyen bir noktadan başlayıp geçmişe doğru ilerleyerek şekillendirir. Bu hareket, kurgunun gerçekleşmesine yönelik adımların devamlılığını sağlar ve farklı zaman dilimleri, kurgunun tamamlanma sürecindeki ara noktalar olarak birbirine bağlanır. Bu bağlantılar, kesintisiz bir şimdiki ortaya çıkarır. İşte bu kesintisiz şimdi, modern olarak tanımlanan tarihsel dönemin ana iskeletini meydana getirir (Hünler, 1998, s. 37).

Modernite, modern kavramından türemiş olup, Ortaçağ sonlarından itibaren Rönesans ve Reform hareketleriyle şekillenen düşünsel, bilimsel ve toplumsal dönüşümleri ifade eder. Temelinde, insanın değerinin yükseltilmesi, insan ve doğaya iyimser bakış ile insan iradesi ve özgürlüğüne vurgu yapan hümanist unsurlar yer alır. Descartes’ın yöntemsel şüphesi, Bacon’ın deneysel bilim anlayışı, Hobbes ve Machiavelli’nin politik görüşleri ile Kopernik, Galileo ve Newton’un bilimsel katkıları, modernitenin temelini oluşturan akıl ve bilim merkezli yaklaşımlardır. Gutenberg’in matbaayı icadından Freud’un psikoloji alanındaki çalışmalarına, Amerikan ve Fransız devrimlerinden sonraki ekonomik ve toplumsal gelişmelere dek genişleyen modernite, hem düşünsel hem de sosyo-politik boyutları içeren kapsamlı bir süreçtir (Şimşek, 2014, s. 5-8). Bu noktada Hünler’in modernlik hakkındaki ifadelerine bakılabilir;

“Modernlik, tek bir ilkeyi hele de aklın egemenliğini engelleyen şeylerin yıkımını temel almaz; akıl ile özne’nin diyaloğundan oluşur. Akıl olmadığında özne kendi kimlik saplantısına takılı kalır; özne olmadığında takdirde de, akıl bir güçlülük aracına dönüşür (Hünler, 1998, s. 83).”

Modernizm, modern ve modernite kavramlarının ardından ortaya çıkmış, endüstri çağıyla paralel gelişen ve onu benimseyen bir dünya görüşüdür. Temelleri, Avrupa ve Amerika’da 17. ve 18. yüzyıllarda yaşanan Akıl Çağı ve Aydınlanma

dönemlerine uzanır. Demokrasi, akıl ve hümanizmin iç içe geçmiş gelişimleriyle şekillenmiştir. Bununla birlikte modernizmin kendisi 19. yüzyıldaki Endüstri Devrimi ile belirginleşmiş, 20. yüzyılın son çeyreğine kadar önemli dönüşümler geçirerek tartışılan, çok boyutlu bir kimliğe kavuşmuştur (Fineberg, 2014, s. 16).

19. yüzyıl önemli dönüşümlerin yaşandığı bir çağ olmuştur. Bu çağda sanayileşmeyle birlikte meydana gelen değişimler yeni toplumsal sınıfların oluşmasına neden olmuştur. “Bilindiği gibi sanayi devrimi 19.yüzyılın ilk yarısında biçimlenmeye başlamış ve yüzyılın ikinci çeyreğinde büyük ve kapsamlı bir dönüşüm olarak gündeme gelmiştir. Bunun sonucu olarak Avrupa, özellikle Batı Avrupa, 19.yüzyılın ikinci yarısında eskisinden çok farklı, âdeta bambaşka bir toplumu sergileme durumunda kalmıştır (Şaylan, 2002, s. 63).

20. yüzyılın insanlık tarihinde ne denli öneme sahip olduğunun anlaşılması ve neden sanat dâhil her şeyi etkilediğini anlamak için Nazan ve Mazhar İpşiroğlu'nun sanayi çağının insanlığın gelişimindeki önemli iki aşamadan biri olduğunu ifade ettiği sözleri önemlidir. Birinci aşama, insanoğlunun avcılıktan kurtulup tarım ve hayvancılığa başladığı dönemi ifade ederken; ikinci aşama sanayi çağının buna benzer bir etkiyle insanın topraktan koparak tekniğe geçmesidir (M.İpşiroğlu ve N.İpşiroğlu, 2011, s. 13). Bu durum aşağıdaki sözlerle ifade edilebilir;

“Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla başlayan tekniğin gelişmesi, atom fiziği ve uzay denemeleriyle başdöndürücü bir hız kazanınca tarımcılık kültürünün temelleri sarsılmaya ve insan topraktan kopmaya başlıyor. Bu değişimi sosyal yaşamı temelinden değiştiriyordu. Köylerden kentlere göç başlıyor, büyük yıllar endüstri merkezinde toplanıyor. Düne kadar kendini toprağa bağlı diyen insan, makinalaşmış, yapay bir dünyaya yetiniyor ve böyle bir dünyada yaşamaya zorlanıyor (İpşiroğlu, 2011, s.13).”

Yukarıdaki sözlere paralel olarak sanat tarihçi Adnan Turani'nin çağın çehresini şekillendiren unsurun sanayi olduğu, sanayinin bireyi ve toplumu doğrudan etkilediği ve dolayısıyla sanatçı ve sanatsal çalışmaların da bu etki alanı içerisinde yer aldığını söylemektedir (Turani, 2015, s. 555).

“Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda da objeyi parçalama eğilimi belirmiştir. Bu eğilimi yüzyılımızın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanı olarak belirtilmektedir. Endüstri, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur (Turani, 2015, s. 555).”

Dolayısıyla Modernliği belirleyen sanatçının kendisi değil, toplumun koşulları olmuştur. Sanatçı, toplumsal çelişkileri ifade etme yollarını ararken sürekli bir mücadele içine girmiştir. Bu mücadele, resmin doğal gelişiminden ziyade önceki değişimlerin etkileriyle şekillenmiştir (Ergüven, 1992, s. 110).

Modernizm, insanların akıl, bilim ve teknolojiyi kullanarak çevrelerini analiz edip dönüştürebileceklerine yönelik bir inanç üzerine kuruludur. 18. yüzyılın doğa felsefesinden başlayarak bilimsel yöntem, kalıcı ve doğrulanabilir gerçeklere ulaşmak için gözlem ve rasyonel kanıtı dayanmıştır; bu anlayış aynı zamanda sosyal ilişkilerin demokratik ve akılcı bir biçimde düzenlenmesine olanak sağlayarak laikliği destekler. Modernizm, ilerlemeyi temel bir değer olarak benimser; sanatta, edebiyatta, toplumsal ve ekonomik alanlarda geleneksel yapıları sürekli yenilik lehine reddeder. Bu yenilikçi yaklaşımın merkezinde avangart (öncü) kavramı yer alır. Fransızca kökenli askeri bir terimden türeyen avangart, sanatçıların çağdaş topluma öncülük eden yeni fikirlerini ve bu fikirlerin taşıdığı hakikati ifade eder. Avangardizm, sanatçının özgünlüğünü ve düşüncelerindeki derinliği öne çıkararak, eserlerin geleneksel standartları aşmasını modernizmin belirleyici bir özelliği olarak görür (Fineberg, 2014, s. 16).

Modernizm, resim sanatında yaklaşık 1860-1960 yılları arasında etkili olmuş, geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarak renk ve biçim gibi temel unsurları yeniden tanımlayan bir dönemdir. Kökenleri 19. yüzyıla uzanan modernizm, özellikle 1945 civarında estetik açıdan olgunlaşmış, 1960'larda sona ererek yerini yeni yaklaşımlara bırakmıştır. Bu süreç, sanatın dilini dönüştürmüş ve yeni bir estetik anlayışın oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Ressam ve akademisyen Mehmet Yılmaz'ın (2013, s. 24) deyişiyle, modern sanatın içerisinde “yenilik” vardır ve “yenilik” aynı zamanda modern düşüncenin özünü oluşturur. Ayrıca modern sanat ve modernleşme arasında bağlantı kuran Yılmaz, bu fikrini “Yenilik düşüncesi, ilerleme düşüncesini doğurur-ki bu açıdan, modernlik (modernleşme, sanayileşme) ile modernizm arasında bir çelişki yoktur (Yılmaz, 2013, s.24)” şeklindeki sözlerle ifade etmiştir.

Turani, modern sanatı tarif ederken; önceki yüzyıllarda edinilen görüşlerin tersine bir anlayış olduğunu, geçmişin estetik anlayışında direnenlerin öfkelenendiğini ve bu yeni sanata karşı bir duruş olduğundan bahsetmektedir. Ayrıca yazar, modern sanata karşı iyi görüşlerin yanında kötü görüşlerin de bulunduğunu ve kimi ülkelerde devletler tarafından yasaklanmak istediğini ifade etmiştir (Turani, 2015, s. 555).

“Alışılmış sanatı, içinde bulunan çağın sanatına tercih ederek bir sanat soysuzlaşmasından söz etmek elbette yeni bir şey değildir. Geleneğe ve eskiye bağlı olanlar her yeniliğe itiraz etmişlerdir. Bu yeniye karşı olma aslında insanlık kadar eskidir. Ancak uzun yıllar büyük eleştiri gören Picasso'nun bugün modern sanatın klasikleri arasına karıştığı düşünüldüğünde her yeni şeye karşı itirazın yerinde olmayan bir tepki olduğu anlaşılır (Turani, 2015, s. 555).”

Resim sanatında, modernizmin getirdiği yabancılaşmaya karşı sanatçılar için tek sığınak yine sanat olmuştur. "Sanat için sanat" anlayışıyla işlevselliğe önem verilen bu dönemde, her türlü süsleme unsuru ortadan kaldırılmış, geleneksel anlayıştan uzaklaşarak resim yüzeyine farklı bir değer kazandırılmıştır. Daha önce gizlenmesi gereken bir detay olarak görülen resim yüzeyi, modernizmle birlikte ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda, modern sanatın temel unsurları yüzey, biçim ve renk olarak öne çıkmış, özüne ulaşma arzusuyla sade ve temel formlar değerli hale gelmiştir. 1- Biçim, içeriğin önünde gelir ve bu durum ortamın gelişimini ve soyutlamaya indirgenmesini ifade eder. 2- Yüzey, biçim ve renk, sanatın en önemli unsurları arasında yer alır. 3- Estetik etki, politik ya da toplumsal anlamların ötesinde bir önceliğe sahiptir. 4- İzleyici, sanatsal bir uğraş içinde yer alır ve günlük hayatın karmaşasından uzak bir deneyim yaşar (Pooke ve Whitham, 2018, s. 17-18).

Bu bağlamda, süreci tarihsel bir perspektiften değerlendirmek için Adnan Turani'nin aşağıdaki ifadelerine göz atılabilir;

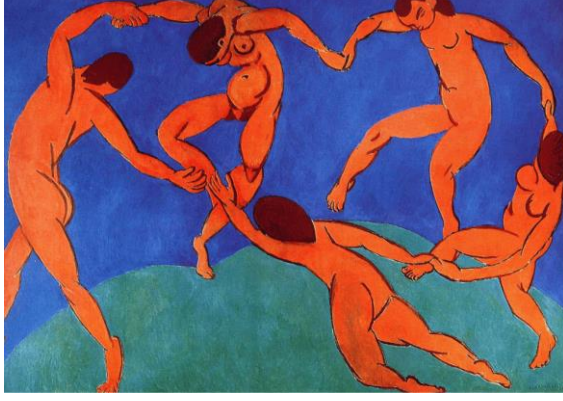
Günümüzde dünyayı en güçlü şekilde etkileyen unsur endüstridir. Endüstri, toplumsal yapıyı, bireylerin yaşamını, küresel siyaseti ve düşünce sistemlerini derinden dönüştürmektedir. Bu denli güçlü bir etkene maruz kalan sanatçının, eserlerinde bu etkilerin izlerini taşımaması düşünülemez. 20. yüzyılın başlarında, endüstriyel gelişmeler ve bilimsel buluşlar, plastik sanatlarda nesneyi çözümlene eğilimini ortaya çıkarmış, bu yaklaşım ekonomik ve toplumsal çalkantılarla da ilişkilendirilmiştir. Endüstrinin bireyde yarattığı huzursuzluk ve benlik tehdidine karşı, sanatçılar tepkilerini eserleri aracılığıyla dile getirmiştir. Gauguin, endüstriden uzak saf bir doğa arayışıyla Tahiti'ye yönelmiş, Kübistler ve Empresyonistler nesnelere biçimlerini parçalayıp yeni ifade yolları geliştirmiştir. Daha sonra soyut sanat, nesnelere dış görünümünü reddederek materyalizme olan karşıtlığını vurgulamıştır. Endüstri, bir yandan toplumu şekillendirip kolaylıklar sağlarken diğer yandan insanı mekanikleşmiş, yorgun ve kişilikten yoksun bir dünyaya sürüklemiştir. Bu süreç, el işçiliğine ve özgün sanat eserlerine olan özlemi artırmıştır. Sanatçılar, makine

üretiminin kusursuzluğuna karşı, el emeğinin ham ve doğal izlerini taşıyan eserlerle tepki göstermiştir. Benzer şekilde, karmaşık şehir yaşamına bir tepki olarak mimar ve dekoratörler, sade ve huzurlu mekânlar tasarlamaya yönelmiştir. Sanatçılar, toplumsal etkilerle kendi dünyalarını keşfederek biçim ve renk arayışlarına girişmiştir. Sanat eserleri süreç içinde, sezgisel olarak şekillenmiş; Picasso ve Braque gibi sanatçılar da kübizmi önceden tasarlamadıklarını, çalışmalarında bu akımın doğal olarak geliştiğini ifade etmişlerdir (Turani, 2015, s. 555-556).

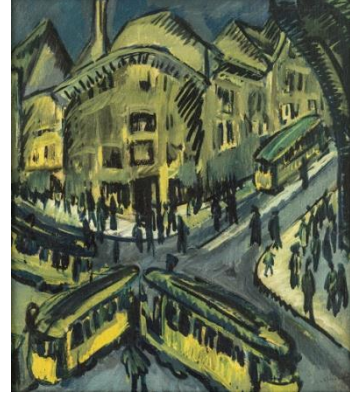
Özetlemek gerekirse Modern Sanat, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar uzanan bir dönemde, geleneksel sanat anlayışının sorgulandığı ve yenilikçi yaklaşımlarla tümüyle dönüşen bir sanatı ifade eder. Bu noktada modern sanatın başlangıcı olarak İzlenimcilik kabul edilir. Işığın ve anlık izlenimlerin resme yansıtıldığı bir akım olan izlenimcilik için İpşiroğu “Bu aşamada sanat, izlenimlerin peşinde bir ışık ressamlığına dönüşür (2011, s. 19)” sözleri ile bu akımı tanımlar (Resim 1). Biçim ve renk anlayışındaki değişim Fovlar ve Dışavurumcularla devam eder. Fovlar; “Dışavurumcu renkleri ve vahşi, çılgın “resim üslupları” yüzünden “vahşi hayvanlar” anlamına gelen “Fauves” ismiyle anılmışlardır (Krausse, 2005, s. 84) (Resim 2). Dışavurumcular ise doğa gerçekliğinin yerine sanatçının duygularının ve iç dünyasını yoğun bir şekilde yansıtıldığı ve çarpıtılmış formlar ve güçlü renklerle ifade eden bir akımdır (Resim 3).



Resim 1. Claude Monet, Samanlar, 1890, Tuval üzerine yağlı boya, 73x92 cm.



Resim 2. Henri Matisse, Dans, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 260x391 cm.



Resim 3. Ernst Ludwig Kirchner, Nollendorfplatz, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 69x60 cm.

Modern sanatçıları anlamak için sadece eserlerine odaklanmak yeterli değildir; bu eserleri anlamlandırabilmek adına, 19. yüzyılın sosyal, politik, kültürel, felsefi ve endüstriyel dinamiklerine bakmak gereklidir. Soyut sanat, bireysel bir tercih olmaktan ziyade, sanatçıların toplumsal çalkantılar ve büyük güçler karşısında hissettikleri çaresizlikten kaynaklanmış, onları iç dünyalarına yönelmeye ve özgün bir bakış açısı geliştirmeye sevk etmiştir. Beckmann'ın “endişemi kontrol altına almak için” ve Franz Marc'ın “korkularımdan kurtulmak için resim yapıyorum” sözleri, bu yaklaşımı açıkça ifade eder. Sanatçıların bu resim anlayışını bilinçli bir karar olarak geliştirmemiş olmaları da dikkat çekicidir. Picasso ve Braque, kübizmin bir fikir olarak tasarlanmadığını, aksine çalışmalar sırasında kendiliğinden ortaya çıktığını belirtmişlerdir. Sanatın farklı biçimlerde ortaya çıkışı, sanatçıların bilinçaltındaki deneyimlerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle, soyut sanatın keyfi bir iddia değil, derin bir arayışın sonucu olduğu açıktır. 20. yüzyılın başlarında Münih, Paris, Moskova, Zürich ve Amsterdam gibi şehirlerde, sanatçıların birbirlerinden bağımsız olarak soyut eserler üretmeleri de bu durumun bir göstergesidir. (Turani, 2015, s. 559).

Soyut sanat, sanatçıların toplumsal sorunlar karşısındaki çaresizliklerini içsel bir sorgulama ve özgün bir perspektife dönüştürmesinin ürünüdür denilebilir.

Özellikle geleneksel perspektif anlayışının tümüyle reddedildiği nesnelere geometrik şekillerle yorumlandığı ve farklı bakış açılarının aynı anda resmedildiği bir akım olan kübizm de modern sanatın içerisinde yer alan önemli akımlardan biridir (Resim 4). Bu bağlamda, Kübizm'in biçimsel parçalama ve çoklu bakış açısı anlayışı,

dinamik hareket ve hız kavramlarına odaklanan Fütürist sanat anlayışına da zemin hazırlamıştır. Fütürizm akımı ise şu sözlerle ifade edilebilir;

“Fransa'daki Kübizmle aynı sıralarda, İtalya'da Kübizm'e birçok açıdan benzeyen bir sanat akımı ortaya çıktı: Fütürizm. Fütürist sanatçılar da resimsel alanı parçalayıp bölüyorlardı. Teknolojik gelişmeleri büyük bir coşkuyla izliyorlar, Fütürizm isminden de anlaşılacağı gibi, geleceğe büyük bir inançla, güvenle bakıyorlardı (Krausse, 2005, s. 95) (Resim 5).”



Resim 4. Pablo Picasso, Ma Jolie, 1911-12, T.Ü.Y.B, 100x64 cm.



Resim 5. Umberto Boccioni, Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde, 70x75 cm, T.Ü.Y.B, 1911.

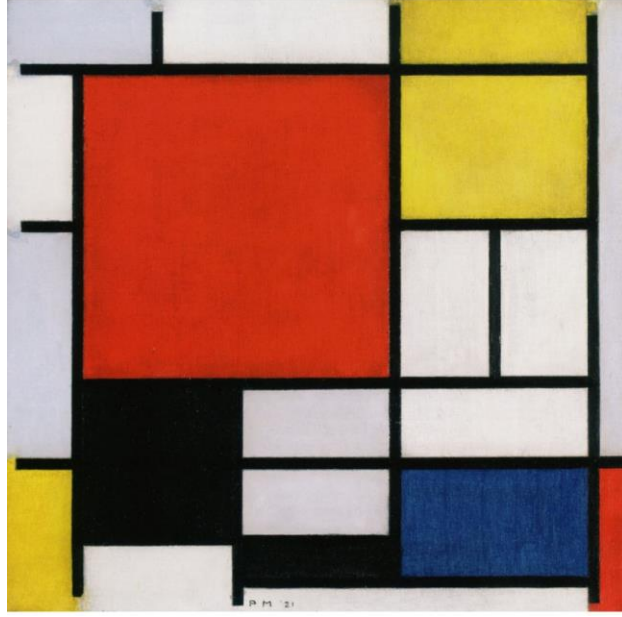
Kübizm ve Fütürizm'in biçimsel arayışları, gerçekliği yeniden yapılandırmaya yönelik rasyonel yaklaşımlar sunarken; 20. yüzyılın ilerleyen dönemlerinde sanat, bilinçdişına, düşlere ve içsel dünyaya yönelerek bambaşka bir ifade alanına evrilmiştir.

Sürrealist sanatın bilinçaltının karanlık dünyasını yansıttığı, bu anlayışın eserlerinde donuk ışıklarla uzanan boşluklar, ölü kentler, kararmış ağaçlar, fosilleşmiş kuşlar, terler ve hurda yığınları gibi unsurları barındırdığı belirtilir. Yves Tanguy, Max Ernst, Salvador Dali ve Giorgio de Chirico gibi sanatçıların çalışmalarında, makine-insan ilişkileri ile heykellerin sıkça yer aldığı motifler dikkat çeker (İpşiroğlu, 2011, s. 22) (Resim 6).



Resim 6. René Magritte, Sahte Ayna, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54x80,9 cm, 1929.

Dadaizm, kaotik bir dünyaya sanatçılar tarafından verilen bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu hareket, 1917 yılında Zürih'teki Kabaret Voltaire'de göçmen sanatçıların bir araya gelmesiyle başlamış, savaşın yıkıcı etkilerine karşı, Fütürizm'den esinlenen eserlerle dönemin sanatsal ve kültürel değerlerini sorgulayan bir yaklaşım geliştirilmiştir (Krausse, 2005, s. 99). Modern sanat, bu ve benzeri akımların etkisiyle, tanınabilir imgelerin resimsel anlatım biçiminden tamamen dışlandığı, soyut sanatın ön plana çıktığı bir döneme girmiştir. Bu dönemde, Süprematizm, Konstrüktivizm, De Stijl gibi akımlar, modern sanatın bünyesinde önemli bir yer tutarak sanatsal ifadeyi yeni bir düzleme taşımıştır (Resim 7).



Resim 7. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon, 1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Modern sanat, geleneksel sanat anlayışlarını sorgulayıp, yenilikçi yöntemlerle dönüştüren pek çok sanat akımının toplamıdır. 19. yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkan bu akımlar, sanatı ve estetik anlayışını radikal bir şekilde yeniden şekillendirerek, sanatçılara özgür bir ifade alanı sunmuştur. İzlenimcilikten soyut sanatın gelişimine kadar uzanan süreçte, farklı ifade biçimleri ve yaklaşımlarını barındıran modern sanat, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik değişimlere de tepki veren bir hareket olmuştur. Bu bağlamda, modern sanat yalnızca bir estetik anlayış değil, aynı zamanda sanatçının bireysel özgürlüğünü ve toplumsal eleştirisini ifade ettiği bir platformdur. Modern sanat, sanat tarihindeki en önemli dönüm noktalarından birini oluşturmakta ve sanatın evrimindeki yeni bir dönemin kapılarını aralamaktadır.

2.1.2. Bir Modern Sanat Akımı Olarak Fovizm

Modern sanatın önemli akımlarından biri olan Fovizm, renk kullanımındaki devrimci yaklaşımı ve özgür ifadesiyle sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Bu akım, özellikle erken 20. yüzyılın başlarında Fransa'da etkili olmuştur. Fovizm'in adı ve doğuşu, sanatçıların yenilikçi ve cesur çalışmalarını tanımlayan bir süreçten kaynaklanmıştır.

"Fauve" terimi, "vahşi hayvanlar" anlamına gelmekte olup, ilk kez 1905 yılında tutucu sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles tarafından küçümseyici bir ifadeyle modern sanatçılara atfedilmiştir. Eleştirmen, bu ifadeyi sanatçılara karşı aşağılayıcı bir amaçla kullanmış olsa da, yaratıcı özgürlükleri ve cesur renk kullanımlarıyla dikkat çeken sanatçılar, bu tanımları kendilerine mal etmişlerdir. "Fov" terimi, esasen 1898-1908 yılları arasında Fransa'da çalışan ve çoğunlukla birbirleriyle dost olan küçük bir sanatçı grubunu ifade eder. Fovist sanatçılar, özellikle Van Gogh ve Gauguin'in eserlerinden ilham almışlardır (Little, 2010, s. 100).

Fransız sanatçılarından oluşan bu grup, empresyonizm ve postempresyonizm akımlarından derinlemesine etkilenmiş olup, özellikle biçim ve renk kullanımı konusunda geliştirdikleri yenilikçi yaklaşımlar, fovistlerin resim dilinde belirgin bir şekilde etkili olmuştur. Bu durumu, Krausse'nin şu şekilde açıklamıştır;

"Fransız sanatçılarından oluşan grubun önderi Henri Matisse'dir. En tanınmış ressamı arasında Andre Derain, Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy, Kees van Deongen ve Henry Matisse vardır. Bu sanatçılar Empresyonizm ile Postempresyonizm resim sanatının renk ve biçimdeki yenilikçi yaklaşımlarını beğenmiş ve kendi serbest çalışma tarzlarında kullanmışlardır (Krausse, 2005, s. 84)."

Fovizm için renk doğayı taklit aracı değildir. Düşüncelerin, duyguların yansımasıdır. Renk tüpten çıktığı gibi canlı ve heyecan dolu bir dil ile kullanılmış, biçim son derece sadeleştirilmiştir.

Bütün yaşamı etkileyen köklü değişimler, Fovizm üzerinde etkili olmuş; renk alışkanlıklarını kırarak modern sanatta renk kavramında derin bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Nimet Keser, bu durumu aşağıdaki ifadelerle açıklamıştır;

Fovların tabloları adeta bir renk şölenini andırıyor ve bu nedenle oldukça neşeli bir atmosfer yaratıyordu. Fovist sanatçılar, duygularını fırça darbeleriyle ifade etmek isterken, psikolojik durumları aktarmak için canlı ve saf renkleri tercih ediyorlardı. Modern resim anlayışında renk kullanımı açısından bir devrime imza atan Fovların eserlerinde, nesnelere önceki dönemlerin alışılmış renk anlayışından tamamen farklıydı. Alışkanlıkları yıkarak bir ağacın gövdesini veya denizi kırmızı tonlarında betimleyebiliyorlardı. Bu yaklaşımla, fovizm modern sanatın renk algısında köklü bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Fovist resamlara göre, izleyiciyi şaşırtmak temel bir amaçtı; çünkü onlar için önemli olan, nesnel gerçekliği değil, bireysel duygu ve düşünceleri yansıtmaktı (Keser, 2009, s. 139).

Fovlar, canlı renkler ve belirgin fırça darbeleriyle duyguları güçlü bir şekilde aktarmaya çalışmışlardır. Fovlar, boyayı doğrudan tüplerden sıkarak canlı ve parlak ana renkleri kullanarak çeşitli duygusal ifadeler yaratmaya çalışmışlardır. Renklerin yanı sıra, fırça darbeleri de dramatik bir etki oluşturmanın önemli bir parçasıydı. Saf renkler ile güçlü fırça darbelerinin birleşimi, izleyicilerde agresif bir izlenim uyandırarak onların "vahşi hayvanlar" olarak anılmasına neden olmuştur. Fovizm, 20. yüzyıl sanatının evriminde ve geleneksel sanat anlayışlarının yıkılmasında önemli bir dönüm noktasıdır. Matisse içinse Fovizm, sanat kariyerinin başlangıç noktası olarak kabul edilmiştir (Keser, 2009, s. 139).

Fovist sanat, doğayı ve duyguları ifade etme biçiminde devrimsel bir yaklaşım sergileyerek, geleneksel sanatın taklitçi anlayışını reddetmiştir. Bu akım, sanatçının içsel dünyasını dışa vurduğu, rengin ve biçimin özgür bir anlatım dili olarak kullanıldığı bir sanat pratiği geliştirmiştir. Fovistler, doğadaki nesnelere olduğu gibi yansıtmak yerine, duygusal tepkilerini ve düşüncelerini doğrudan renklerle ifade etmeyi tercih etmişlerdir. Bu anlayış, sanatçının duygu ve düşüncelerinin, katkısız ve saf renklerle aktarılmasını sağlayarak, estetik bir özgürlük ve yenilikçi bir dilin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Bu bağlamda, Matisse, Derain ve Vlaminck gibi sanatçılar, fovizmin özgürlükçü anlayışını içsel coşkularını ve bireysel romantizmlerini dile getirecek şekilde kullanmış, sanatlarını bu yeni dilin imkânlarıyla şekillendirmişlerdir (Eroğlu, 2015, s. 146).

Eroğlu'nun ifadelerine ek olarak; Little'ın (2010, s. 100) Fovlar, nesnelere gerçek renklerine sadık kalmaz; ağaçları turuncu, gökyüzünü pembe, yüzleri ise yeşil olarak resmedebilecekleri ve Antmen'in (2008, s. 100) fovist resimler, parlak ve karşıt renklerin doğal olmayan bir şekilde kullanılmasıyla, içerikten ziyade renk ve dokuyu ön plana çıkararak resmin iki boyutlu yüzey niteliğini vurguladığı yönündeki sözleri ilkelci hatta çocuksu bir görüşün öne çıktığını göstermektedir. Modern sanat içerisinde önemli bir eğilim olan ilkelciliğe değinmek fovların sanatsal anlayışının ifade edilmesine katkı sağlayacaktır. Bu sebeple, öncelikle Batı'nın ilkelciliğe bakışı ve modern sanatçıların ilkelciliğe olan ilgisi ifade edilebilir.

Michel de Montaigne, 1580 yılında kaleme aldığı Yamyamlar Üstüne adlı denemesinde, "Kişi alışık olmadığı her şeyi barbarlık olarak adlandırır" diyerek Avrupa'nın sömürgecilik dönemindeki yapmacık tutumlarını eleştirmiştir. Bu eser, 20. yüzyılın başlarında sömürgeciliğin tartışıldığı dönemde sanat dünyasında etkili olmuş;

Paul Gauguin, Fovistler, Kübistler, Alman Ekspresyonistleri ve Sürrealistler gibi sanatçılar Okyanusya ve Afrika'nın doğasına, kültürel motiflerine ve sanatsal geleneklerine yönelmiştir (Melick, 2015, s. 190).

İlkelci yaklaşımın modern sanatta yaygınlaşması, modernitenin getirdiği yeni yaşam koşulları, toplumsal yapıdaki dönüşüm ve teknolojinin birey üzerindeki etkisiyle sanatçıların bu durum karşısındaki arayışlarının bir sonucudur. Bu sürecin anlaşılmasında, Eczacıbaşı Sanat Sözlüğü'ndeki "19. yüzyılın ikinci yarısında Afrika'daki sömürgeleŐtirme hareketleriyle bu kültürlerin daha yakından tanındığı" ifadesi önemlidir. Coğrafyacı Jean-François Staszak, 1919 ve 1930'larda Fransa'da ilkel topluluklarla ilgili sergiler açıldığını ve 1924'te ilkel sanata adanmış ilk kitabın yayımlandığını belirtir. Bu gelişmeler, sanatçıların ilkel toplumların kültürüne doğrudan erişim sağlamasına olanak tanımıştır (Aldoğan, 2022, s. 48-49).

Bu bağlamda, fovların modern sanattaki ilkelci yaklaşımlarla olan bağlantısı Stephen Little'ın "İzmler" isimli kitabında bahsettiği gibi Şu Őekildedir;

"Modern sanatçılara göre 'ilkelcilik' Akademik sanatın anti tezidir ve g cl  dıŐavurumları nedeniyle yüceltilmiŐtir. Eserlerin biçimsel yalınlığı, duygunun renk aracılığı ile dıŐavurulması yönüyle 'ilkelci' yaklaşımla arasında bir bağ kurulabilir. Bir yapıtı 'primitif' olarak adlandırmak için onda biçimsel yalınlık ve enerji ya da batı sanatında yitirilmiş olan g cl  duygusal varlığın görülmesi gerekiyordu (Little, 2010, s. 102)."

Bu noktada fovların eserlerinde biçimsel yalıncılık ve duygunun renk aracılığıyla dışa vurulduğu söylenebilir. Fov teriminin ortaya çıkmasına yol açan Salon d'Automne sergisinde sergilenen Henri Matisse'in Şapkalı Kadın adlı eseri Matisse'in zarif bir Şekilde oturmuş ve model gibi poz veren eŐini göstermektedir.

Henri Matisse'in bu sahneyi yorumlayış biçimi, dönemin bazı izleyicileri tarafından modele ve halka karşı saygısızlık olarak algılanmıştırdır. Ancak bu yaklaşım, sanatçının bilinçli olarak benimsediği özgün ifade tarzının bir parçasıdır. Eserde ilk bakışta, kullanılan renklerin doğal gerçeklikle örtüşmediği açıkça görülmektedir. Kadının saçlarının bir tarafında kırmızı, diğer tarafında yeşil tonların yer alması; yüzünde leylak, yeşil ve mavi renklerin bir arada kullanılması bu durumu  rnelemektedir. Matisse'in fırça darbeleri de aynı Şekilde son derece serbest ve geleneksel kuralcılıktan uzaktır. Günümüzde sanat eserlerinden birebir gerçekliği yansıtması beklenmemekte, aksine sanatçının öznel bakış açısının ve ifade biçiminin

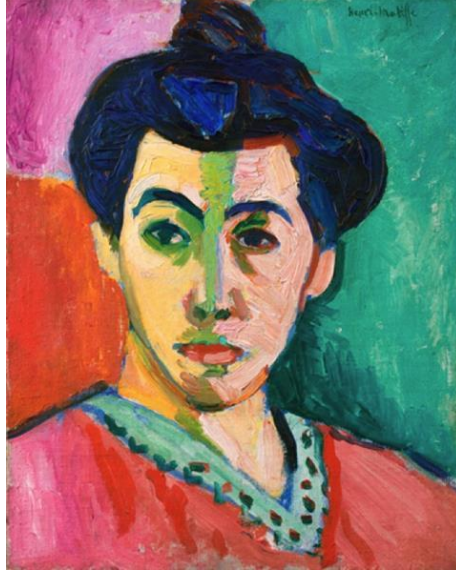
izleri araştırılmaktadır. Bu bağlamda, Matisse'in çalışması yalnızca biçimsel bir sapma olarak değil, figür, renk ve fırça darbelerinin oluşturduğu bütünsel uyum üzerinden değerlendirilmektedir. O dönemde karikatürize bir yaklaşım gibi algılanan bu stil, aslında Matisse'in kadınlara, renklere ve süslere duyduğu estetik ilginin dışavurumudur. Dolayısıyla söz konusu eser, saygısızlık değil, görsel bir coşkunun ve sanatsal tutkunun ifadesidir (Lynton, 2004, s. 25-26).



Resim 8. Henri Matisse, Şapkalı Kadın, 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 80x60 cm.

Matisse, fırçasını ilk dönemindeki kadar kaba bir biçimde kullanmayı sürdürmemiştir. Karısının sert eleştirilere neden olan portresi Salon d'Automne'da sergilenirken, o, bugün Madam Matisse: Yeşil Çizgi olarak bilinen yeni bir portre üzerinde çalışmaya başlamıştır (Resim 9). Bu eser de coşku dolu bir yapıttır; hatta birincisinden daha güçlüdür. Matisse, her iki tabloda da biçimleri çarpıtmaktan kaçınmıştır. Ancak ilk tabloda, fırça darbeleriyle uygulanan renkler, betimlemeye

çalıştıkları biçimlerle adeta çelişiyormuş gibi bir etki yaratırken; ikinci tabloda, renkler kendi başlarına ne kadar şaşırtıcı olursa olsun, biçimleri açıkça desteklemektedir. Aynı durum fırça darbeleri için de geçerlidir; en sert biçimde kullanıldıklarında bile anlatımı güçlendirmekte ve desteklemektedirler (Lynton, 2004, s. 30).



Resim 9. Henri Matisse, Yeşil Çizgi, 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 40x32 cm.

Tabloda mavi saçlar dikkat çekmektedir. Aralara serpiştirilmiş küçük kırmızı noktalar gözle görünür biçimde öne çıkmaktadır. Arka plan, turuncu, mor, mavi ve yeşil renk alanlarından oluşmaktadır. Yüzün bir tarafı pembe, diğer tarafı ise sarı ve yeşil tonlarında betimlenmiştir. Yüzün ortasında, alından başlayıp çeneye ve oradan da boyna doğru inen belirgin bir limon yeşili çizgi yer almaktadır. Bu renkler ilk bakışta rastgele seçilmiş gibi görünse de, ortaya çıkan bütünlük son derece etkileyici bir kompozisyon sunmaktadır. Portredeki kadın figürü, cesur bir biçimde tanımlanmış yüz hatlarıyla dikkat çekmektedir. Başka bir ressam, başı belirgin gölgeler aracılığıyla şekillendirerek ona daha heykelsi bir görünüm kazandırmayı tercih edebilirdi. Ancak Matisse, bu etkiyi ışık ve gölge arasındaki kontrast yerine, zıt renklerin oluşturduğu görsel bir gerilimle sağlamayı tercih etmiştir. Bu sayede, yüzün bir kısmını gölgede bırakarak ya da canlılığını azaltarak onu arka plana itmeye gerek kalmamaktadır. Afrika heykelleri de doğal formları birebir taklit etmeksizin, izleyicide güçlü bir varlık hissi uyandırabilmektedir. Özellikle Afrika masklarının çoğu, yüzün ortasında yer alan kabarık bir çizginin her iki tarafında geniş yüzeylerin varlığıyla biçimsel bir bütünlük sunmaktadır. Matisse'in karısının yüzünü çizerken, gözlemlediği iki farklı ışık kaynağından etkilendiği düşünülmektedir: biri doğrudan sol yana vuran güneş ışığı,

diğeri ise sağ yandan dolaylı olarak yansıyan ve çevredeki nesnelerin renklerini yansıtan ışıktır. Sanatçının Afrika masklarını görmüş olması, bu portredeki yüz yorumuna rehberlik etmiş olabilir (Lynton, 2004, s. 30).

‘Şapkalı Kadın’, Matisse’in sanatındaki bir dönemin kapanışını temsil ederken; Madame Matisse: Yeşil Çizgi, sanatçının yaratıcı yolculuğunda yeni bir başlangıcın habercisi olarak değerlendirilmektedir. 1905 öncesinde Matisse’in resim anlayışı, her zaman dinamik ve araştırmacı bir tutum sergilemiş; kapalı mekânlarda poz veren figürleri, ışık-gölge temelli akademik gelenek çerçevesinde, ancak kişisel bir yorumla incelemiştir. Bu dönemde, Seurat’ın 1800’lerin sonlarında başlattığı ve Signac’ın geliştirdiği Neo-Empresyonist yaklaşıma, yani renk analizlerine ve düzenlemelerine dayalı yapıya dair bir tereddüt hâkimdir. ‘Şapkalı Kadın’ adlı eser, Matisse’in bu iki yönelime olan mesafesini artırmaya başladığını işaret ederken; Madame Matisse: Yeşil Çizgi, bu yaklaşımları ustalıklı bir araya getirdiğini göstermektedir. Sanatçının 1908 yılında sanat üzerine yaptığı ilk önemli açıklamasında, teorilerden bağımsız kalma yönündeki tavrı ön plana çıkmıştır. Renk tercihlerinin temelini gözlemlerine, duygularına ve yaşantılarının doğrudan izlenimlerine dayandırıldığını ifade etmiştir. Matisse, amacının bir ifade yaratmak olduğunu; ancak bu ifadenin her şeyden önce ‘uyumlu’ olması gerektiğini vurgulamıştır. Aktarılmak istenen deneyimin, resimsel bir karşılığa dönüştürülmesi esastır. Sanatçı bu düşüncesini şu sözlerle ifade etmiştir: “Duyumların, bir resim oluşturacak derecede yoğunlaşmasına erişmek istiyorum.” Bu bağlamda söz konusu yoğunluk, Madame Matisse: Yeşil Çizgi adlı eserde başarıyla yakalanmıştır. Buna karşın, Şapkalı Kadın tablosunda empresyonizmin etkisinden henüz tamamen uzaklaşmamış bir akışkanlık ve muğlak bir içtenlik göze çarpmaktadır. Matisse’in yaşamı boyunca koruduğu temel hedef, yapıtlarına bir devinim kazandırmak ve bu yolla yaşamın ritmini yansıtmaktır. Ancak bu görünüm ve sanatçının her bir tuvalde var olması gerektiğine inandığı ‘sağlamlık’ duygusu, büyük bir ustalıklı, zahmetli bir üretim süreci ve sayısız düzeltme sonucunda elde edilmiştir (Lynton, 2004, s. 30).

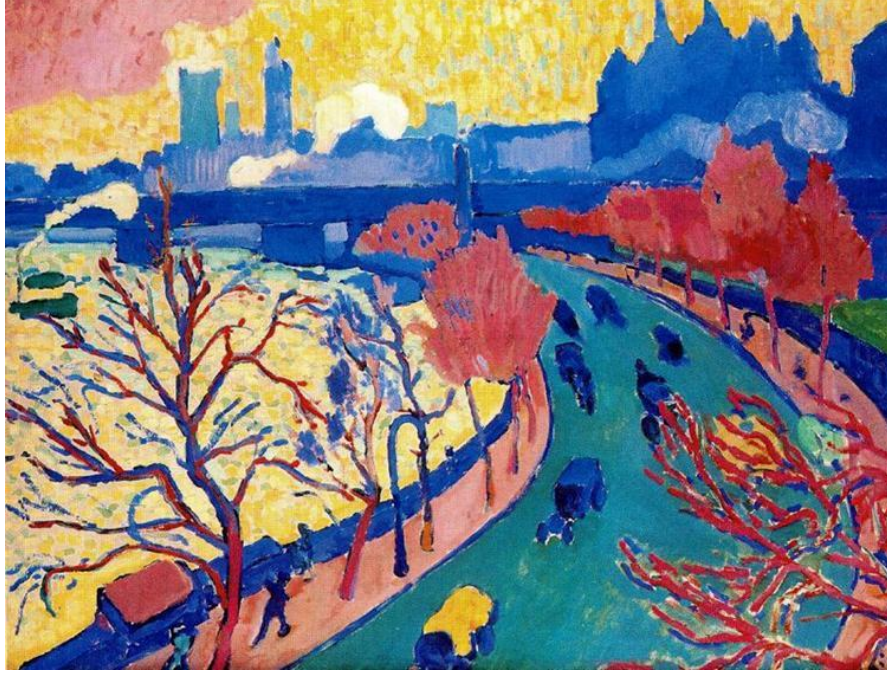
Van Gogh ve Gauguin, Fovizm akımının oluşumunda önemli bir rol oynarken, Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda öğretmenlik yapan Gustave Moreau’nun da bu harekete olan etkisi büyüktür. Moreau, Matisse, Marquet ve Rouault gibi öğrencilerine, “Gördüğüm ya da dokunduğum şeylerin değil, yalnızca içsel duygularımın gerçekliğine inanırım. Sanat, duygu ve düşüncenin plastik değerlerle

ifade edilmesidir,” diyerek rehberlik etmiştir. Ayrıca, öğrencilerinden geçmiş ustaları anlamak ve onların eserlerindeki üslup, madde, arabesk ve rengin hayali dönüşümlerini keşfetmek için müzeleri ziyaret etmelerini istemiştir (Eroğlu, 2015, s. 14).

Moreau ve Bonnat’ın stüdyolarında yapılan tartışmalara, Matisse ve arkadaşlarıyla birlikte Othon Friesz de dâhil olmuştur. Ayrıca, Chatou’da Vlaminck ve Derain, hatta Dufy, kendi sezgilerini katarak bu harekete yönelmişlerdir (Resim 10, 11). Fovizm, temelde her duygu ve düşüncenin, saf renkler ve güçlü bir ifade tarzıyla ortaya konmasını amaçlamıştır. Sanatçı, doğa karşısında hissettiklerini ve düşündüklerini eserlerine yansıtırken kopyacılıktan uzak duracak ve konuyu yalnızca renklerle ifade edecektir. Fovizm, sembolizmle birlikte kübizme, sürrealizme ve soyut sanata kapı açtıktan sonra, fovların çoğu 1908’den itibaren farklı sanat anlayışlarına yönelmiştir. Vlaminck (Fransız, 1876-1958), Matisse (Fransız, 1876-1958) ve Derain (Fransız, 1880-1954) gibi sanatçılar, içsel duygulara ve heyecanlara ifade alanı sağlamıştır. Bu yaklaşımla, bireyin benliğine yönelen bir romantizm ve onun dışavurumlarına ulaşılmıştır. Fovizm ile Alman Dışavurumculuğu arasındaki temel fark, Fov sanatçılarının ortak bir düşünce sistemi benimsememeleri ve bu nedenle bütünlükten yoksun olmalarıdır (Eroğlu, 2015, s. 145-146).



Resim 10. Maurice de Vlaminck, La Machine, 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 40x55 cm.



Resim 11. Andre Derain, Charing Cros Köprüsü, 1906, Tuval üzerine yağlı boya, 81x100 cm.

2.2. İlgili Araştırmalar

Fovizm, sanat tarihinin en özgün akımlarından biri olarak, hem estetik anlayışı hem de renk kullanımındaki yenilikçi yaklaşımıyla pek çok araştırmanın konusu olmuştur. Bu bağlamda, sanat tarihçileri ve eleştirmenler Fovizm'in modern sanat üzerindeki etkilerini incelemiş ve bu akımın, sonraki sanat hareketlerinin temelini nasıl oluşturduğunu tartışmışlardır. Özellikle Henri Matisse, André Derain ve Maurice de Vlaminck gibi sanatçıların eserleri, Fovist estetiğin somut örnekleri olarak detaylı analizlere konu edilmiştir. Bu sanatçılar, rengin ifade gücünü ortaya koyarak geleneksel resim anlayışını kökten değiştirmiştir.

Renklerin psikolojik, sembolik ve duygusal etkileri üzerine yapılan araştırmalar, Fovizm'in sadece görsel değil, aynı zamanda izleyici ile duygusal bir bağ kurma amacı taşıdığını ortaya koymaktadır. Fovist sanatçılar, rengin bağımsız bir anlam taşıyıcı olarak kullanılabileceğini göstermiştir. Günümüzde bu anlayışın, çağdaş sanat eserlerinde halen etkili olduğu, farklı çalışmalarda sıklıkla vurgulanmaktadır.

Ayrıca, Fovizm'in diğer modern sanat akımlarıyla olan ilişkisini inceleyen araştırmalar, bu akımın dışavurumculuk ve soyut sanat üzerindeki etkilerini de ele

almıştır. Bu bağlamda, Fovizm'in renk anlayışının güncel sanat pratikleri üzerindeki yansımaları, ilgili araştırmaların odak noktalarından birini oluşturmaktadır.

2.2.1. Fovist Resimde Renk Anlayışı

Fovizm, 20. yüzyılın başlarında, sanat dünyasında bir devrim niteliğinde ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck gibi sanatçıların öncülüğünde gelişen bu akım, renklerin güçlü bir ifade aracı olarak kullanıldığı, duyguların özgürce yansıtıldığı ve geleneksel sanat anlayışına meydan okuyan bir tarz benimsemiştir. Bu bağlamda, Fovist resimlerde form anlayışı da alışılmışın dışında bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Fovist sanatçılar, resimlerinde nesnelere ya da figürlerin fiziksel gerçekliğini yeniden üretmekten ziyade, onların ifade ettiği duyguları ve içsel anlamları ön plana çıkarmayı tercih etmişlerdir. Bu nedenle form, geleneksel akademik kurallardan uzaklaşır; hacim, perspektif ve anatomik doğruluk gibi kaygılar bir kenara bırakılır. Form, resmin içinde bağımsız bir unsur haline gelir ve renklerin gücüyle şekillendirilir.

Resimde anlam, biçim aracılığıyla ve biçimin kendisi üzerinden ifade edilmelidir. Fovistler, kendilerinden önceki birçok sanat akımı gibi, rengin ve biçimin doğadaki örneklerinden farklı, kendine özgü anlamlar taşıdığına inanıyorlardı. Önemli olan, bu unsurları doğru şekilde kullanarak resimde istenilen ifadeyi yakalamaktır. Örneğin, Derain, İzlenimciliğin nesnelere soyutlayarak ifade etme yönteminden ilham almış ve figürlerini olduğu gibi betimlemekten ziyade, onların soyut anlamlarını ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. İzlenimcilerin çizgiye odaklanan eserleri, artık psikolojik bir karakter kazanmış; eskizdeki farklı durumlar tuvale spontane imgeler olarak aktarılmıştır. Doğal ışığı betimlemek için kullanılan açık tonlar ise, İzlenimcilerde olduğu gibi, yalnızca bir teknik değil, bağımsız birer ifade aracı haline gelmiştir (Krausse, 2005, s. 84).

Fovist resimlerde renk, formu tanımlayan en temel unsurlardan biridir. Sanatçılar, doğadaki nesnelere doğal renklerini kullanmak yerine, onları içsel duygularına ve estetik tercihlerine göre yeniden yaratır. Örneğin, bir yüzün yeşil, bir gökyüzünün ise parlak turuncu renkte resmedilmesi alışılmadık bir yaklaşım olsa da, bu durum Fovist resimlerde sıkça görülür. Renkler, formu sadece tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciye bir duygusal deneyim sunar.

Van Gogh, Cézanne, Seurat ve Gauguin gibi geç izlenimcilerin öncülüğünde, sanat araçlarının kullanımındaki bu dönüşüm uzun bir süredir şekillenmektedir. Bu önemli sanatçılar, yüzyılın başlarında Paris'te gerçekleştirilen kapsamlı retrospektif sergilerle anılmışlardır. Bu sergiler, genç Fransız ressamlar üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Örneğin, Matisse'in yapıtlarında, Gauguin'in sade ve geniş renk alanlarının, Van Gogh'un samimi ve güçlü anlatım biçiminin, Seurat'ın saf renk tonlarının, ayrıca Cézanne'in kompozisyonlarındaki unsurlar arasındaki ilişkilere dayalı düzenlemelerin izleri net bir şekilde fark edilir. Cézanne gibi Matisse de tabloyu doğanın bir kopyası olarak değil, bağımsız bir varlık olarak görür. Yüzeyi bilinçli şekilde iki boyutlu bir düzlem olarak ele almasına rağmen, tekniğiyle eserlerine güçlü bir mekansal derinlik kazandırır. Renkleri uyumla kullanarak, bu tonların birlikteliğiyle tabloya etkileyici bir derinlik hissi verir. Sıcak ve soğuk tonların karşıtlığı, renk alanlarına hareket kazandırarak resimde hacim etkisi oluşturur. Tüm formlar, kalın ve kıvrımlı çizgilerle çevrelenip özgün renk alanlarına dönüştürülmüştür. Matisse, canlı kontrast tonları ve yumuşak renk geçişlerini bir arada kullanarak eserlerine içten dışa yayılan bir ışık etkisi vermiş, kendi ışığını yansıtan tablolar yaratmıştır. Tabloları, gerçekliği yansıtmak veya hayal dünyasını temsil etmek yerine, biçim ve anlamın ayrılmaz bir bütünlüğünü sunmuştur (Krausse, 2005, s. 85).

Fovist resimlerde formlar, genellikle kalın ve belirgin konturlar ile çevrelenir. Bu, resimdeki figürlerin ve nesnelerin daha net ve vurucu bir şekilde öne çıkmasını sağlar. Konturlar, formun sabit ve durağan değil, enerji dolu bir şekilde algılanmasına katkıda bulunur. Bu dinamik yaklaşım, resimlere güçlü bir ifade gücü kazandırır.

Bu bağlamda, Fovizm, 20. yüzyılın başında geleneksel sanat anlayışını reddederek renk ve form üzerinden yepyeni bir ifade dili oluşturmuştur. Bu akım, formun fiziksel gerçeklikten bağımsız bir unsura dönüşmesini sağlarken, rengin de yalnızca betimleyici bir araç olmanın ötesine geçip güçlü bir anlatım aracı haline gelmesine öncülük etmiştir. Fovistler resimde biçim ve rengin doğadaki örneklerinden kopararak sanatçının içsel duygularını yansıtacak şekilde yeniden yorumlanması gerektiğine inanmışlardır. Matisse gibi sanatçılar, bu anlayışla biçim ve renk kullanımlarını ustaca birleştirerek eserlerine derinlik ve canlılık kazandırmış, aynı zamanda biçim ve anlamı ayrılmaz bir bütünlük içinde sunmuşlardır. Geç izlenimci sanatçıların – Van Gogh, Gauguin, Cézanne ve Seurat – estetik arayışları ve teknik yenilikleri, Fovist sanatçıların kendilerine özgü tarzlarını şekillendirmelerinde büyük

rol oynamıştır. Bu dönüşüm, genç sanatçıların doğayı taklit etmek yerine resmin kendi kurallarını ve düzenini yaratmasını sağlayarak modern sanata önemli bir katkı sunmuştur. Fovist resimlerde kalın konturlar, geniş renk yüzeyleri ve spontane anlatım tarzı, resme dinamik ve enerjik bir karakter kazandırmış, izleyiciye doğrudan bir duygusal etki ulaştırmayı hedeflemiştir. Böylece Fovizm, renklerin özgürlüğü ve biçimsel yenilikleriyle sanat dünyasında köklü bir değişimin simgesi haline gelmiş, sonraki sanat akımlarına da ilham kaynağı olmuştur.

2.2.1.1. Kırmızı

Kırmızı, tarihsel ve kültürel olarak derin bir geçmişe sahip olan ve farklı dillerde çeşitli anlamlar kazanan bir renktir. Kırmızı kelimesinin kökeni incelendiğinde, pek çok eski dilde var olduğu anlaşılmaktadır. Farsça'da "Sühr", Arapça'da "Ahmer" ve "Kırmız", Fransızca'da "Cramoisi", Almanca'da "Karmesinrot", İngilizce'de "Crimson", İspanyolca'da "Carmesi" ve İtalyanca'da "Chermisi" olarak karşılık bulan kırmızı, daha da eskiye gidildiğinde Sanskritçe'de "kirmidja" olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca kırmızı, Türkçe'de "Adem", İbranice'de "Adam" anlamına gelmektedir. Arapça'daki "kırmız" kelimesinden ve "kırmız böceği"nden türeyen kırmızı, zamanla anlam genişlemesine uğrayarak al, kızıl gibi pek çok tonu içine almıştır. "Kırmız kırmızısı" nın ilk örneklerine Eski Mısır resimlerinde rastlanmakta, bu rengin İran ve Hint uygarlıklarından kaynaklandığı ve zamanla tüm Avrupa'ya yayılarak güçlü bir etki kazandığı görülmektedir (Boztunalı, 2016, s.92).

Kırmızı rengin köklü tarihsel ve kültürel bağlamının yanı sıra, bu rengin fiziksel olarak elde edilme süreçleri de oldukça dikkat çekicidir.

"Kırmızı rengin elde edilme sürecine bakıldığında, üç temel kaynağın öne çıktığı görülmektedir: Bitkisel, hayvansal ve mineral kaynaklar. Bitkisel kaynaklardan biri olan kök boya (Rubai Tinctorum), vişneçürüğüne yakın koyu kırmızı bir tona sahiptir. Bu bitki, boyar madde içeriği açısından oldukça zengindir ve içerdiği alizarin gibi temel maddeler sayesinde renk canlılığını yüzyıllar boyunca koruyabilmiştir. Hayvansal kaynaklar arasında kermes ve koşnil (Dactylopius coccus) yer alırken, mineral kaynaklar arasında aşı boyası ve zincifre dikkat çeker. Alizarin adındaki en temel boyar madde ile beraber toplam 19 boyar maddeyi köklerinde barındıran kök boya, Kuzey Afrika ve Avrupa'da tarımı yapılan bir bitki olarak, daha sonra İngilizler

ve Portekizliler aracılığıyla Hindistan'a kadar ulaşmıştır. Türkiye de dâhil olmak üzere geniş bir coğrafyada yetiştirilen bu bitki, kurutulduktan sonra öğütülerek macun hâline getirilir ve yün boyamada kullanılır (Boztunalı, 2016, s.92).

Kırmızı renk, tarih boyunca hem kökeni hem de anlamı açısından derin bir geçmişe sahip olmuştur. Bu bağlamda, kırmızı rengin hem etimolojik kökeni hem de elde edilme süreçleri, tarihin farklı dönemlerinde coğrafi, kültürel ve sanatsal etkilere dayalı olarak gelişim göstermiştir. Eski Mısır'dan Hint ve İran uygarlıklarına kadar uzanan bu serüven, Avrupa'da kırmızının güçlü bir etki alanı oluşturmasıyla daha geniş bir bağlam kazanmıştır. Aynı şekilde, bitkisel, hayvansal ve mineral kaynaklardan elde edilen kırmızı pigmentler, hem zengin bir kültürel mirasın hem de sanatsal ifadelerin bir parçası olmuştur.

Bunun yanı sıra kırmızı, sadece tarihsel ve kültürel açıdan değil, aynı zamanda insan psikolojisi ve duygular üzerinde yarattığı etkilerle de önemli bir yere sahiptir. "Kırmızının farklı tonlarının insanlar üzerinde farklı etkiler yarattığı ifade edilmektedir. Açık kırmızı güven ve sevgi duygularını harekete geçirirken, orta ton düzeni simgeler; kan kırmızısı ise içgüdüsel duyguları tetikler. Bu renk, kan dolaşımını hızlandırır, nefesi artırır ve tansiyonu etkiler. Baskın bir renk olan kırmızı, genellikle ilk tercih edilen renklerden biridir. Tutku, enerji, sağlık, canlılık ve cesaret gibi duyguları ifade ederken çok bakıldığında heyecan ve gerginlik, az bakıldığında göze çarpan bir sonuç doğurur. Günlük yaşamda geniş kullanım alanına sahip olan kırmızı, özellikle reklamcılıkta tüketimi artırmak için tercih edilir. Ayrıca iştah açıcı özelliği nedeniyle yiyecek ve içecek ambalajlarında yaygın olarak kullanılır. Trafik işaretleri, lambalar ve yangın ekipmanlarında uyarıcı özelliğiyle dikkat çeker (Boztunalı, 2016, s.92).

Tarihsel gelişiminden günümüzdeki etkilerine kadar kırmızı, hem kültürel bir miras hem de günlük hayatın ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Etimolojik kökeni, elde edilme yöntemleri ve insan üzerindeki psikolojik etkileriyle kırmızı, sanat, kültür ve ticaret gibi birçok alanda baskın bir konumda yer almaktadır. Bu baskın konum, renk teorileri ve renklerin birbirleriyle etkileşimleri üzerinden bilimsel olarak da desteklenmiştir. 'Renk Görme Teorisi'nde kırmızı, sarı ve maviden oluşan üç temel ışık rengi bulunduğunu ve bunların değişik oranlarda karıştığında diğer tüm renk ışınlarının elde edileceğini kabul eder. Bunu bir daire içine çizdiği eşkenar üçgenin uç noktalarını sarı, kırmızı ve maviye boyayarak gösterir. Ters çizilmiş ikinci bir üçgen

ile renkleri ikişerli halde eşleştirip karıştırır ve bulduğu karışım renklerle bu kez ters üçgenin uçlarını boyar. Her bir rengi kendisini meydana getiren iki renk arasında olacak şekilde konumlandırır. Üçgenlerin meydana getirdiği altıgen şemaya göre; karşılıklı gelen renkler birbirinin tamamlayıcısıdır (Çağlarca, 1993, s.16).

Bu bağlamda, hem kök boya hem de kermes böceğinden elde edilen kırmızı pigment, hem doğu hem de batı dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Kökboyanın Haçlılar aracılığıyla Avrupa'ya taşınması ve kermesin 'Venedik kırmızısı' olarak ünlenmesi, kırmızının tarih boyunca hem ticari hem de kültürel açıdan değerli bir unsur olduğunu göstermektedir. Bu iki önemli kaynağın, farklı coğrafyalarda kırmızı rengin yayılmasına ve sanat, tekstil gibi alanlarda yoğun bir şekilde kullanılmasına olan katkısı büyüktür. Kırmızı, sadece bir pigment değil, aynı zamanda insan algısında derin bir anlam ifade eden bir renktir. "Renk insan gözünün görebileceği ışık tayfının dalga boyu. Üzerine ışık düşen her nesne ışık tayfının belli bir kısmını emer ve diğer kısmını yansıtır. Işığın yansıyan kısmı renk olarak ortaya çıkar. Gözün 'iris' olarak tanımlanan kısmından retinaya ulaşır. Retina üzerinde bulunan konilerde renkli görme gerçekleşir (Keser, 2009, s. 273)" Bu bilimsel açıklama, kırmızının algılanışındaki fiziksel süreci ortaya koyarken, bu rengin farklı sanatçılar ve düşünürler tarafından taşıdığı semgesel anlamları da açıklamak mümkündür.

Sanat tarihinde kırmızı renk, hem duygusal hem de sembolik etkileriyle öne çıkar. Eugène Delacroix kırmızı ve diğer sıcak renkler için, "Herkes bilir ki sarı, kırmızı ve turuncu neşe ve bolluk çağrıştırır (Keser, 2009, s. 274)" diyerek, bu renklerin pozitif çağrışımlarını ifade etmiştir. Bununla birlikte, Delacroix resimde renk kullanımını eleştirerek, "Renkçi olmayan ressamlar resim değil, tezhip üretiyorlar (Keser, 2009, s. 274)" diyerek renklerin resimdeki önemine vurgu yapmıştır.

Kırmızı, farklı filozof ve sanatçılar tarafından çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Franz Marc'a göre, "Mavi, sert ve tinsel erkek ilkedir. Sarı, yumuşak, neşeli ve tensel dişi ilkedir. Kırmızı, maddesel, vahşi ve ağırdır; diğer iki renge göre her zaman daha kavgacı ve mağlup olan renktir (Keser, 2009, s. 274)." Bu açıklama, kırmızının sanatta ve algıda diğer renklerle olan ilişkisini ve ifade ettiği zıtlıkları gözler önüne sermektedir.

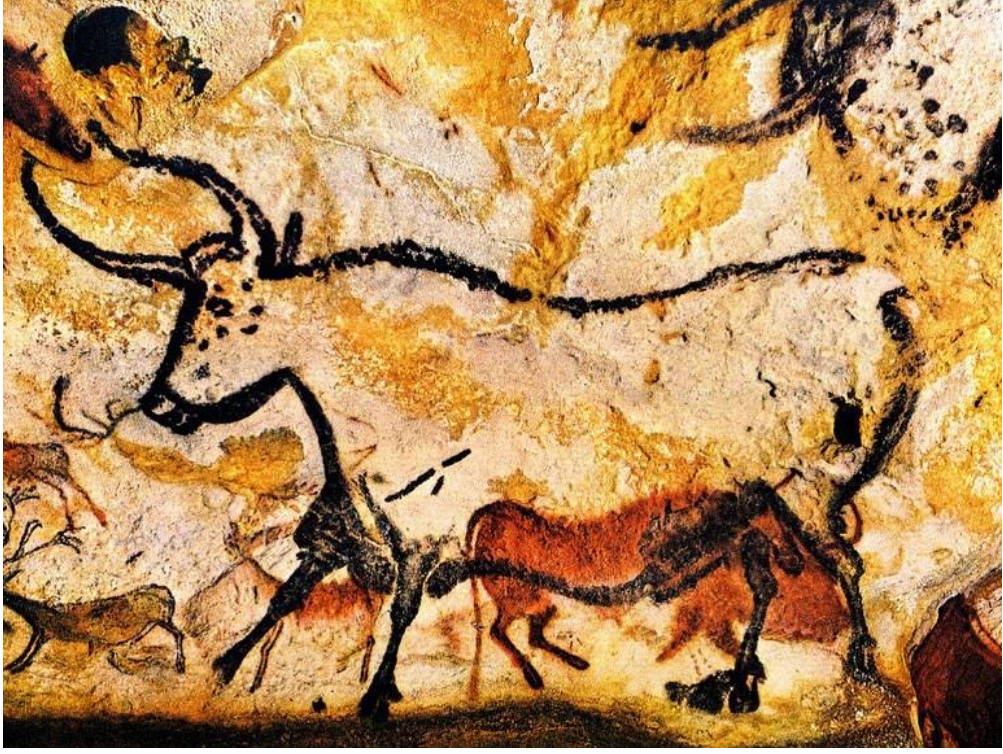
Kırmızı renk, tarih öncesi dönemlerden itibaren insan hayatında önemli bir yere sahip olmuş, sanatın ve günlük yaşamın ayrılmaz bir unsuru olarak dikkat çekmiştir. Kırmızı rengin resim sanatındaki ilk kullanımına tarih öncesi dönemlerde rastlanır. M.Ö. 15.000-20.000 yıllarına ait İspanya'daki Altamira mağarasında, hayvan

figürlerinde ve av sahnelerinde kırmızının yoğun olarak kullanıldığı görülür. Benzer şekilde, Fransa'daki Lascaux mağarasında 40.000 yıl öncesine ait resimlerde de kırmızı tonları dikkat çeker. Bu eserlerde, etkileyici desen ve renk anlayışının yanı sıra, dönemin insanların doğal kaynaklardan boyalar hazırladığı anlaşılmaktadır. Kullanılan bu yöntemlerin gelişmiş teknikler olduğu ve titizlikle uygulandığı belirtilmektedir (Boztunalı, 2016, s.97).

Bu mağara resimleri, kırmızının ilkel insan hayatındaki önemini anlamak için oldukça değerlidir. Kırmızı, ilk insanların keşfettiği renklerden biri olarak öne çıkar. İspanya'nın kuzeyindeki Altamira ve Fransa'nın güneyindeki Lascaux mağaralarında, kırmızının yoğun bir şekilde kullanıldığı görülür. İlkel insanın, doğal bir boya olan kırmızıya sıkça yer vermesi, rengin insanlar üzerindeki güçlü etkisinden kaynaklanmış olabilir. Ayrıca, Tunç Çağı'ndan kalma mezarlarda, ölümlerin yanında bulunan kaplarda bol miktarda kırmızı boya bulunması, bu rengin o dönemde özel bir anlam taşıdığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kırmızı renk sadece estetik bir unsur değil, aynı zamanda dönemin ritüel ve kültürel anlayışlarını yansıtan güçlü bir ifade aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mağara resimlerinde olduğu gibi mezar ritüellerinde de sıkça kullanılan kırmızı, hem sanatın hem de inanç sistemlerinin ayrılmaz bir parçası olmuştur (Boztunalı, 2016, s.97-98).



Resim 12. Altamira Mağarası, M.Ö.15000-20000, Kuzey İspanya.



Resim 13. Lascaux Mağarası, M.Ö. 17.000, Güneybatı Fransa.



Resim 14. Aziz Matta, M.S. 830 dolayları.

Resmin temel öğelerinden biri olan renk, sanatın duysal izlenim taşıyan doğaya öykünme, idealize etme ve soyutlaştırma temelli pratiklerine eşlik etmiştir.

Sanat ve bilim alanında renk hakkında üretilen bilginin alışverişi, resimde rengin bu işlevini değiştirmese de kullanımına ve resmin içeriğine yön vermiştir. Sanatın bilim öncesi döneminde, renk ve ışık iki ayrı kavram olarak ele alınmıştır. Sanatçılar, nesnenin bir özelliği olarak gördükleri rengi, ışıkla ilişkilendirmeye çalışmışlardır. Işık, nesnelerin açık ve koyu tonlarını ortaya çıkararak hacim etkisi yaratmak için kullanılmıştır. Gerçekçi bir görünüm elde etmek için ışık ve derinlik ilişkisine büyük önem verilmiş, bu amaçla çeşitli gözlem yöntemleri ve araçlar geliştirilmiştir. Bilim insanları ise başlangıçta yalnızca ışığı incelemişlerdir. Ancak Sir Isaac Newton, ışığın kırılmasıyla renklerin oluştuğunu keşfederek, ışığı rengin kaynağı olarak tanımlamış ve bunu matematiksel verilere dayandırmıştır. Bu keşif, rengi sanatın yanı sıra fizik, fizyoloji, kimya, biyoloji, psikoloji ve sosyoloji gibi bilim dallarının da araştırma konusu hâline getirmiş ve sanat ile bilimin yolları renk konusunda birleşmiştir (Avcı, 2014, s.54). Bu bağlamda, renk üzerine yapılan disiplinler arası araştırmalar, sanatçıların renk kullanımında hem sezgisel hem de bilinçli tercihlerde bulunmalarını mümkün kılmıştır. Resimler üzerinden örnek verilecek olursa, Henry Matisse'in "Akşam Sofrası" isimli eserinde kırmızı, ana yüzeyi (arka plan, masa örtüsü ve duvarlar) kaplayan baskın bir renk olarak dikkat çekmektedir (Resim 15). Henri Matisse'in bu eserinde, kırmızı renk Fovizm'in temel özelliklerini yansıtan merkezi bir unsur olarak kullanılmıştır. Fovist sanat anlayışında olduğu gibi, kırmızı burada yalnızca bir arka plan değil, mekânı ve genel atmosferi tanımlayan bir araçtır. Kırmızının yoğun ve tekdüze kullanımı, izleyicinin dikkatini resim boyunca birleştirir ve duygusal bir yoğunluk yaratır.

Kırmızı, zıt tonlarla (mavi, sarı, beyaz gibi) bir araya getirilerek güçlü kontrastlar ve hareketlilik sağlanmıştır. Bu, Fovistlerin renge verdikleri estetik ve duygusal önemi vurgular. Aynı zamanda, kırmızının sıcak ve enerjik tonu, resme canlılık ve dinamizm katarken, huzursuzluk ve gerginlik hissiyle izleyicinin duygusal bağını derinleştirir.

Fovist yaklaşımda perspektiften ziyade renklerin ritmi ve yüzeysellik ön plandadır. Kırmızı, figürleri ve nesnelere belirginleştirmek yerine ortamları bütünleştirerek iki boyutlu bir yüzey etkisi yaratır. Matisse, kırmızıyı kompozisyonun temel ögesi olarak kullanarak Fovizm'in renk ve form özgürlüğüne olan vurgusunu mükemmel bir şekilde sergilemektedir.



Resim 15. Henry Matisse, Akşam Sofrası, 1908, T.Ü.Y.B, 246x180 cm.

Wassily Kandinsky'nin "Uyum ve Çatışma" isimli eseri, kırmızının Fovist sanat anlayışındaki merkezi rolünü etkileyici bir şekilde sergilemektedir. Resmin genel zeminini oluşturan kırmızı, kompozisyonun enerjik ve dinamik atmosferine yön verirken, izleyicinin dikkatini her köşeye çekmektedir. Kırmızı, yalnızca bir arka plan değil, aynı zamanda figürlerin ve geometrik şekillerin görsel etkisini artıran bir unsurdur. Kırmızı üzerine yerleştirilen mavi, sarı, siyah ve beyaz tonlar, güçlü kontrastlar yaratarak renklerin estetik ve duygusal etkisini ön plana çıkarır. Mavi sakinlik sağlarken, kırmızının enerjisi ve sıcaklığı bu zıtlığı dengeler; sarı ve siyah ise dramatik bir vurgu ve hareketlilik ekler. Kırmızı, aynı zamanda resimde ritim yaratan, durağanlığı önleyen ve izleyiciyi sürekli detayları keşfetmeye yönlendiren bir araçtır.

Fovist sanatın temel özelliklerinden biri olan renklerin duygusal ve estetik etkisine vurgu, bu eserde belirgin bir şekilde görülür. Kırmızının soyut formlar arasındaki ilişkiyi vurgulaması, resme hem hareket hem de yoğun bir duygusal katman ekleyerek izleyiciye etkileyici bir deneyim sunar. Bu, Fovizm'in renklerin ifade gücüne olan bağlılığını güçlü bir şekilde yansıtan bir örnektir.



Resim 16. Wassily Kandinsky, Uyum ve Çatışma, 1929.

Hedda Sterne kırmızı rengin biçimsel, sembolik ve psikolojik etkisini kullanan Amerikalı bir sanatçıdır. 15 Ocak 1951 tarihli Life dergisinde yayınlanan “Öfkeliler” başlıklı fotoğrafta New York Okulu’nun on dört çığır açan sanatçılarının fotoğrafı yer almaktadır. Bu on dört kişinin on üçü erkek birisi ise kadındır. Bu fotoğrafta tek kadın olarak yer alan sanatçı ise Hedda Sterne’dir (Fineberg, 2014, s. 43).



Resim 17. Francis Bacon, Çarmıha Germenin Temelindeki Figürler İçin Üç Çalışma, 1944, T.Ü.Y.B, 246x180 cm.

Bacon’un resimle uğraşmaya başladığı dönemlerdeki sanat dünyası, İkinci Dünya Savaşı’nın sonuçlarının tesiri altında şekillenmiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan

sonra Avrupalı sanatçılar, yazarlar ve düşünürler savaşın yol açtığı fiziksel yıkımın yanı sıra ruhsal çöküntüyle başa çıkmak için mücadele vermişlerdir. (...) Sartre Varlık ve Hiçlik (1943) adlı kitabında varoluş kaygısı ve anlamsızlığını işlemiş, yaşamda özgün olma çabasının değerine dikkat çekmiştir. Varoluşçu temalar Francis Bacon, Alberto Giacometti ve Jean Dubuffet gibi sanatçılarda işlenmiştir (Dickerson, 2018, akt. Dönmez, 2021, s. 257-258).

Francis Bacon'un triptik biçiminde kurguladığı çalışmalardan biri olan "Çarmıha Germenin Temelindeki Figürler İçin Üç Çalışma" isimli eser, modern sanatın etkileyici yorumları arasında yer alır (Resim 17). Üçlü panelde, insan bedenine dair formlar çarpıtılmış bir şekilde sunulmuş; figürler, monokrom turuncu bir zemin üzerinde belirginleşmiştir. Arka plan ise sahne etkisi yaratarak figürlerin dramatik vurgusunu artırmaktadır.

Fırlamış gözler, açık ağız, cinsel uzuvlar ve bağırsaklar, grotesk öğelerin başlıcalarıdır. Grotesk, içe değil dışa yönelir; sürekli bir biçim bozulması ve taşkınlık hâlidir. Hem korku ve "tekinsiz" duygusunu besler hem de coşkulu bir kahkaha ve taşkın neşeye zemin hazırlar. Bacon'un resimlerindeki kıvrılmış ve bükülmüş, insan-hayvan arası formlar, esaret veya işkence hissi uyandırır. İzleyiciye acı içinde yalvaran, çılgılık atan figürler, yalnızca çaresiz değil, aynı zamanda tehditkârdır. Bacon, ağız ve dişleri iletişim aracından ziyade, hayvani bir çılgılık ve inleme aracı olarak kullanır. Açık ağız ve dişlerle dolu yüzler, insanı dil öncesi bir evreye geri döndürerek, akıl ve logosun işlevsizleştiği bir varoluş hali sunar (Türk, 2022, s. 515-516)

Soldaki panelde figür, eğilmiş pozisyonda, uzun bir boyun ve yarı açık bir ağız ile tasvir edilmiştir. Bir çılgılık attığı izlenimini veren figür, Bacon'un daha sonra tekrar tekrar işleyeceği acı ve varoluşsal kaygı temasını yansıtır. Ortadaki panelde yer alan figür, en statik olanıdır. Boynu ve başı, bir tüp ya da kısıp sıkıştırılmış gibi görünür. Bu figürün, doğrudan psikolojik baskı ve sıkışmışlık hissini aktardığı düşünülebilir. Sağdaki panelde figür en saldırgan görünen figürdür. Ağzı açık, keskin dişleri ile bir yırtıcıyı andıran bu yaratık, tehditkâr ve hareketli bir duruşa sahiptir. Bacon'un birçok eserinde görülen deforme olmuş, hayvansı bedenlerin bir prototipi gibidir. Arka planın baskın turuncu tonu, figürlerin çarpıcılığını artırırken, sahneye sıcak ama rahatsız edici bir atmosfer kazandırır. Kalın boya katmanları, belirgin fırça darbeleri ve figürlerin organik, eriyip dağılan yapısı, Bacon'un ekspresyonist anlatım gücünü de

yansıtmaktadır. Figürler ile mekân arasındaki ilişki kopuktur, bu da onların varoluşsal yalnızlıklarını ve soyut mekânlarda sıkışmışlıkları hissiyatını oluşturur.

Francis Bacon'un bu eserinde kırmızı, resmin duygusal ve anlatsal gücünü en yoğun şekilde aktaran temel renk unsurudur. Şiddet, acı, vahşet, varoluşsal kaygı ve dinsel göndermelerle yüklü bu renk, izleyici üzerinde derin bir etki yaratır. Kırmızımsı arka plan, figürleri adeta bir savaş alanında ya da cehennemi bir sahnede konumlandırırken, bu yoğun ve parlak ton huzursuzluk hissini artırır. Bacon'un figürleri, kırmızının içine hapsolmuş ya da bu renk tarafından çevrelenmiş gibi görünerek, insan bedeninin kırılğanlığını ve fiziksel acıyla olan kaçınılmaz bağı vurgular. Ayrıca, Bacon'un eserinde kırmızının doğrudan, yoğun ve duygusal bir etki yaratacak şekilde kullanımı, Fovistlerin rengi nesnel gerçeklikten bağımsız, içsel bir ifade aracı olarak ele alma anlayışıyla örtüşmektedir.



Resim 18. Hedda Sterne, Makine No:5, 1950, T.Ü.Y.B, 130x97 cm.

Sterne, otomatizmi ve diğer sürrealist teknikleri sıkça kullanmasına rağmen, sürrealizmin yöntemlerinden bağımsız olarak, makineleri ve sürekli dönüşümü kent perspektifinden ele alarak resimler üretmiştir. 1950 tarihli “Makine No:5” adlı eseri, duygu yüklü kırmızı bir zemin üzerine kazınmış, hareketli ve birbiriyle bağlantılı parçaların oluşturduğu hassas bir üst yapıya sahiptir (Resim 18). Çizim, konturlardan çok detaylı eklemelerle şekillenirken, zengin kırmızı yüzey, çizginin eklenişini daha da incelikli hale getiren tersine raspalanmış bir deseni andırır. Sterne her ne kadar sanatı doğrudan bir kimlik meselesi olarak ele almamış olsa da, “Öfkeli” adlı fotoğrafta yalnız bir kadın figürünün merkeze alınması, eserde kırmızı rengin sembolik bir temsil aracı olarak kullanıldığını düşündürmektedir (Fineberg, 2014, s. 43).



Resim 19. Barnett Newman, Yüce Kahraman Adam, 1950-1, T.Ü.Y.B, 242x541 cm.

Barnett Newman'ın “Yüce Kahraman Adam” adlı eseri, Soyut Dışavurumculuk ve Color Field Painting (Renk Alanı Resmi) akımlarının en önemli örneklerinden biridir (Resim 19). Büyük ölçekli bu resim, izleyiciyi içine çeken ve neredeyse fiziksel bir deneyim sunan güçlü bir renk kullanımıyla dikkat çeker. Newman'ın bu eseri, modern sanat tarihinin en etkili minimalist ve soyut dışavurumcu yapıtlarından biri olarak kabul edilir.

Resim, tamamen kırmızı bir arka planın üzerine yerleştirilmiş dikey çizgilerden oluşuyor. Bu çizgiler, kesintisiz bir şekilde yukarıdan aşağıya kadar uzanmakta ve resmin yüzeyini keserek ona bir ritim ve hareket kazandırmaktadır. Newman'ın minimalist yaklaşımı, kompozisyonu aşırı detaylardan arındırarak izleyiciyi yalnızca renk ve formun saf deneyimine yönlendirmektedir. Büyük ölçekli olması, resme bakan

kişinin fiziksel olarak kendini bu renk alanının içinde hissetmesini sağlayan bir etki yaratmaktadır.

Bu eser yalnızca bir renk çalışması değil, bireyin varoluşsal deneyimini irdeleyen bir sanat eseridir. Barnett Newman, bu eserle sanatı izleyici için bir meditasyon alanı haline getirerek derin bir felsefi boyut kazandırmıştır. İzleyiciyi fiziksel olarak içine çeken büyük ölçekli renk alanı, sanatçının varoluş ve insan deneyimi üzerine düşündüren yaklaşımının güçlü bir örneğidir.

Barnett Newman, "Yüce Olmanın Zamanıdır" başlıklı yazısında; "Batı sanatı şimdiye kadar güzelin peşine düştü, şimdi yücenin zamanıdır." demiştir. Bunun yanı sıra, Newman yücenin ancak soyut resmin içinde gerçekleştirilebileceğini de ifade etmiştir (Çokokumuş, 2013, s. 25).

Jean-François Lyotard'a göre, Barnett Newman'ın ulaşmaya çalıştığı "yüce", anın içinde ve doğrudan hissedilen bir olgudur. Tablo belirli bir mesaj iletmez, herhangi bir hikâye anlatmaz; yalnızca kendi varlığıyla izleyiciyle iletişim kurar. Newman, Plazmik İmge adlı metninde, belirli bir teması olmayan resmin süsleyici bir öğeye dönüşebileceğini vurgular ve sanat anlayışının temelini, yaratım sürecinin bizatihi kendisi olarak ifade eder. Sanatçı, geniş tuvalerinde yer verdiği dikey çizgilere "zip" ismini verir ve bu unsurları, sanatın doğrudan bir anlatı yerine, yüce ve gizemli bir deneyimi açığa çıkaran öğeler olarak değerlendirir. Newman'ın hedefi, izleyiciyi "güzel" olanın ötesine taşıyarak, yüce ve derinlikli bir sanatsal deneyime yönlendirmektir (Çokokumuş, 2013, s. 25).

Newman'ın çalışmalarında ise, renk o kadar ağır basmıştır ki, Yüce Kahraman (Vir heroicus sublimis, 1950–51) eserinde olduğu gibi, artık resimlerinin 'konusu' haline gelmiştir. Böylece renk, resimde giderek *raison d'être* (var oluş nedeni) haline gelmiş ve bunun sonucu olarak, "renk" terimi de 1950'lerden 1960'lara kadar, özellikle Amerika Birleşik Devletlerinde, varlık nedeni olarak görülmüştür. (Baydemir, 2016, s. 70)

Bu doğrultuda, Newman'ın renk kullanımını resmin ana unsuru haline getirmesi, Yüce Kahraman Adam eserinde kırmızının baskınlığı ve çizgilerle yarattığı görsel ritim aracılığıyla, izleyiciye doğrudan bir varoluşsal deneyim sunma amacını desteklemektedir.

Barnett Newman'ın bu eseri, renk, form ve izleyiciyle kurduğu doğrudan ilişki aracılığıyla, sanatın yalnızca estetik bir nesne değil, bireyin varoluşunu sorgulamasına olanak tanıyan bir deneyim alanı olduğunu göstermektedir. Newman, renk kullanımını resmin özüne dönüştürerek, izleyiciyi doğrudan içine çeken ve bireyselliğini fark ettiren bir etki yaratmayı amaçlamıştır. Kırmızı rengin baskınlığı ve ziplerin oluşturduğu ritmik yapı, izleyicinin sanatla fiziksel ve duygusal bir bağ kurmasını sağlarken, eserin yüce kavramına ulaşmayı hedefleyen felsefi arka planını güçlendirmektedir. Bu bağlamda eser, sadece soyut dışavurumculuk ve renk alanı resmi akımlarının bir örneği değil, aynı zamanda izleyiciyi sanatın saf deneyimiyle yüzleştiren, derin bir varoluşsal yolculuğa davet eden önemli bir eserdir. Aynı zamanda, Fovizm'de olduğu gibi, renklerin biçimden bağımsız bir anlatım aracı olarak kullanılması, izleyiciyle doğrudan duygusal bir etkileşim kurmayı amaçlamaktadır.

Soyut Dışavurumculuk akımının bir dalı olan ve Geç Resimsel Soyutlama ya da Renk Alanı Resmi olarak adlandırılan tarzın önde gelen ismi Mark Rothko'dur. Soyut Dışavurumculuğun bir kolu olan Renk Alanı Resmi, soyut anlayışıyla diğer akımlardan ayrılır. İsmi de yansıttığı gibi, eserler renk alanlarının düzenlenmesiyle oluşturulur. Sanatçılar, genellikle tuvalin tamamını kaplayan geniş ve düz renk alanlarını tercih etmişlerdir (Ahmetoğlu, 2011, s. 23).

Mark Rothko'nun "Kırmızı Üzerine Yeşil ve Turuncu" (1956) eseri; sanatçının olgun dönemine ait ve onun Renk Alanı Resmi anlayışını yansıtan önemli örneklerden biridir (Resim 20). Rothko'nun birçok eserinde olduğu gibi burada da katmanlı ve yarı saydam renk uygulamaları öne çıkar. Renkler arasında belirgin bir sınır bulunmaz; aksine, birbirine sızan ve soluklaşan yüzeylerin izleyici üzerinde etkileyici bir görsellik yarattığı söylenebilir. Bu konuda Lynton, Rothko'nun belirsiz renkleri ve değişken zemin tonlarıyla ilahi kudreti aktarmayı amaçladığını, renklerin bilinçaltı yoluyla hissedildiğini ve sanatçının toplumsal temalardan uzaklaşıp kendi iç dünyasına yöneldiğini belirtmektedir (Lynton, 2004, s. 41).



Resim 20. Mark Rothko, Kırmızı Üzerine Yeşil ve Turuncu, 1956, T.Ü.Y.B.

Sanatçı'ya göre resimler duygusal ve ruhsal bir deneyime açılan kapılardı. Bu durum Yılmaz'a (2013, s.43) göre, Renk Alanı Resimleri, resmin felsefi arayışlarından doğmuş, karmaşık ve sorun odaklı yapıdadır. Yaşamın belirsizliklerini, dini ve ahlaki meseleleri içerir. Rothko'nun eserlerindeki güç ve anlam derinliği, biçimsel mükemmeliyetiyle birlikte, varoluşsal krizlere, dini sorgulamalara ve ahlaki çıkmazlara psikolojik bir yanıt olarak değerlendirilir. Sanatçı, yaşamın belirsizliğini ve dünyevi ile ilahi olan arasındaki bağı, boya katmanlarının iç içe geçmesi ve akışkan yapısıyla anlatmıştır.

Eserinden örnek verilecek olursa Resim 20'de, çerçeveyi andıran kırmızı bir arka plan, ortada büyük bir yeşil dikdörtgen ve altta daha küçük, yatay bir turuncu alan dikkat çeker. İlk bakışta basit şekiller gibi görünseler de, bu renk alanları birbirine yumuşak geçişlerle bağlanarak hareketli ve derinlikli bir atmosfer oluşturur. Rothko'nun belirgin olmayan kenar hatları, renkleri katı geometrik biçimlerden çıkarıp daha akışkan ve duygusal bir hale getirir. Renklerin katman katman uygulanmış olması, izleyicinin bakış süresine bağlı olarak farklı algılar yaratmasına olanak tanır. Kırmızı, etkileyici ve güçlü bir ton olarak izleyiciyi merkeze yönlendirirken, dramatik bir gerilim yaratır ve yeşille belirgin bir zıtlık oluşturur. Yeşil ise kırmızının sıcak tonuna karşı bir denge unsuru olarak huzur verici bir etki yaratır. Alt kısımdaki turuncu bölge, yeşille tamamlayıcı bir kontrast yaratarak

kompozisyonun ağırlık merkezini oluşturur ve yapıta sıcak bir enerji katar. Kırmızı ve yeşil birbirinin karşıtı renkler olduğundan hem gerilim hem de uyum sağlarken, sıcak ve soğuk tonların oluşturduğu dinamik karşıtlık, renk alanları arasındaki yumuşak geçişlerle birleşerek doğal bir akıcılık hissi ortaya çıkarır.

Sonuç olarak, “Kırmızı Üzerine Yeşil ve Turuncu” adlı eser, Mark Rothko’nun Renk Alanı Resmi anlayışını en güçlü şekilde yansıtan örneklerden biridir. Renklerin iç içe geçen yapısı, ton geçişleri ve bilinçaltına hitap eden kompozisyonuyla sanatçı, izleyiciyi yalnızca görsel değil, aynı zamanda ruhsal ve duygusal bir deneyime davet etmektedir. Özellikle eserde kullanılan kırmızı, Fovist anlayışla benzer şekilde, duygusal bir yoğunluk taşıyan ve izleyici üzerinde doğrudan bir etki yaratan saf ve güçlü bir renk olarak ele alınmıştır. Fovist sanatçılar gibi Rothko da kırmızıyı yalnızca nesnelere betimleyen bir araç olarak değil, doğrudan hissiyatı aktaran bir unsur olarak kullanmış, bu rengi izleyicinin duygu durumunu şekillendiren bir atmosfer yaratmak için değerlendirmiştir. Renklerin birbirleriyle kurduğu dinamik ilişki, eserin derinlik hissini artırırken, Rothko’nun sanatı yalnızca biçimsel bir araştırma olmaktan çıkarak, insanın varoluşsal sorgulamalarına açılan bir kapı hâline getirmektedir denebilir.



Resim 21. Hans Hoffman, Altın Duvar, 1961, T.Ü.Y.B, 151x182 cm.

Fovist renk paletinin etkisini gösteren bir diğer sanatçı ise Hans Hofmann’dır. Renk ilişkileri ve bunların yapısal etkileri üzerine net analizler yapan Hofmann, Saf Resimde Renk Sorunu – Yaratıcı Köken adlı makalesinde her rengin, başka bir renk ile gölgelendiğinde sınırsız varyasyonlara sahip olabileceğini ve bir rengin nihai

etkisinin, çevresindeki diğer renklerle kurduğu ilişkiye bağlı olduğunu vurgular. Onun “Altın Duvar” adlı eserinde doygun renk alanları ve kırmızının gücü hissedilir; bu anlayış, 1950’lerin sonları ve 1960’ların renk alanı ressamlarını doğrudan etkilemiştir (Fineberg, 2014, s. 62) (Resim 21).



Resim 22. Damien Hirst, Kırmızı Kelebek, 1965, Kâğıt üzerine Serigrafi.

Damien Hirst’in “Kırmızı Kelebek” adlı eseri, doğrudan Fovist bir yaklaşım sergilemese de, renk kullanımındaki çarpıcı ve duygusal etkileriyle Fovizm’e güçlü bir şekilde atıfta bulunur (Resim 22). Fovistler gibi Hirst de kırmızıyı yalnızca bir dekoratif unsur olarak değil, güçlü bir ifade aracı olarak kullanır. Eserdeki kırmızı zemin, enerji, tutku ve yoğunluk hissi yaratırken, kelebek kanatlarının detayları bu yüzey üzerinde dikkat çekici bir kontrast oluşturur. Perspektifi reddeden Fovist anlayışa benzer şekilde, eserde yüzeysellik ön plana çıkar ve izleyicinin odağı renk ve kompozisyon üzerinde yoğunlaşır. Hirst, doğayı birebir temsil etmek yerine, kelebekleri bir sembol ve renk düzeninin parçası olarak ele alarak, doğayı estetik ve duygusal bir ifade aracı haline getirir. Eserin dramatik ve dinamik atmosferi, Fovizm’in renklerin çelişkili duyguları bir arada sunma yaklaşımını çağırıştırır ve Hirst’in modern bir yorumla bu mirası nasıl dönüştürdüğünü gösterir.



Resim 23. Philip Guston, Şehir Sınırları, 1969, T.Ü.Y.B, 195x262 cm.

Philip Guston'un "Şehir Sınırları" adlı eserinde, kompozisyonun merkezinde büyük ve dikkat çekici bir araç figürü yer almaktadır (Resim 23). Aracın içinde bulunan figürler, sanatçının sıklıkla kullandığı başlıklı ve maskeli karakterleri anımsatmakta olup, bu figürlerin kimlikleri ve niyetleri hakkında belirsizlik yaratmaktadır. Arka planda, şehrin silüetini çağrıştıran yapıların varlığı, mekânsal bir derinlik sağlarken aynı zamanda eser içerisindeki anlatımı destekleyen önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Bu eserde, eski bir hurda arabada şehrin ıssız sokaklarında dolaşan üç figür yer almakta olup, kimlikleri belirsiz olsa da niyetlerinin olumsuz olduğu açıktır. İkonografik kökenleri, Guston'un 1930'larda Ku Klux Klan karşıtı duvar resimlerinde bulunabilir; ancak sanatçı burada belirli bir kötülüğü betimlemek yerine, başlıklı figürleri genel bir şiddet anlayışının sembolik yansıması olarak ele almıştır. 1970'te yaptığı bir açıklamada Guston, halk diline yakın bu üslubu kullanarak Amerika'nın kendi özgürlük vaatleriyle çelişen noktaya sürüklendiğini anlatmak istediğini belirtmiştir. Sanatçı, Klan üyeleriyle özdeşleştiği diğer eserlerinde olduğu gibi, burada da örtülü bir figür olarak kendisini resmederken, şiddet ve zulmün yalnızca ilkel topluluklara ait olmadığını, medeni toplumlarda da sürdüğünü vurgulamaktadır. Dönemin toplumsal algısında tehlike dışarıdan gelen unsurlara yüklenirken, Guston insanlığın en büyük tehdidinin yine kendisi olduğunu hatırlatmaktadır. Geniş fırça darbeleri ve soyut dışavurumcu anlatımıyla eserlerine bir film yönetmeni gibi yaklaşarak, hikâyelerini güçlü bir görsellik içinde sunmaktadır. (Elderfield, 2003, s. 301)

Arka planın kırmızımsı tonları, şehri sarmalayan bir tehdit unsuru gibi görünerek, felaket ya da yangın hissi uyandırırken, şehir silüetinin bu renk içinde eriyormuş gibi algılanması, korkunun ve şiddetin kent yaşamını nasıl kuşattığını düşündürmektedir. Figürlerin içinde bulunduğu aracın da kırmızıyla çevrelenmiş olması, kaçış, suç veya baskı olgusunu çağrıştırmakla mümkündür. Ekspresyonist bir yaklaşımla ele alınan kırmızı, kaba ve serbest fırça darbeleriyle uygulanarak kaotik bir etki yaratmakta, siyahla bir araya gelerek dramatik bir kontrast oluşturmaktadır. Bu kullanım, özellikle Fovist sanatçılarda görülen, rengin duygusal bir araç olarak kullanılmasına benzerlik göstermektedir.



Resim 24. Joan Brown, Balıklı Otoportre, 1970, T.Ü.Y.B, 244x122 cm.

Joan Brown'un Balıklı Otoportre adlı eserinde, sanatçı kendini büyük bir balık ve siyah bir kediyle birlikte resmetmiştir. Kompozisyonda öne çıkan unsurlardan biri

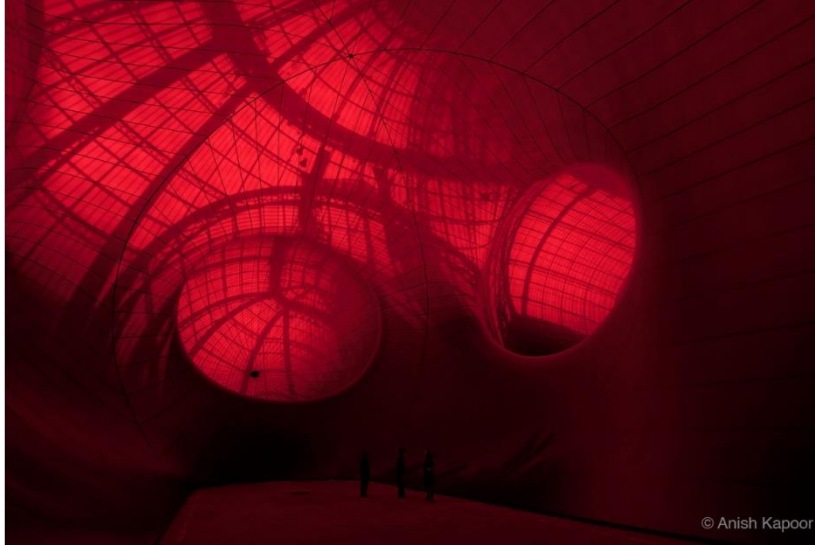
Joan Brown'un, otoportresinde kendini güçlü, doğrudan ve kendinden emin bir duruşla resmetmesidir. Üzerindeki bol, kirlenmiş iş kıyafeti, onun sanatsal pratiğini ve işçiliğini vurgular. Elinde bir fırça tutması, onun sanat üretimiyle doğrudan ilişkilendirilmesini sağlar. Resim dikey bir formata sahiptir ve sanatçının figürü neredeyse tüm alanı kaplar. Joan Brown, otoportresinde dengeli ve doğrudan bir duruş sergileyerek, izleyiciyle göz teması kurar. Bu, figürün varlığını güçlü bir şekilde hissettiren bir unsurdur. Arka planın basit ve tek renkli tutulması, figürlerin ve nesnelerin daha fazla ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Sanatçı merkezde, bir elinde dev bir balık diğer elinde ise bir boya fırçası tutmaktadır. Bu kompozisyon, sanatçının kimliğini ve mesleğini öne çıkarmaktadır. Siyah kedi, sanatçının ayaklarının çevresinde dolaşan bir unsurdur ve resme hareket hissi katar. Balık, alışılmadık bir şekilde sanatçının kucagında, bir nesne gibi değil de bir figür gibi durmaktadır. Bu durum, esere hem sürrealist hem de absürd bir hava katar (Fineberg, 2014, s. 267) (Harris, 2023).

Eserin en dikkat çekici unsurlarından biri yoğun kırmızı arka plandır. Arka planın tamamen yoğun kırmızı olması, dinamik ve güçlü bir atmosfer yaratır. Joan Brown'un kendisini bu güçlü renk ile çevrelemesi, izleyiciye sanatçının kararlılığını ve kendine güvenini hissettirir diyebiliriz. Kırmızı, dikkati odak noktaya çekmek için sık kullanılan bir renktir. Bu, sanatçının figürünü ve elindeki balığı vurgulayan bir tercih gibidir. Sanatçının kıyafetleri ve siyah kedi, kırmızı fonun önünde güçlü bir kontrast yaratmaktadır. Balık sarı-mavi tonlarındadır, bu kırmızı fonla tamamlayıcı bir renk uyumu oluşturur. Sanatçının yüzü ve ellerindeki açık ten tonları, koyu arka plan sayesinde daha belirgin hale gelmiştir. Sanatçının giysileri, serbest ve gevşek fırça darbeleriyle betimlenmiştir. Boyanın yüzeye kalın ve yoğun uygulanması, resme fiziksel bir doku kazandırmaktadır. Balık figürü, diğer öğelere göre daha keskin ve belirgin konturlara sahiptir, bu da onun ana tema olarak ön planda olduğunu gösterir. Kırmızı fon ve figürlerin güçlü kontrastları, sanatçının varlığını ve enerjisini güçlü bir şekilde hissettiren bir kompozisyon oluşturur. Büyük balık figürü, olağandışı ölçeğiyle gerçeküstü bir atmosfer yaratırken, sanatçının yüzündeki dingin ifade bu durumu absürd ama bilinçli bir sanat yorumu haline getirir. Bu eser, hem güçlü renk kullanımıyla hem de sade ama etkileyici kompozisyonuyla sanatçının kimliğini ve sanata bakış açısını yansıtan çarpıcı bir otoportredir.



Resim 25. Alexandre Calder, Flamingo, 1973, Metal levha ve boya, 13,5 m (yükseklik).

Fovizmin renk anlayışını yansıtan bir diğer sanatçı Amerikalı heykeltıraş Alexander Calder'dir. Sürrealizm ve Dada ile kişisel bağı bulunan Calder, biyomorfik soyutlamalarında sürrealist etkiler barındırmış, parlak renkler ile yalın oval ve yuvarlak formlara yöneliminde Miró'nun etkisini hissetmiştir. Ancak eserleri, sürrealistlerin bilinçdışı ve psikolojik dinamiklerine ya da New York Okulu ressamlarının ruhsal keşif temalarına doğrudan bağlı değildir. Küçük ölçekli Yıldız Kümesi (1943) ve Gamma (1947) gibi çalışmalarında kırmızıyı belirgin ama sınırlı bir biçimde kullanırken, 1973 tarihli Flamingo adlı eseri büyük ölçeği ve parlak kırmızı rengiyle dikkat çeker (Resim 25). Bir gemi gövdesi gibi inşa edilmekle kalmayıp, adeta o yapının kendisi gibi görünen bu eser, günümüzde de çelik ve cam gökdelenler arasında ihtişamını ve kuşlara özgü zarif duruşunu korumaktadır (Fineberg, 2014, s. 53-56).



Resim 26. Anish Kapoor, Leviathan, 2011, Enstalasyon

Anish Kapoor'un "Leviathan" adlı eserinde kırmızı rengin, karanlıkla ve insanın biyolojik varoluşuyla ilişkilendirilerek kullanıldığı; bu rengin, izleyicide karanlığa geçişi duyumsatan bir etki yaratmak amacıyla tercih edildiği ifade edilmektedir (Kilimci, 2018, s. 159) (Resim 26). Kapoor'un kırmızıya dair bu yaklaşımı, rengi doğadaki karşılığından bağımsız bir anlam üretim aracı olarak kullanan Fovist sanatçıların anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Tıpkı Fovistlerin rengi, duyguların ifadesi ve yüzeyin etkin kılınması için kullandıkları gibi, Kapoor'un da kırmızıyı insanın içsel, bastırılmış yönlerine göndermede bulunmak için seçtiği söylenebilir.

2.2.1.2. Mavi

Sanat tarihinde renk, ilk bilinçsiz eserlerden günümüze dek sanatçıların temel unsurlarından biri olmuş ve eserlerin temelini oluşturmuştur. Renk, insanlar tarafından bilinse de, bilimsel tanımı ilk kez 1676'da Newton tarafından yapılmıştır. Newton, beyaz ışığın farklı renklerin birleşiminden oluştuğunu göstermiştir. Karanlık bir odada, bir prizma yardımıyla gün ışığını kırarak mor, lacivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızı renklere ayrıştığını, bu renklerin tekrar birleştiğinde beyaz ışığı oluşturduğunu kanıtlamıştır. Newton'un bu buluşu, özellikle İzlenimciler üzerinde etkili olmuş ve onların, ışığın nesnelere üzerindeki etkilerini resmetmelerine yol açmıştır (Batur, 2016, s. 279-280).

Işık, kaynağına ve yapısına bağlı olarak nesnelere yansıtılarak renk olarak adlandırılan bir görünüm oluşturur. Renk, insan gözü tarafından algılanıp beyne iletilen bir olgudur. Bu olgu, insan doğasında ve psikolojisinde farklı etkiler yaratarak duygusal tepkilere dönüşür. Bu nedenle, renk gündelik yaşamda büyük bir öneme sahiptir. Gündelik yaşamın ötesinde renk, askeri, stratejik ve sanatsal alanlarda da etkisini sürdürerek kendine özgü bir ifade dili oluşturur (Başbuğ, 2020, s. 231).

Bu temel özellikler, sanatçıların renkleri ifade gücü olarak kullanmasında önemli bir rol oynamıştır. Fovistler, renkleri doğanın birebir yansıtılmasından bağımsız olarak, ifadeleri güçlendiren bir araç olarak kullanmışlardır. Mavi, bu bağlamda Fovist eserlerde önemli bir yer tutar. Mavi, izleyicide bir melankoli veya düşünceli bir ruh hali yaratmaktadır. Mavi renk, özellikle doğa manzaralarında ve deniz betimlemelerinde yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Fovizm, renklerin doğadaki asıl görünümüne bağlı kalmaktan çok, sanatçının duygusal tepkilerini yansıtan bir araç olarak kullanıldığı bir akımdır. Bu nedenle mavi, Fovist resimlerde sadece gökyüzü veya suyu temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda soyut bir duygusal ifade aracı olarak karşımıza çıkar. Mavi, turuncu ve kırmızı gibi tamamlayıcı renklerle yan yana getirilerek güçlü bir kontrast yaratır. Bu, izleyicinin dikkatini belirli noktalara çeker ve resmin genel dinamiğini artırır. Mavi, sıcak renklerle zıtlık oluşturarak fovist resimlerde denge yaratmaktadır.



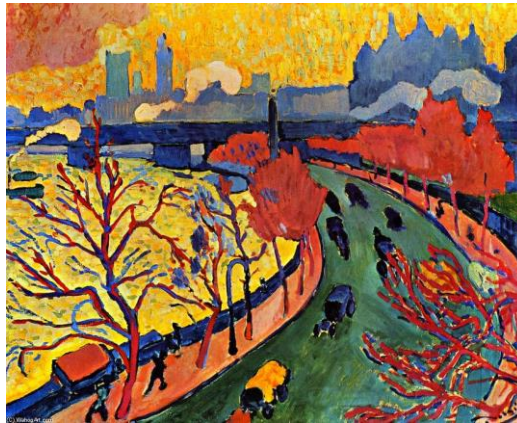
Resim 27. Pablo Picasso, Yaşlı Gitarist, 1903, Yağlı Boya, 122.9 x 82.6 cm.

Pablo Picasso'nun Yaşlı Gitarist isimli eseri sanatçının "Mavi Dönem" olarak adlandırılan melankoli ve içsel acının hâkim olduğu bir dönemde yapılmıştır.

Melankoli, antik çağlardan itibaren kara safranın fazlalığıyla ilişkilendirilerek hastalık, delilik, dahilik ve mizaç türü olarak farklı anlamlar taşımıştır. Arkhigenes, melankoliyi “bir hayalin ardından yaşanan ruhsal çöküntü” şeklinde ifade etmiştir (Oğraş, 2022, s. 214).

"Yaşlı Gitarist", yalnızlık, fakirlik ve insanın kırılabilirliği temalarıyla derin bir duygusal etki yaratan bir eserdir. Picasso'nun Mavi Dönem eserlerinden biri olan bu resim, izleyiciyi hem duygusal hem de estetik bir yolculuğa çıkarır. Sanatın hem bir kaçış hem de bir ifade aracı olarak gücünü vurgulayan bu eser, insanlık hâlinin zamansız bir temsili olarak okunabilir. İspanya'dan Paris'e dönen sanatçı, bir arkadaşının intiharından derin bir şekilde etkilenmiş ve bu durum, mavi dönemin başlamasına zemin hazırlamıştır. Picasso'nun eserlerinde tasvir edilen figürler, yaşam koşullarından memnun olmayan, hayattan ve onun sunduğu imkânlardan yoksun hisseden bireylerin hüznü ve yığın ifadelerini yansıtır (Oğraş, 2022, s. 214).

Pablo Picasso'nun “Yaşlı Gitarist” eseri, Fovist bir tarzda yaratılmamıştır ancak Fovizm'in renk ve duygusal etkiyi vurgulayan yaklaşımı ile ilişkilendirilebilir. Eserde kullanılan soğuk mavi tonlarının yoğunluğu, izleyicide derin bir melankoli ve yalnızlık hissi uyandırırken, renklerin ifadesel gücüne dayalı Fovist anlayışı çağırır. Fovistler gibi Picasso da renkleri yalnızca gerçekliği yansıtmak için değil, duygusal bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanır. Figürün deformasyonu ve mekânsal ayrıntıların azaltılması, Fovistlerin biçim özgürlüğüne verdiği önemi anımsatır. Bu anlamda, Yaşlı Gitarist, Fovistlerin renk ve biçim aracılığıyla izleyiciyle güçlü bir duygusal bağ kurma amacına paralel bir sanat anlayışını yansıtır.

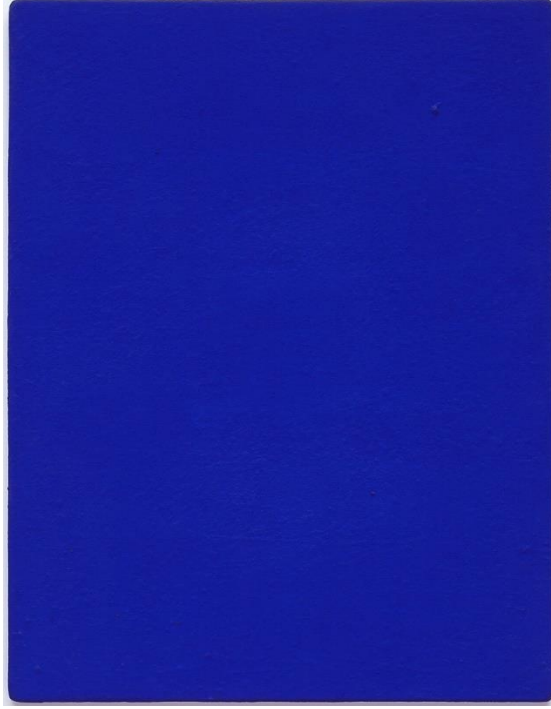


Resim 28. Andre Derain, Charing Cros Köprüsü, 1906, Tuval üzerine yağlı boya, 81x100 cm.

Bu eser, André Derain'in "Charing Cross Köprüsü" adlı çalışmasıdır (Resim 28). Fovizm akımına ait bu eser, renklerin güçlü ve cesur bir şekilde kullanımıyla dikkat çeker. Mavi renk, arka plandaki gökyüzü ve binalarda kullanılarak, sıcak renklerle kontrast oluşturan dengeleyici bir unsur olarak öne çıkmakta ve sıcak tonların baskın olduğu kompozisyona bir nefes alanı sağlamaktadır. Mavinin soğuk tonları, bu alanda bir uzaklık hissi verir ve izleyiciyi manzarayı bütünsel olarak keşfetmeye yönlendirir. Şehirdeki binaların üst kısımlarında kullanılan mavi, eserin yukarı doğru bir dengeye sahip olmasını sağlar ve şehir yaşamının dinamizmini destekler. Fovizm'de renklerin özgürce kullanımı, duygusal bir etki yaratmayı amaçlar. Mavi, arka plandaki alanlarda derinlik hissi yaratır ve izleyiciyi mekâna dâhil eder. Binalarda kullanılan mavi tonlar, fiziksel uzaklık ve duygusal bir sakinlik hissi verirken, diğer renklerle birleşerek hem melankoli hem de canlılık yaratır. Renkler, doğal görünüşleriyle değil, duygusal etkileriyle önem kazanır. Mavi renk, eser boyunca akıcılığı sağlayarak, şehrin hareketliliğini sıcak renklerle kontrast oluşturarak hissettirir.

Resimde çizgiler, köprü, nehir ve ağaç gibi ana yapısal unsurları vurgulamak için kullanılmıştır. Örneğin, ağaçların dallarındaki kıvrımlı çizgiler, doğal bir ritim yaratır. Çizgiler, özellikle yolun kıvrımları ve nehrin akışı gibi unsurlarla perspektifi hissettirmek için kullanılmıştır. Ancak, bu perspektif geleneksel kurallara bağlı olmaktan çok, renklerle birleşerek soyut bir mekân algısı yaratır. Yol boyunca çizilen araçlar ve ağaçların çizgileri, resmin genel dinamiğini artırır ve izleyiciye hareket hissi verir, genellikle renk alanlarını çevreleyen sınırlar olarak işlev görür. Mavi tonların çevresi siyah veya koyu renk çizgilerle belirginleştirilmiştir, bu da rengin daha yoğun ve etkileyici görünmesini sağlar. Çizgiler, hem dikey hem de yatay unsurları birbirine bağlayarak kompozisyona bir ritim kazandırır.

Sonuç olarak, André Derain'in "Charing Cross Köprüsü" adlı eseri, Fovizm'in cesur renk ve özgün çizgi anlayışını kusursuz bir şekilde yansıtarak izleyiciyi hem duygusal hem de görsel bir yolculuğa çıkarır; bu eser, sanatın geleneksel sınırlarının ötesine geçerek modern estetik anlayışına ilham veren güçlü bir örnek sunar.



Resim 29. Yves Klein, Uluslararası Klein Mavisi (IKB), 1959, T.Ü.Y.B, 92x72 cm.

Yves Klein, gökyüzünü sanat eseri olarak ilan etmiş ve buradan hareketle eserlerinde sonsuzluk ile maddi olmayana temsil etmenin yenilikçi yollarını keşfetmeye devam etmiştir. Bu yaklaşımlarından biri, tüm tuvali tek bir renkle kapladığı monokrom soyutlamasıdır. Klein, monokrom resmi "özgürlüğe açılan bir pencere" ve "sınırsız renk varlığına dalış" olarak tanımlamıştır. Klein farklı renkler kullanmış olsa da, en ikonik eserlerini kendi geliştirdiği ve patentini aldığı "Uluslararası Klein Mavisi (IKB)" ile oluşturmuştur. Sanatında su, ateş ve hava gibi doğal unsurları kullanmış, hatta kendi çıkardığı bir gazetede "boşluğa sıçrama" performansını sahneleyerek sanatın sınırlarını zorlamıştır (The Museum of Modern Art, tarih yok).

Yves Klein, özellikle mavi tonlarıyla gerçekleştirdiği tek renkli eserleriyle tanınır ve bu yapıtlar sanatçının kimliğiyle özdeşleşmiştir. Klein, sanatında resmin değil, izleyicinin asıl önemli unsur olduğunu vurgularken, renk aracılığıyla mekânı dönüştürdüğünü ve izleyiciyi provoke ettiğini ifade eder. Tek renkli tabloları ilk bakışta benzer görünse de pigment yoğunlukları farklıdır ve sanatçı için renk, başka bir tonun yansıması değil, kendi başına var olan bir unsurdur. Genellikle mavi, pembe ve altın renklerini tercih eden Klein, eserlerinin ölçülemez boyutlara ulaşip yayılmasını ve derinlemesine nüfuz etmesini ister (Uz ve Uz, 2017, s. 84).

Sanat tarihçileri, Klein'in deniz mavisini tercih etmesini farklı şekillerde yorumlamaktadır. Kimi bunu, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan pişmanlık yüklü soyut sanat akımlarından bir kopuş, kimi ise dışavurumculuğa bir karşı duruş olarak görür. Bazı uzmanlar, onun monokrom ve “boşluk” takıntısını nükleer yıkım korkusunun sanatsal bir yansıması olarak değerlendirirken, Klein ise atom çağında maddesel varlığın yok olup mutlak soyutluğa dönüşeceğini vurgulamıştır. Öte yandan, maviye olan ilgisinin Katolik inancından ve mavinin ölümsüzlük ile ilahiliği simgelemesinden kaynaklandığını düşünenler olsa da, Klein'in monokromlarının doğrudan dini bir anlam taşımadığı belirtilmektedir (Sooke, 2014).

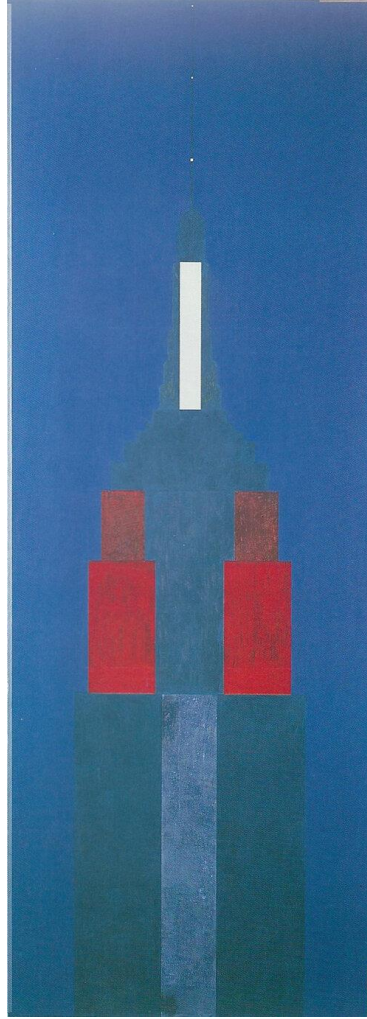
Yves Klein'in “Uluslararası Klein Mavisi (IKB)” adlı eseri, Fovist anlayışın renk yaklaşımıyla belirli açılardan ilişkilendirilebilir. Fovizm, 20. yüzyılın başlarında renklerin doğrudan ve bağımsız bir anlam taşıdığı fikrini savunarak, akademik perspektif ve tonal geçişlerden uzak, yoğun ve saf renk kullanımıyla dikkat çekmiştir.

Benzer şekilde, Klein de IKB 82’de kullandığı özel geliştirilmiş “International Klein Blue” (IKB) tonuyla rengin saf varlığını ön plana çıkarmış ve renge, kendine özgü bir mistik ve deneyimsel boyut kazandırmıştır. Fovistler gibi Klein de rengin doğrudan duygusal ve sezgisel etkisine odaklanmış, onun biçimden bağımsız olarak izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratabileceğini savunmuştur. Fovistlerin doğadaki renkleri birebir taklit etmek yerine, sezgisel ve özgür bir şekilde kullanmaları gibi, Klein de monokrom yüzeyleriyle rengi mutlak bir fenomen olarak ele almış, onu herhangi bir nesnel referanstan bağımsız kılmıştır.

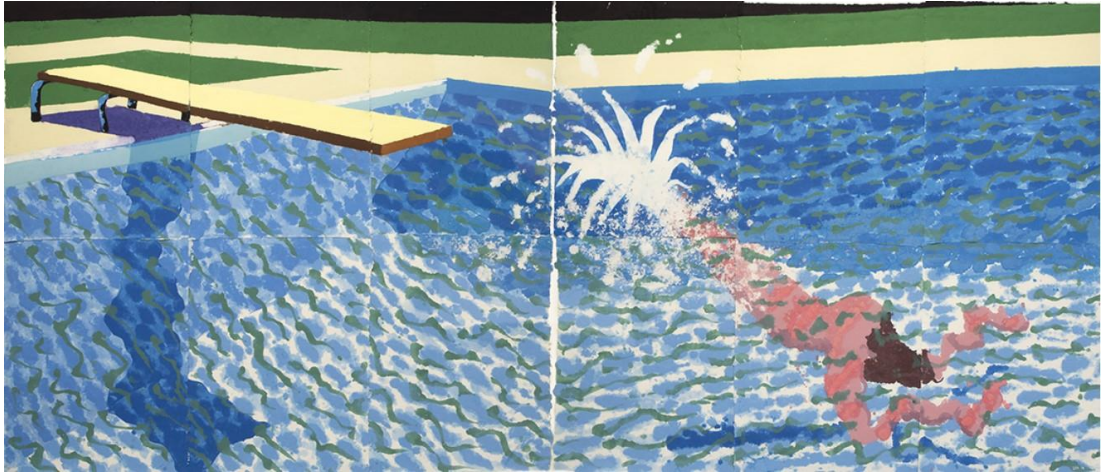


Resim 30. Robert Motherwell, Mavi Resim Dersi: Resim Bağlamında Mantık Üzerine Bir Araştırma, 1973, T.Ü.A.B, 1552x112 cm.

Robert Motherwell'in beş parçadan oluşan "Mavi Resim Dersi: Resim Bağlamında Mantık Üzerine Bir Araştırma" adlı eserinde, deniz kenarının hareketli ve enerjik atmosferini yansıtan derin ve sıcak bir mavi tonuna yer verilir (Fineberg, 2014, s. 75) (Resim 30). Bu kullanım, Fovizm'in renk anlayışıyla da örtüşmektedir. Motherwell'in eserindeki mavi de, yalnızca doğanın bir yansıması olmanın ötesine geçerek, içsel bir ifade biçimi haline gelmiştir. Tıpkı Fovistlerin yaptığı gibi, renk burada yalnızca bir betimleme unsuru değil, izleyici üzerinde doğrudan bir etki bırakan güçlü bir anlatım aracıdır. Aynı bağlamda değerlendirilecek bir diğer resim Robert Moskowitz'in "Empire State" isimli eseridir. Geometrik olarak sadeleştirilmiş ve minimalist bir çalışma gibi görünse de, eserin büyük ölçeği ve mimari yapısının kolayca tanınabilir olması, izleyicinin onu bir soyutlama olarak algılamasını değiştirerek minimalist niteliğini sorgulattır (Fineberg, 2014, s. 420).



Resim 31. Robert Moskowitz, Empire State, 1978, T.Ü.Y.B, 274x98 cm.



Resim 32. Büyük Dalgıç, 1978, Renkli ve Preslenmiş kâğıt hamuru.

David Hockney, 1962 yılında Royal College of Art'tan ayrıldıktan sonra önemli başarılarla imza atmış bir ressamdır. 1963'te Kaliforniya'ya yerleşmesiyle yüzme havuzlarını konu alan resimler yapmaya başlamış, daha sonra Paris'e giderek gravür teknikleri üzerinde çalışmıştır. 1978 yılında Amerika'ya geri döndüğünde ise New York yakınlarında bir arkadaşının atölyesinde kâğıt hamuru tekniğini keşfetmiş ve bu teknikle havuz temasına yeniden yönelmiştir. Hockney üç ay içinde, günün farklı zamanlarında çektiği Polaroid fotoğraflardan yararlanarak 29 eser üretmiştir. Bu eserlerinde bazen havuz boş, bazen de içinde yüzücüler yer almaktadır. Çalışmalarında kullandığı teknik, ıslak kâğıt hamuruna boya döküp preslemesi sayesinde derin ve kalıcı renk etkileri elde etmesini sağlamıştır. Hockney ayrıca saatlerce gözlem yaparak, hareketleri önce siyah-beyaz çizimlerle yakalamaya çalışmış, ancak çoğu zaman ortaya çıkan sonuçtan tatmin olmayıp eserlerini atmıştır. (Richardson, 1994, s. 40).

David Hockney'nin "Büyük Dalgıç" adlı eserinde, sıçrama tahtası, dalgıç figürü ve suyun hareketi betimlenmiştir. Kâğıt hamuru tekniğiyle oluşturulan kompozisyonda renkler kalın ve dokulu yüzeylerde öne çıkmıştır. Su sıçramaları ve dalgalanmalar hareketi vurgularken, sahne yatay olarak iki bölüme ayrılmıştır. Sanatçı, perspektif ve renk kullanımıyla derinlik ve dinamizm hissini güçlendirmiştir.

Eserde baskın olarak kullanılan mavi renk, havuz suyunu ve derinlik duygusunu vurgularken, aynı zamanda hareket ve dinamizm hissini de artırmaktadır. Mavinin yoğun ve çarpıcı şekilde kullanımı, Fovistlerin doğayı doğrudan taklit etmek

yerine duygusal ve psikolojik ifadeyi renklerle aktarma yaklaşımına benzerlik göstermektedir. Fovizm akımında olduğu gibi, Hockney'nin mavisi de doğal görünümü aşarak ifade gücü yüksek, enerjik ve duygusal bir dil yaratır. Böylece mavi, eserde yalnızca doğal bir unsur olmaktan çıkıp, sanatçının duygu ve hareketi aktarma aracına dönüşmüştür.



Resim 33. Anish Kapoor, Gökyüzü Aynası, 2006.

Anish Kapoor'un "Gökyüzü Aynası" isimle eserinde sanatçı, mavi renk ve gökyüzünün yansımalarını doğrudan sanatsal bir ifade aracı olarak kullanarak hem görsel hem de kavramsal açıdan çarpıcı bir eser yaratmıştır.

Eserde mavi renk, doğrudan bir boyama veya pigment aracılığıyla değil, gökyüzünün yansıması ile oluşturulmuştur. Ayna yüzeyindeki mavi gökyüzü ve beyaz bulutların birleşimi, doğal ve yapay unsurların bir araya geldiği bir estetik oluşturmuştur. Bu eserde gökyüzü sürekli değiştiği için mavi tonlar ve kompozisyon sabit değildir. Bu durum, sanat eserini izleyicinin bulunduğu zamana ve mekâna göre değişen bir deneyim haline getirir.

Anish Kapoor'un bu eseri, güncel sanatta mavi rengin kullanımına yeni bir perspektif getirir. Mavi, doğrudan bir renk unsuru olmanın ötesine geçerek gökyüzünü temsil ederek sınırsızlık ve özgürlük duygusu yaratır. Eserin sürekli değişen doğası, mavi rengin sabit değil, zamana bağlı olarak yeniden tanımlandığını vurgular. Gökyüzünün maviliği günün saatine, hava durumuna ve mevsime bağlı olarak değişir.

Fovistler, doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine, onu kişisel bir yorum ve estetik bir araç olarak yeniden kurgulamışlardır. Kapoor'un gökyüzünü dev bir ayna yüzeyinde

yansıtarak mekânı ve doğayı sanatın merkezine alması, Fovistlerin doğayı anlamdan çok bir deneyim alanı olarak ele alış biçimine benzemektedir. Ayrıca eser, tıpkı fovist bir üslupla doğanın renklerini ve ışığını manipüle ederek, izleyicide güçlü bir duygusal ve görsel etki yaratmıştır.

2.2.1.3. Sarı

Sanat tarihinde sarı, doğadaki varlığı, duygusal çağrışımları ve farklı şekillerde üretilebilmesi nedeniyle önemli bir yer tutar ve birçok eserde tercih edilmiştir.

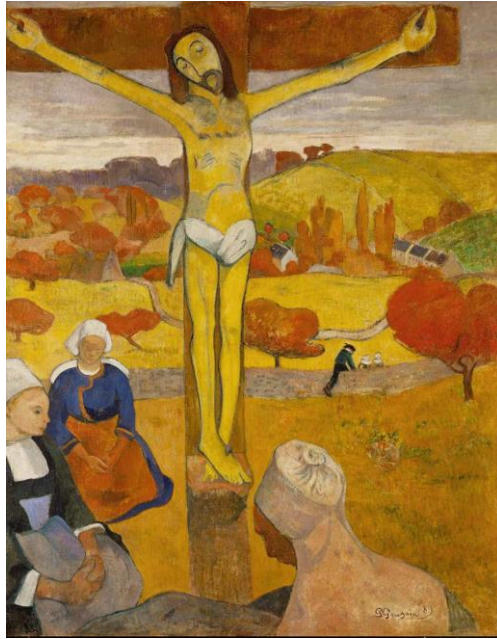
Bu kapsamda Goethe'ye göre saf renk olarak yalnızca sarı ve mavi kabul edilebilirken, kırmızı saf bir renk değildir. 1791'de yayınlanan *Optiğe Katkılar* adlı eserinde, prizmatik renklerin açık ve koyu arasındaki sıralanışı ve renkli gölgelerin oluşum koşulları ele alınmıştır. Ancak, renkli gölgelerle ilgili gözlemlerinin genel geçerliliği konusunda tereddüt yaşamıştır. Goethe, göz kamaştırıcı bir uyarıcı sonrası gözde oluşan renk tayflarını da açıklamış, örneğin kızgın bir demirin izlenmesinden sonra gözde mor bir görüntü oluşmasını bu etkiye bağlamıştır (Tarhan, 2020, s. 225).

Meryem Dokumacı, “Renklerin İnsan Yaşamındaki Etkileri ve Renklerin Tarih Boyunca Yolculuğu” adlı makalesinde, Annemarie Schimmel’in ifadelerine atıfla sarı rengin Türk topluluklarında kraliyet sembolü olarak görüldüğünü belirtirken; Bahaeddin Ögel’in görüşlerine dayanarak bu rengin, Türk inanç sisteminde hastalık ve kötülükle ilişkilendirildiğini ifade etmektedir. Öte yandan, Selçuklular döneminden itibaren sarı, kırmızı ve yeşil renklerin hükümdarlık sembolleri olarak bayraklarda kullanıldığına dair çeşitli kaynaklar da bulunmaktadır (Dokumacı, 2020, s. 124–125).

Sarı, insanda mutluluk ve sevinç duygusunu uyandıran bir renk olup, anlayışı ve sezgiyi geliştirme özelliğine sahiptir. Altın tonlarındaki sarı, manevi mükemmeliyeti temsil etmektedir. Gençlik ve tatminin simgesi olan bu renk, fazla kullanıldığında zihinsel, ruhsal ve sinirsel aşırı yüklenmelere neden olabilir. Negatif yönleriyle, çekingenlik, ön yargı ve baskıcı güç algısını yansıtır ve bu sebeple gerilim filmlerinde bazı sahnelerde kullanılır. Ancak bu olumlu ve olumsuz özelliklerinin ötesinde, sarı renkli nesnelere, dikkat çekici özellikleriyle insanların ilgisini toplar ve ihtişamıyla bazı sahnelerde ihanet duygusunu ifade edebilir (Kırık, 2013, s. 74).

Sarı renk, tarih boyunca hem sanat hem de kültür dünyasında anlam yüklü bir simge olarak karşımıza çıkmıştır. Doğadaki varlığı ve güçlü duygusal etkileriyle sanat

tarihinde önemli bir yer edinmiş; aynı zamanda kraliyet, neşe ve umut gibi olumlu anlamların yanı sıra hastalık, korkaklık ve ihanet gibi olumsuz çağrışımlarla da ilişkilendirilmiştir. Güneşi, zekâyı ve merhameti temsil etmesi, sarının insana enerji ve mutluluk verme gücünü gösterirken; aşırı kullanıldığında sinir sisteminde yarattığı uyarıcı ve yıpratıcı etkilerle dikkat çeker. Bu çok yönlü anlamları sayesinde sarı, hem görsel sanatlarda hem de sinema ve televizyon gibi farklı alanlarda güçlü bir ifade aracı olarak ön plana çıkmıştır.



Resim 34. Paul Gauguin, Sarı İsa, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x73 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, New York.

Paul Gauguin'in "Sarı İsa" adlı eseri, sanatçının ruhani arayışlarının yansımasıdır. Bu eser, Post-Empresyonist dönemin önemli bir yapıtıdır ve Gauguin'in dinsel temaları modern bir yorumla ele alışını ortaya koyar. Gauguin, mekânsal derinlik yaratmak yerine düzlemsel bir kompozisyon tercih etmiştir. Bu yaklaşım, dikkatleri daha çok sahnenin sembolik anlamlarına çeker. Bu yönüyle, Gauguin'in renk tercihleri yalnızca estetik değil, aynı zamanda güçlü bir anlatı ve duygusal derinlik taşıyan sembolik anlamlar içermektedir. Aldoğan bu konuda, bütün doğayı ve "Tanrı'nın oğlunu" karanlığa gömen ölümün Gauguin'in tablosunda sarı renkle ifade edildiğini; bu tercihin umutsuzluk, çaresizlik ve İsa'nın 'Tanrım, beni neden yalnız bıraktın?' sözlerini yansıttığını belirtmektedir (Aldoğan, 2023, s. 1010).

Paul Gauguin'in Sarı İsa eseri, renk ve kompozisyon kullanımıyla hem ruhani bir atmosfer yaratır hem de izleyiciye derin bir duygusal deneyim sunar. Sanatçı, Hristiyan ikonografisini yerel ve kişisel bir bağlamda yeniden yorumlayarak, maneviyat ve insan doğası arasında güçlü bir bağ kurar.

Paul Gauguin'in sarı rengi kullanımı, Fovist sanat anlayışıyla doğrudan ilişkilendirilebilecek bir özgürlük ve ifade gücü taşır. Gauguin, sarıyı doğal gerçeklikten bağımsız bir şekilde kullanarak, duygusal ve ruhsal derinliği ön plana çıkarmış; bu yaklaşımı, Fovistlerin renklerin sembolik ve duygusal etkisini vurgulama anlayışını öngörmüştür. Fovistlerde olduğu gibi, Gauguin'in sarıyı yoğun ve abartılı kullanımı, izleyicide güçlü bir etki bırakır ve rengi, kompozisyonun merkezine taşır. Bu yaklaşım, Fovistlerin renkleri anlatımın temel unsuru olarak görme anlayışıyla büyük bir paralellik taşımaktadır.



Resim 35. Matisse, Yaşama Sevinci, 1905-06, T.Ü.Y.B, 174x238 cm.

Henri Matisse, "Yaşama Sevinci", 1905-06 adlı eseri, Fovizm akımının bilindik örneklerinden biridir. Bu tablo, Matisse'in renk kullanımındaki cesaretini, figüratif unsurlarındaki yalınlığını ve kompozisyon anlayışındaki yenilikçiliği açıkça gösterir. Bu yalın ve yenilikçi ifadenin izleyici üzerinde yarattığı şaşkınlık, Lynton'a göre 1906 yılında Bağımsızlar Salonu'nda tek eser olarak sergilenen bu tablounun büyük yankı uyandırması ve hatta sanatçının eski takipçilerini bile huzursuz etmesiyle açıklanabilir (Lynton, 2004, s. 52).

Bu tablo, pastoral bir sahneyi temsil eder; çıplak figürler dans eder, uzanır ve etkileşim halindedir. Sahne, bir cennet hayalini andırır ve izleyiciye neşe, özgürlük ve huzur duygusu aktarır. Tabloda sarı, sahneye sıcaklık ve enerji katar. Özellikle

zemindeki alanlar, figürlerin hareketlerini vurgular ve izleyicinin dikkatini çeker. Sarı, yaşam enerjisini ve neşeyi hissettirirken, mavi ve yeşil tonlarla kontrast oluşturarak figürlerin öne çıkmasını sağlar. Bu unsurlar, Matisse'in sanat felsefesini anlamamız için ipuçları sunar. Resimle ilgili sanatçı ve akademisyen Mehmet Yılmaz'ın aşağıdaki şu sözlerine bakılabilir;

“Yaşama Sevinci”nin sanki hurilerle dolu bir Cennet sahnesi gibi tasarlanmış olduğunu görürüz. Ağaçlarla dolu, oldukça geniş, çimenlik bir mekânda dans eden, çiçek toplayan, müzik eşliğinde sevişen figürler vardır kompozisyonda. Konunun içeriğiyle bağlantılı olarak, biçimlerin hatları yuvarlak ve akıcıdır... Çekiciliği, resimdeki kadınların iştah açıcı ve davetkâr pozlarından çok resmin genel havasından, kurgusundan kaynaklanır (Yılmaz, 2013, s. 85).

"Yaşama Sevinci," Matisse'in sanat anlayışının ve Fovist ilkelerin mükemmel bir temsilidir. Renklerin duygusal etkisi, yalınlaştırılmış figürlerin enerjisi ve kompozisyonun özgürlüğü, tabloyu yalnızca Fovizm değil, modern sanat tarihinin de önemli eserlerinden biri yapar. Bu eser, izleyiciyi sadece görsel bir deneyime değil, aynı zamanda yaşamın özünü kutlayan bir duygu dünyasına davet eder.

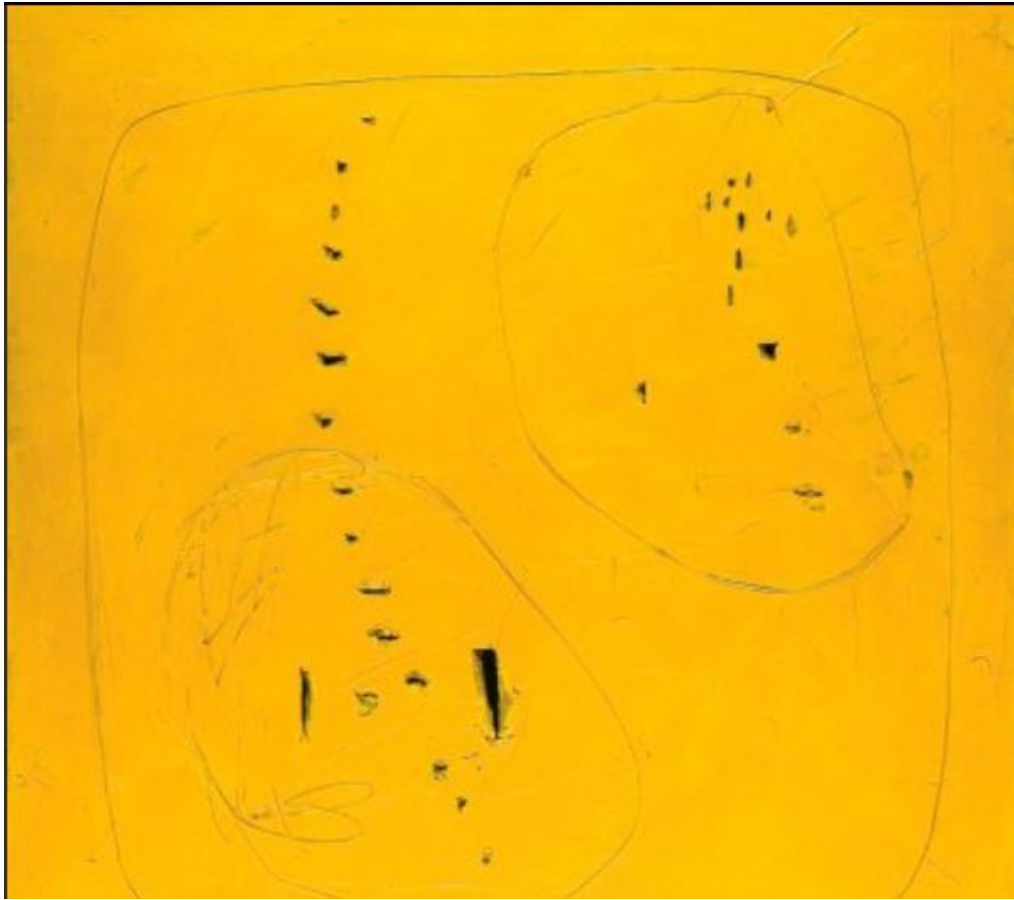


Resim 36. Mark Rothko, Sayı 22, 1949, Tuval üzerine yağlı boya, 297x272 cm.

Rothko'nun “Sayı 22” adlı eserinde sarı renk, parlak ve sıcak tonlarıyla kompozisyonun temelini oluşturmuştur. Üst bölümdeki açık sarı, bir tür aydınlanma hissi yaratırken, alttaki turuncuya yakın sarı daha yoğun bir sıcaklık sunar. Orta kısımdaki kırmızı şerit, sarının içinde güçlü bir kontrast oluşturarak eserin dramatik

etkisini artırır. Renklerin bulanık sınırlarla birbirine karışması, kompozisyonun statik değil, titreşimli bir algı yaratmasına neden olmaktadır.

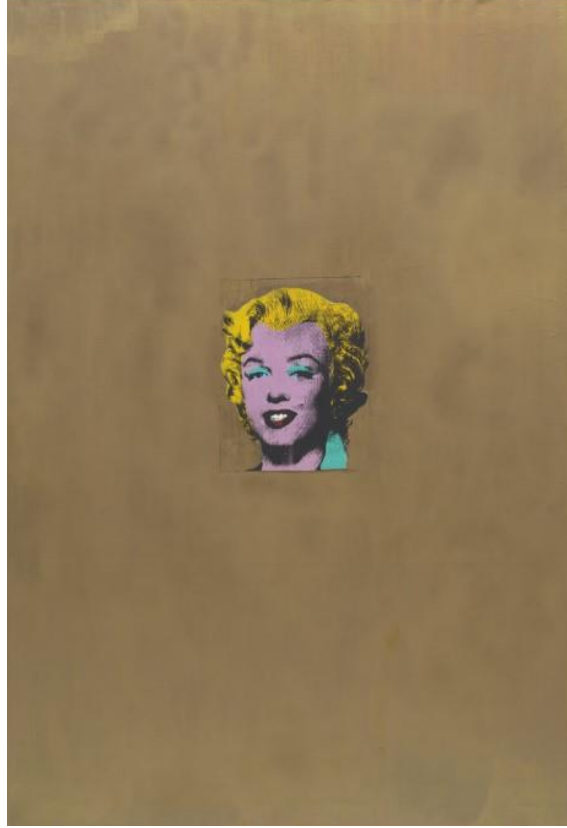
Fovizm ile benzerlik kurulduğunda, Rothko'nun saf ve yoğun renkleri duygusal bir etki yaratmak için kullanması, Fovist sanatçıların yaklaşımıyla örtüşebilir. Fovistler gibi, Rothko da rengi biçimden bağımsız bir anlatım aracı olarak görmektedir.



Resim 37. Lucia Fontana, Uzamsal Konsept 0 60 48, 1960, Delikli tuval üzerine yağlı boya, 150x150 cm.

Fontana'nun "Uzamsal Konsept 0 60 48" adlı eserinde sarı renk, kompozisyonun temel unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekdüze bir fon gibi görünse de, yüzeyin dokusal yapısı ve içine kazınmış hatlar, rengin statik bir arka plan olmaktan çıkıp daha dinamik bir hale gelmesini sağlamıştır. Sarının parlak ve sıcak tonu, esere enerji katarken, üzerine çizilmiş ve kazınmış formlar, sarıyı tamamlayan bir anlatı unsuru olarak düşünülebilir. Rengin homojenliği derinlik hissini azaltırken, yüzeye yapılan müdahaleler esere hareketlilik katmaktadır.

Fovizm bağlamında değerlendirildiğinde, bu eserin Fovist sanatçıların renk anlayışıyla bazı ortak noktaları olduğu söylenebilir. Fovistler, rengi nesnel gerçeklikten bağımsız, duygusal bir araç olarak kullanmış ve çoğu zaman parlak, doygun renkleri tercih etmişlerdir. Burada da sarının yoğun kullanımı, renk üzerinden güçlü bir atmosfer yaratma fikriyle örtüşebilir.



Resim 38. Andy Warhol, Altın Marilyn Monroe,1962, Karışık Teknik, 212x145 cm.

Andy Warhol'un "Altın Marilyn Monroe" adlı eseri, Pop Art'ın ikonik çalışmalarından biri olarak kabul edilmektedir. Eserin arka planında geniş, altın tonlarında sarı bir yüzey kullanılmış ve merkeze Marilyn Monroe'nun renkli bir portresi yerleştirilmiştir. Sarı, burada yalnızca bir fon rengi değil, aynı zamanda Monroe'nun saç renginde de belirgin bir şekilde vurgulanmıştır. Sarının parlak ve dikkat çekici niteliği, Monroe'nun popüler kültür ikonu olarak idealize edilmesini ve aynı zamanda bir tüketim nesnesi haline getirilmesini güçlendiren bir öge olarak düşünülebilir.

Fovizm, rengi doğadan bağımsız bir ifade aracı olarak ele alan ve canlı, saf tonlarla psikolojik etkiler yaratmayı amaçlayan bir sanat akımıdır. Warhol'un bu eserinde de sarı ve diğer renklerin kullanımında Fovist sanatçıların yaklaşımlarına benzer bir yöntem göze çarpmaktadır.

Marilyn Monroe'nun yüzü, sarı saçları ve parlak renklerle betimlenmiş makyajı, tıpkı Fovist sanatçıların doğadan bağımsız renk seçimleri gibi, abartılı ve dikkat çekicidir. Fovistlerin kullandığı renk kontrastları, burada da Marilyn Monroe'nun portresinde görülmektedir. Sarının altın tonuyla, figürün parlak renkleri arasında belirgin bir vurgu oluşturulmuştur.

Sonuç olarak, Warhol'un "Altın Marilyn Monroe" eserinde sarının yoğun ve abartılı kullanımı, Fovist sanatçıların rengi doğadan bağımsız, duygusal ve ifadeci bir araç olarak ele alma yaklaşımıyla örtüşmektedir.



Resim 39. Tom Wesselmann, Büyük Amerikan Nü'sü 57, 1964, Ahşap üzerine sentetik polimer ve kâğıt kolajı, 122x165 cm.

Tom Wesselmann'ın "Büyük Amerikan Nü'sü"(1964) adlı eserinde çıplak bir kadın figürü, oldukça stilize bir şekilde ele alınmıştır. Düz renk alanları, sert kontrastlar ve belirgin sınırlar Pop Art'ın temel özelliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Figürün yüzü detaylandırılmamış, yalnızca kırmızı dudakları belirgin şekilde resmedilmiştir. Sarı saçlar, leopar desenli kumaş, turuncu ve mavi zemin kombinasyonu ile renkler son derece parlak ve çarpıcıdır. Arka planda çizgisel ve geometrik unsurlar ile sahne adeta bir reklam panosunu andırmaktadır.

Wesselmann, Amerikan tüketim kültürünün cinsellikle nasıl bütünleştiğini ve kadın bedeninin nasıl nesneleştirildiğini ele alıyor olabilir. Popüler kültürde sıkça

kullanılan idealize edilmiş dişil figür bu çalışmada belirgindir. Sanatçı, dñnemin reklam gñrsellerinden etkilenerak abartılı renkler, belirgin kontrastlar ve grafik formları kullanmıştır. Kadın bedeni burada adeta bir tñkretim objesi gibi sunulmaktadır. Wesselmann'ın bu tarz çalışmaları, sanat tarihinde yer alan klasik nñ kompozisyonlarına modern bir yorum olarak değerlendirilebilir.

“1960'ta Wesselmann, yaşamın içinden yola çıkan ancak genellikle gerçek anlamda yñzñ olmayan bir kitle tñkretim erotizmini çağrıştıran “Bñyñk Amerika Nñ'leri (Great American Nudes)” serisine başlar... Wesselmann, yñzñ betimlemek yerine yalnızca cinsel anlamda en çok heyecan yaratan kısımların, dudaklar, gñęñs uçları ve pubis tñyleri ۆzellikle iek vazosunda da alıntıladiğı, bilerek detaylandırılmış gñrñnñřññ sunmuştur. Wesselman, Amerikan kadını bir meta olarak, tıpkı bir reklām sayfası gibi baştan çıkarıcı ve kişisellikten uzak biçimde betimlemiştir (Fineberg, 2014, s. 239-240).”

Bu eserde sarı renk, ۆzellikle figürñn saçlarında ve arka plandaki bazı unsurlarda baskın şekilde kullanılmıştır. Wesselmann'ın Pop Art estetiği içinde renkleri cesur ve anlam yñklñ bir biçimde kullandığını gñz önñne alırsak, sarının burada belirli kavramlara ve duygulara referans verdiğini sñyleyebiliriz.

Pop Art'ın temel ۆzelliklerinden biri, gñrsel arpıcılık ve dikkat çekici kompozisyonlar oluşturma dır. Sarı renk, burada figürñn en baskın ۆzelliklerinden biri olan saçlarında kullanılarak anıtsal bir vurgu yaratmaktadır. ۆzellikle sarışın kadın figürñ, Marilyn Monroe gibi popñler ikonlarla ۆzdeřleřtirilebilir. Pop Art'ın sıkça yaptığı gibi, bu da medyanın ve reklamcılığın kadın algısını nasıl şekillendirdiğine dair bir eleştiri olabilir.

Sarı saçların sıcak tonları, kadının bedenindeki açık ten rengiyle birleşerek bedensel cazibeyi ve sıcaklığı vurgulayan bir etki yaratmaktadır. Sarı, burada neredeyse altınısı ve ışıltılı bir etkiyle figürñ daha da öne çıkarmaktadır. Sol tarafta bulunan çiçeklerin de sarı tonlarda olması, kadının sarı saçlarıyla gñrsel bir bağ kurmaktadır. Bu, Pop Art'ın sıkça kullandığı renk bloklarıyla ritmik bir kompozisyon oluşturma tekniğini yansıtmaktadır. Arka planda kullanılan sarımsı-yeşilimsi renkler, sahnenin yapay ve sahne tasarımına benzer bir his yaratmasını sağlamaktadır. Gerçekçi bir mekân yerine, adeta bir reklam panosu ya da moda çekimi dekoru hissi vermektedir.

Bu resimde Fovist sanatın etkileri, renk kullanımını ve biçimsel stilizasyon açısından belirgin şekilde hissedilmektedir. Fovizm, renkleri doğadaki karşılıklarından

bağımsız olarak, duygusal ve estetik bir etki yaratmak için kullanmayı amaçlamıştır. Wesselmann'ın bu eserinde de düz ve yoğun renk alanları, abartılı kontrastlar ve doğrudan gölgelendirme yapmadan form oluşturma yaklaşımı, Fovist sanatçıların özellikle Matisse ve Derain gibi isimlerinden esinlenmiş bir anlayışı yansıtır.



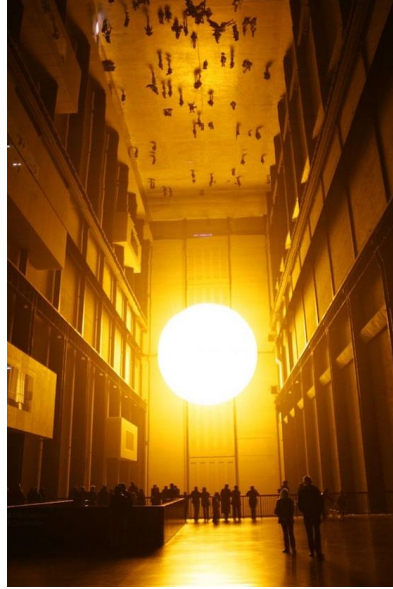
Resim 40. Andreas Gursky, Şanghay,2000, Pleksiglas üzerine monte edilmiş baskı, 304x207 cm.

Andreas Gursky'nin "Şanghay" adlı eseri, Grand Hyatt Shanghai otelinin iç mimarisini fotoğraflayarak, modern yaşamın yapay ve sistematik doğasını vurgular. Eserde sarı rengin baskın kullanımı, hem sıcaklık ve enerji hissi yaratırken hem de tekrar eden mimari unsurlarla bir tür tekdüzelik ve soyutlama etkisi oluşturur. Sarının parlak tonları, mekânın büyüklüğünü ve derinliğini artırarak izleyiciyi içine çeken bir kompozisyon sunar.

Gursky'nin dijital manipülasyon teknikleriyle oluşturduğu bu fotoğrafta, sarının yüzeye yayılması, neredeyse sonsuz bir uzam etkisi yaratırken, insan figürlerinin küçüklüğü, bireyin mimari yapılar içinde nasıl kaybolduğunu da düşündürmektedir. Bu durum, sarının sadece parlaklık ve sıcaklıkla değil, aynı zamanda izleyicide yaratabileceği yabancılaşma ve tekinsizlik hissiyle de ilişkili olabileceğini gösterir.

Fovizm, rengi doğadan bağımsız, öznel ve duygusal bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Renk saf ve doygun bir biçimde kullanılarak bir anlatım biçimine dönüşmektedir. Gursky'nin *Shanghai* eserinde de sarının doygunluğu ve kompozisyondaki baskınlığı, Fovist sanatçıların renk kullanımına benzer bir şekilde izleyici üzerinde güçlü bir görsel etki yaratmaktadır.

Fovistler gibi Gursky de perspektifi ve mekânı yeniden düzenleyerek, izleyiciyi farklı bir algıya yönlendirir. Fotoğraftaki mimari düzen ve tekrar eden formlar, tıpkı Fovistlerin formları basitleştirerek kompozisyonlarına kattığı ritim gibi, sarı renk üzerinden belirginleşen bir hareket hissi oluşturur. Fovizm'de olduğu gibi burada da doğrudan gerçekçi bir anlatımdan çok, mekânsal bir soyutlama hissi vardır.



Resim 41. Olafur Eliasson, Hava Projesi, 2003.

Hava Projesi, Olafur Eliasson'un ikonik çağdaş sanat eserlerinden biridir ve izleyici deneyimini merkeze alan büyük ölçekli bir yerleştirmedir. Eser, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi, atmosferik fenomenleri ve bireyin çevresiyle olan bağımlı sorgulayan güçlü bir kavramsal yaklaşımı temsil eder.

Eser, mekâna yerleştirilmiş devasa bir ışık kaynağından oluşmaktadır. Bu yapı, tek renkli monokrom ışıklarla aydınlatılmış yarım bir dairedir. Tavanın yansıtıcı yüzeyi sayesinde bu yarım daire, tam bir güneş gibi görünmektedir. Mekânda kullanılan sis makineleri, sarı ışığın etkisini yoğunlaştırarak atmosferik bir deneyim yaratmaktadır.

Tavanın tamamen ayna gibi yansıtıcı bir yüzeyle kaplanması, mekânda bulunan her şeyin, özellikle ziyaretçilerin yansımalarını görmelerini sağlar. Bu yansıma, eserin fiziksel boyutunu iki katına çıkararak mekânın algısını değiştirir. Eserde sarı, güneşi temsil eder ve bu bağlamda sıcaklık, yaşam enerjisi ve doğallık duygusu yaratır.

Sanatçı, Fovistler gibi doğayı kopyalamak yerine, rengin ve ışığın güçlü etkileriyle izleyicide duygusal bir farkındalık yaratır. Ancak Fovistlerin spontane ve yoğun renk kullanımlarının aksine, Eliasson'un eserinde renk daha minimalist ve bütünsel bir şekilde ele alınır. "Hava Projesi" izleyiciyi sadece görsel bir deneyime değil, renklerin fiziksel ve duygusal anlamlarına derinlemesine bir yolculuğa çıkararak Fovistlerin sanatsal özgürlük anlayışını çağdaş bir mekânsal düzleme taşımaktadır.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve Fovizm ile ilgili olgular derinlemesine incelenmiş, anlamlar açığa çıkarılmış ve karmaşık dinamikler analiz edilmiştir. Öncelikle modern sanat akımlarından biri olan Fovizm ve Fovizmin renk anlayışına dair kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Bu çerçevede, renk bağlamında Fovizm'in temel estetik ilkeleri tanımlanmış ve bu ilkelerin günümüz sanat pratikleriyle ilişkisi üzerine tespitler yapılmıştır. Ayrıca Fovist sanatçıların eserlerinde belirginleşen renk anlayışları tespit edilerek, bu anlayışların günümüz sanatına olan etkileri analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular ışığında, Fovist sanatçıların estetik anlayışının etkileri ve bu etkilerin sanat eserlerinde nasıl bir ifade aracı olarak kullanıldığı tarihsel bir sıralama ile ele alınarak incelenmiş ve analiz edilmiştir. Dolayısıyla araştırmada betimsel tarama modeli ve kavramsal analiz modelleri kullanılarak, Fovizm ile ilgili bir olgu ya da durumlar olduğu gibi tanımlamaya, açıklanmaya ve çözümlenemeye çalışılmıştır.

3.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmada nicel verilere yer verilmemiş, dolayısıyla evren ve örneklem kullanılmamıştır. Araştırma, nitel bir inceleme modeliyle sınırlandırılmış ve bu doğrultuda ilgili literatür ve sanatsal uygulamalar temel alınmıştır.

3.3. Veri Toplama Araçları ve Teknikleri

Bu araştırma, nitel bir araştırma modeli olarak tasarlanmış olup, tarama modeline dayalı betimsel bir yaklaşımla yürütülmüştür. Veri toplama sürecinde, literatür taraması yapılmış ve bu süreçte kitaplar, makaleler, tezler, sergi katalogları ile çeşitli görsel dokümanlar gibi birincil ve ikincil kaynaklardan yararlanılmıştır.

Çalışma kapsamında, Fovist sanatçıların eserlerindeki renk ve form anlayışının günümüz sanatsal uygulamalarıyla olan ilişkisi detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Veri toplama aracını oluşturan bu dokümanlar, doküman analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular, araştırmacı tarafından derinlemesine incelenmiş ve kuramsal altyapıları çıkarılarak anlamlı yorumlar yapılmıştır. Bu bağlamda, bulgular ve yorumlarda sanatsal uygulamalara dayalı olarak yapılan analizler ile Fovizm'in günümüz sanatına olan etkileri daha açık bir şekilde ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

3.4. Verilerin Toplanma Süreci

Bu araştırma sürecinde, öncelikle Fovizm, modern sanat, renk ve form gibi temel kavramlar üzerine kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Bu tarama, konuya dair mevcut teorik birikimi gözden geçirmeyi ve kavramların sanatsal uygulamalardaki yansımalarını derinlemesine incelemeyi amaçlamıştır. Fovist sanatçıların özellikle renk anlayışları ve bu anlayışların etkilerinin farklı sanat eserlerini sanatsal ve estetik bağlamda nasıl etkilediği incelenmiştir.

Veri toplama süreci, bu kavramların sanatsal üretimlerdeki yansımalarını gözler önüne sermek amacıyla, Fovistlerin eserlerinin yanı sıra günümüz sanatına dair seçilmiş örnekler üzerinden yürütülmüştür. Bu inceleme, özellikle sanat eserlerinin ifade gücünü ön plana çıkaran ve bu ifade gücünü belirgin bir şekilde renk üzerinde temellendiren sanat eserleri üzerine odaklanmıştır. Aynı zamanda araştırmacının kendi sanat anlayışını da bu sürece dâhil ederek, kişisel bir bakış açısıyla değerlendirmeler yapılmıştır. Bu bağlamda, literatür taraması ve görsel analizlerin birleşimiyle elde edilen bulgular, günümüz sanatındaki evrimsel süreci daha iyi kavrayabilmek için bir araya getirilmiştir.

3.5. Verilerin Analizi

Bu çalışmada, verilerin analizi; sanatsal uygulamaların kuramsal altyapısı ve sanatçının yaratıcılığı üzerinden şekillendirilmiştir. Elde edilen bulgular, sanatsal çıktılarının ve teorik analizlerin birbirleriyle ilişkisi içinde incelenmiş, Fovizm'in renk anlayışının tarihsel ve güncel sanatsal pratiklere olan etkileri sistematik bir şekilde çözümlenmeye tabi tutulmuştur.

Veri analizi sürecinde, ilk olarak Fovist sanatçılarının eserlerinde ortaya çıkan renk ve form anlayışları tanımlanmış ve bu anlayışların modern sanat akımlarıyla olan bağlantıları derinlemesine irdelenmiştir. Ardından, Fovizmin tarihsel süreçte var olan etkileri renk üzerinden incelenmiş ve seçilen eserlerde kullanılan renklerin Fovist anlayışla ne ölçüde örtüştüğü veya farklılaştığı belirlenmiştir.

Veri analizi, nitel bir yaklaşım benimsenerek, sanatsal üretimlerin ifade gücünü ve teorik temellerini vurgulayan bir çözümleme yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, araştırmacı, bulguları hem teorik hem de pratik düzeyde değerlendirmiş, sanatsal üretimlerin Fovizm'in renk anlayışından nasıl etkilendiğini ortaya koymuştur.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu araştırmada, Seda Dartepe Aldoğan'ın eserleri, Fovizm akımının belirgin özelliklerini günümüze taşıyan bir örnek olarak değerlendirilebilir. Eserler, renklerin özgür ve duygusal bir şekilde kullanımı, kompozisyonun sadeleştirilmesi ve figürlerin soyut bir estetikle yeniden yorumlanması gibi Fovist özellikleri barındırmaktadır. Fovizm'in temel ilkeleri, renklerin saf ve duygusal bir biçimde kullanılması, kompozisyonun gereksiz detaylardan arındırılarak özüne indirgenmesi ve figürlerin daha soyut bir biçimde ele alınmasıdır. Bu çerçevede, Aldoğan'ın eserleri Fovizmin estetik anlayışına sadık kalınarak yapılmıştır.

Fovizm, doğadaki renklerin gerçekçi tonlarından bağımsız olarak, renklerin duygusal etkilerini ön plana çıkaran bir yaklaşım benimsemiştir. Bu doğrultuda, eserlerde kullanılan parlak sarı, mavi, yeşil gibi tonlar, Fovist anlayışın modern bir yansıması olarak dikkat çekmektedir. Renkler, yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil, aynı zamanda izleyicide belirli bir duygusal atmosfer yaratma aracı olarak da işlev görmüştür. Böylece, renk kullanımı, sanatçının içsel dünyasını ve duygusal ifadesini doğrudan izleyiciye aktarmayı amaçlayan bir araç haline gelmiştir.

Figürlerdeki kırmızı ve yeşil tonları, aynı zamanda simgesel bir anlatım dili olarak öne çıkmaktadır. Canlı yeşil, yaşamın enerjisini ve yenilenmesini simgelerken, kırmızı tonları ise duygusal sıcaklık ve sevgiyi ifade etmektedir. Bu renk seçimleri, Fovist sanatçıların izleyici üzerinde güçlü bir duygusal etki yaratma çabalarını yansıtmaktadır. Sanatçılar, renklerin taşıdığı sembolik anlamları kullanarak, izleyicinin duygusal dünyasına hitap etmeyi ve eserin ötesinde bir anlam katmanı oluşturmayı amaçlamışlardır. Bu çerçevede, Resim 42, 43, 44, 45 ve 47'de renk kullanımının, sembolik bir anlatı düzlemi kurmanın yanı sıra kompozisyonu biçimlendiren önemli bir unsur olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Resim 22'de yer alan Joan Brown'ın otoportresiyle de anlamlı bir ilişki kurulabilir. Şiddetli renklerle ayrılmış düz yüzeylerin varlığı ve bu renk alanlarının resmin odak noktasını

oluşturmaktaki işlevi, her iki çalışmada da dikkat çekici bir ortaklık sunmaktadır. Bu benzerlikler, eserin yorumlanmasında renk tercihlerinin ifade gücüne katkısı bakımından da örtüşmektedir.

Benzer bir bağlantı, her ne kadar geometrik formlarla soyutlanmış resimler üreten Hofmann'ın çalışmalarında da kurulabilir. Sanatçı, “her rengin, başka bir renk ile gölgelendiğinde sınırsız varyasyonlara sahip olabileceğini ve bir rengin nihai etkisinin, çevresindeki diğer renklerle kurduğu ilişkiye bağlı olduğunu (Fineberg, 2014, s. 62)” belirterek, rengin yalnızca görsel değil, aynı zamanda yapısal ve anlam üretici bir unsur olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Hofmann'ın bu sözleri, araştırmacının eserlerindeki renk kullanımının arka planını anlamak ve yorumlamak açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır.

Figürlerin belirgin konturlarla net bir şekilde sınırlandırılması, Fovist resimlerde sıkça karşılaşılan bir tekniktir. Bu çalışmalarda, figürler, arka plandan açıkça ayrılacak biçimde belirgin çizgilerle tasvir edilmiştir. Çizgilerin bu şekilde vurgulanması, izleyicinin dikkatini figürlerin duygusal ve sembolik anlamlarına odaklamayı amaçlamaktadır. Konturlar, sadece figürleri görsel olarak ayırt edilebilir kılmakla kalmaz, aynı zamanda sanatçının anlatmak istediği duygusal içeriği ve sembolik mesajı daha belirgin hale getirir.

Bu noktada, Pop Art'ın önde gelen isimlerinden Tom Wesselmann'ın Büyük Amerikan Nü'sü (1964) adlı eserinde, düz renk alanları, sert kontrastlar ve belirgin konturlar aracılığıyla Amerikan tüketim kültürünün cinsellikle nasıl iç içe geçtiği ve kadın bedeninin nasıl nesneleştirildiği eleştirel bir dille ortaya konmaktadır. Wesselmann, renkleri yalnızca biçimsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda ideolojik bir araç olarak da kullanarak, kadının temsili üzerinden dönemin toplumsal yapısını sorgular (Fineberg, 2014, s. 239-240). Benzer biçimde, araştırmacının Resim 41, 42, 43, 46, 47 ve 48'teki çalışmalarında da düz ve doygun renk alanlarının kullanımı, belirgin figür sınırları ve dikkat çekici kontrastlar aracılığıyla biçimsel bir ortaklık kurulabilir. Ancak bu eserlerde renk, Wesselmann'ın eleştirel tavrının aksine, daha içsel bir anlatı sunmak üzere kurgulanmıştır. Özellikle annelik teması çerçevesinde geliştirilen bu görsel dil, renklerin taşıdığı sembolik anlamlar aracılığıyla şefkat, güven ve yaşamın devamlılığına vurgu yapar. Araştırmacının söz konusu eserlerinde, annenin içe dönük, dingin ifadesi ve bebeğin huzurlu duruşu, yalnızca bireysel bir

sahne değil, aynı zamanda evrensel bir bağın sembolü olarak okunur. Bu anlamda, her iki sanatçının da renk aracılığıyla toplumsal kavramları sorgulaması biçimsel benzerlikleri aşarak içeriksel düzeyde de bir karşılaştırmayı mümkün kılar.

Fovizmde, mekânın realist bir biçimde betimlenmesi yerine, renkler ve figürler düzlemsel bir yapı içinde organize edilmiştir. Bu estetik anlayışı, görsel unsurların soyut bir şekilde bir araya getirilmesiyle mekânın doğrudan bir temsilinden uzaklaşarak, izleyicinin duygusal deneyimine odaklanmayı hedeflemiştir. Çalışmalarda arka plan, soyut renk kullanımlarıyla oluşturulmuş ve bu sayede figürlerin ön plana çıkması sağlanmıştır. Perspektifin ve mekân duygusunun soyutlanması, Fovizm'in estetik yaklaşımının temel bir özelliği olup, izleyiciyi renklerin ve biçimlerin duygusal etkisine yönlendirmektedir.

Fovist sanat, genellikle modern yaşamın karmaşasına karşı insana dair temel duyguları ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, eserlerde anne-çocuk ilişkisi gibi evrensel temalar aracılığıyla şefkat, koruma ve sevgi gibi duygusal bağlar işlenmiştir. Bu temalar, zamansız ve evrensel nitelikler taşır, bu nedenle eserler, günümüz izleyicisine de güçlü bir duygusal bağ sunar. Fovizm, duyguların ve insan ilişkilerinin özünü, soyutlanmış formlar ve renklerle ifade ederek, her dönemin izleyicisine hitap edebilecek bir sanat dili geliştirmiştir. Bu noktada araştırmacının annelik bağlamında değerlendirilebilecek eserlerinde yer alan anne-çocuk ilişkisi, yalnızca biyolojik bir bağ değil, aynı zamanda şefkat, güven, koruma ve duygusal aktarım gibi temel insani değerlerin görsel temsili olarak ele alınmaktadır. Annenin bedensel varlığı bir sığınak olarak resmedilirken; çocuk figürleri bu güvenli alan içerisinde dingin bir teslimiyetle betimlenmiştir. Renklerin sembolik kullanımı bu ilişkideki duygusal yoğunluğu ve yaşamın sürekliliğini destekler niteliktedir. Tüm kompozisyonlarda vurgulanan temel unsur, annenin çocuğa yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir dayanak oluşturması ve bu bağın evrensel bir anlam taşıyarak zamana ve mekâna yayılan bir aidiyet hissi yaratması olarak özetlenebilir. Figürlerin çevresini saran konturlar da biçimsel açıdan figürleri arka plandan ayırırken sembolik anlamda da figürler arasındaki bağı görünür kılar. Bu yönüyle konturlar, hem ayrımı hem de bağı temsil eden ikili bir anlam taşır; figürü dünyadan ayırırken, onu anlamlandıran bağlam içinde tutar.

Anne-çocuk konulu resimlerin yanı sıra araştırmacının resmettiği peyzajlar da fovist anlayışın renk anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Bu sebeple her bir kompozisyonda, doğa ya da kent peyzajı yalnızca betimsel bir zemin değil; sanatçının içsel dünyasını yansıttığı bir yüzey olarak karşımıza çıkar (Resim 51, 52, 53, 54). Özellikle at figürlü resimlerde, figürün yalnız konumlandırılması, dramatik gökyüzü ve ekspresif fırça darbeleriyle birleşerek yalnızlık, bekleyiş ya da özgürlük gibi duyguları çağırır (Resim 53, 54). Diğer yandan, kent dokusunu neon yeşil bir atmosferle sunan çalışma, gerçekliğin algısal olarak bozulduğu bir düzlemde, yapaylık ve gerilim hissi uyandırır (Resim 52). Fovist tavra uygun şekilde, renkler doğayı taklit etmez; tersine, duyguyu görselleştiren araçlara dönüşür. Bu bağlamda, resimlerdeki öz, görsel gerçekçilikten ziyade, izleyicide yaratılan içsel yankıya odaklanır.

Modern çağda, renklerin sembolik anlamları ve duygusal etkileri, sanatın en güçlü ifade araçlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda, söz konusu resimlerde renklerin bilinçli bir şekilde kullanımı, modern Fovizm yorumunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Fovist sanatçılar, kompozisyonlarını gereksiz ayrıntılardan arındırarak, özüne indirgemeyi amaçlamışlardır. Benzer bir yaklaşım, bu çalışmalarda da görülmektedir; figürler ve renkler, fazla detaydan kaçınılarak, sade bir biçimde bir araya getirilmiştir. Aldoğan'ın eserlerindeki öz ise, ilk bakışta figürlerin belirgin konturlarla tanımlandığı biçimsel bir düzen gibi görünse de, aslında esas vurgu duygunun aktarılmasıdır. Biçim, bu duyguyu iletmenin aracı olarak işlev görür. Dolayısıyla bu eserlerde biçimsel yapı önemlidir, ancak resimlerin özünü belirleyen şey, aktarılan duygudur.

Eserler, Fovizm'in renk ve kompozisyon anlayışını modern bir perspektifle yeniden ele alarak, günümüz sanat anlayışıyla ilişkilendirilmiştir. Renklerin duygusal etkileri, figürlerin yalın ve içten anlatımıyla birleşerek, Fovizm'in çağdaş bir yansıması olarak izleyiciye sunulmaktadır. Bu resimler, izleyiciyi doğrudan duygusal bir deneyime davet ederken, aynı zamanda Fovist sanat anlayışının zamansızlığını ve gücünü de hissettirmeyi amaçlamaktadır. Sanatçılar, renklerin gücünden yararlanarak, izleyicide güçlü bir duygusal yankı uyandırmayı hedeflemişlerdir. Bütüncül bir bakışla araştırmacının resimleri incelendiğinde, Fovist etkiler taşıyan birçok eserle anlamlı biçimde ilişkilendirilebileceği görülür. Örneğin, sarı rengin bebek figürüyle birlikte yaşam, umut ve maneviyat arasında bir bağ kurduğu çalışmada, Gauguin'in "Sarı İsa" adlı eserinde sarıya yüklediği ruhsal derinlikle benzerlik vardır (Resim 34). Kent

peyzajlarını konu alan çalışmalarda ise Derain'in "Charing Cross Köprüsü" adlı Fovist yapısıyla biçimsel paralellikler dikkat çeker. Derain'in doğadan kopuk, ritmik renk kullanımı ve belirgin çizgisel yapı burada da hissedilir; abartılı renkler, modern yaşamın karmaşasını ve yapaylığını yansıtan bir görsel etkisi yaratır (Resim 28). Bu yaklaşım, Fovistlerin renkleri doğadan bağımsız ve duygusal bir araç olarak kullanma anlayışıyla örtüşmektedir. Öte yandan, yalnız bırakılmış bir at figürüyle oluşturulan kasvetli atmosfer, Picasso'nun "Yaşlı Gitarist" adlı eserinde görülen melankoli, yoksunluk ve varoluşsal kırılganlıkla örtüşür (Resim 27). Mavi ve gri tonların hâkimiyeti, figürün yalnızlığı ve biçimsel sadelik, her iki yapıtın da duygusal derinliğini güçlendirir. Tüm bu örnekler, Fovist anlayışın renklerin ifade gücüne verdiği önemin, araştırmacının resimlerinde nasıl yeniden ve özgün biçimde yorumlandığını göstermektedir.



Resim 42. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 100x80 cm, 2023.



Resim 43. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 100x100 cm, 2023.



Resim 44. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 80x80 cm, 2023.



Resim 45. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 100x100 cm, 2023.



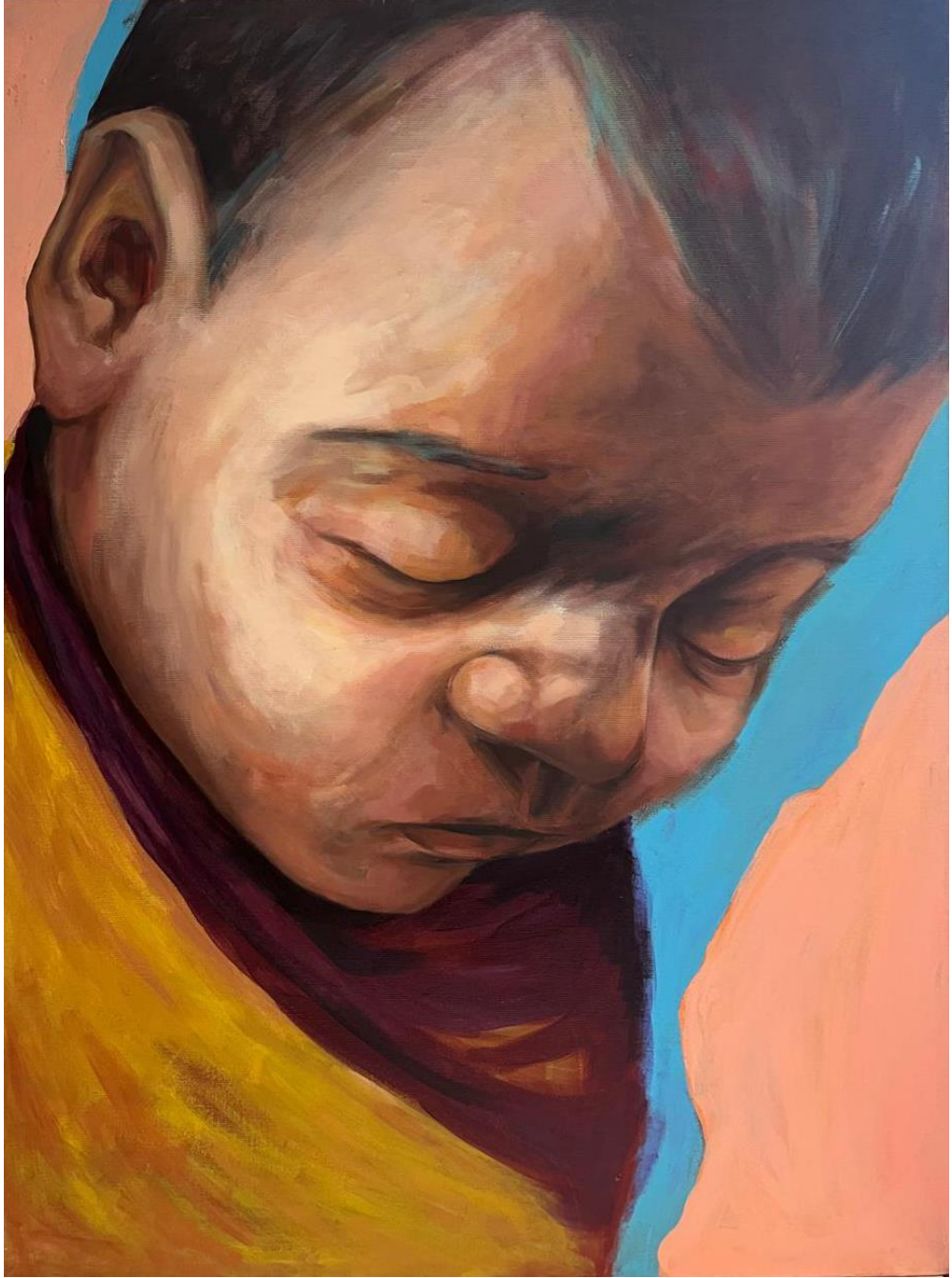
Resim 46. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2023.



Resim 47. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 80x60 cm, 2023.



Resim 48. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 100x80 cm, 2023.



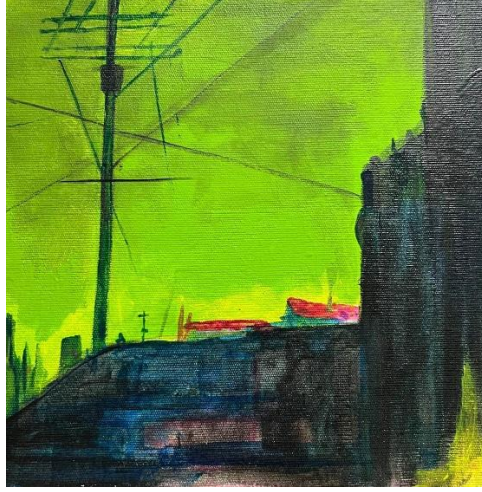
Resim 49. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 80x60 cm, 2023.



Resim 50. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 100x100 cm, 2023.



Resim 51. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 60x80 cm, 2023.



Resim 52. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2023.



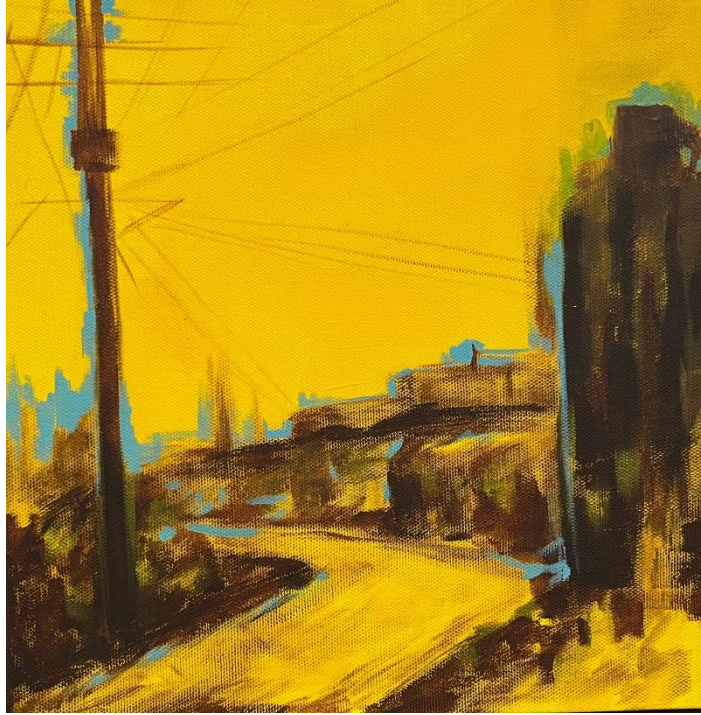
Resim 53. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2023.



Resim 54. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2023.



Resim 55. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2025.



Resim 56. Seda Dartepe Aldoğan, T.Ü.A.B, 25x25 cm, 2025.

5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Fovizm, 20. yüzyılın başlarında, sanatın geleneksel sınırlarını aşarak, renklerin özgürce kullanıldığı ve biçimlerin duygusal ifade için yeniden şekillendirildiği bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Fovist sanatçılar, renklerin doğadaki gerçek tonlarından bağımsız bir şekilde kullanılabilceğini savunmuş ve bu sayede sanatın duygusal anlatım gücünü artırmışlardır. Fovizm'in, renklerin bir anlatım aracı olarak ele alınması ve estetik ile duygusal etkiler yaratmak amacıyla kullanılması, modern sanatın gelişimine önemli katkılar sunmuş ve günümüze kadar etkilerini sürdürmüştür.

Bu araştırma, Fovizm'in renk anlayışının günümüz sanatında hâlâ etkili olduğunu ve sanatçıların içsel dünyalarını özgürce ifade etmelerine olanak tanıyan bir miras bıraktığını göstermektedir. Fovizm, yalnızca kendi dönemiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda dışavurumculuk, soyut sanat ve çağdaş sanat gibi hareketlere ilham vermiştir. Bu akım, sanatın bireysel duygulara ve sanatçının öznel bakış açısına dayanması gerektiğini savunarak, geleneksel sanat anlayışından radikal bir kopuş gerçekleştirmiştir.

Fovizm'in biçimsel özgürlüğü ve doğayı yeniden yorumlama anlayışı, çağdaş sanat pratiklerinde güçlü bir şekilde yankı bulmaktadır. Bu araştırma, Fovizm'in sanatçılara duygusal ve estetik özgürlük tanıyan bir dil sunduğunu ve bu dilin etkilerinin günümüz sanatı ile ilişkilendirilebileceğini ortaya koymuştur.

Sonuç olarak, Fovizm yalnızca bir sanat hareketi olarak değil, aynı zamanda sanata bireysel özgürlük, yenilik ve duygusal ifade imkânı getiren devrim niteliğinde bir anlayış olarak değerlendirilmelidir. Bu hareketin mirası, sanat dünyasında estetik bir özgürlük alanı yaratmış ve bu özgürlük, çağdaş sanat pratiklerinde hâlâ önemli bir etki olarak varlığını sürdürmektedir. Fovizm'in günümüzde, hem sanatsal hem de toplumsal bir ifade aracı olarak ele alınması, sanatın evrensel değerlerine ve bireysel

yaratıcılığın gücüne dair önemli bir perspektif sunmakta ve bu akımın hem tarihsel hem de çağdaş anlamda derinlemesine incelenmesini gerekli kılmaktadır.

5.2. Öneriler

Fovist renk ve biçim anlayışının çağdaş sanat uygulamalarındaki izlerinin daha derinlemesine araştırılması, bu sanat akımının günümüzde de etkin bir şekilde yaşatılmasını sağlayabilir. Bu bağlamda, Fovizm'in renk ve form anlayışının, günümüz sanat pratiğinde nasıl yeniden şekillendiği ve hangi sanatsal disiplinlerde etkili olduğu üzerine yapılacak kapsamlı araştırmalar, sanatın evrimindeki önemli bir aşamanın anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Disiplinlerarası çalışmaların teşvik edilmesi, Fovizm'in farklı sanat ve tasarım alanlarındaki etkilerini daha geniş bir perspektiften inceleme olanağı tanıyacaktır. Özellikle dijital sanat ve multimedya projelerinde, Fovist anlayışın yaratıcı bir şekilde yeniden yorumlanması, bu akımın modern teknolojilerle harmanlanarak yeni bir bağlama taşınmasını mümkün kılacaktır. Günümüzün hızlı değişen sanatsal üretim ortamında, dijital araçların ve multimedya platformlarının kullanımı, Fovizm'in estetik prensiplerinin güncel sanat dünyasında nasıl bir dönüşüm geçirdiğini gözler önüne serebilir.

Son olarak, Fovizm'in tarihi ve estetik bağlamda sunduğu biçimsel yaklaşım ile günümüz sanat eserleri arasındaki ilişkiyi kurmaya yönelik bir araştırma, farklı dönemlere ait eserler arasındaki bağların ortaya konmasını sağlayacaktır. Bu bağlamda yapılacak bir çözümleme, Fovizm'in tarihsel önemi ile çağdaş sanat arasındaki köprülerin daha iyi anlaşılmasına olanak tanıyacaktır. Böylece, bu araştırma, hem sanatsal mirasın korunmasına katkı sağlamak hem de çağdaş sanata yeni perspektifler sunmak amacıyla önemli bir adım olacaktır.

Bu araştırma, Fovizm'in çağdaş sanat üzerindeki etkilerini ve bu etkileşimin araştırılmasına yönelik bir yol haritası sunacağı için önemlidir. Hem teorik hem de uygulamalı bir inceleme ile Fovizm'in çağdaş sanat ile ilişkisinin ortaya konulması, hem akademik, hem de pratik açıdan değerli bir katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Ahmetoğlu, Ü. (2011). *Soyut dışavurumculukta anlam ve renk zenginliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aldogan, A. (2022). *Toplumsal ve kültürel bağlamda 20. yüzyıl avrupa resminde bireysel anlatımlar*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Aldoğan, A. (2023). Resim sanatında sarı renk örneği üzerinden rengin anlamlarına bakış. *Art-e Sanat Dergisi*, 16 (32), 1006-1019.
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Avcı, S. (2014). Bilimsel Renk bilgisinin resim sanatındaki yansımaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 11, 53-67.
- Başbuğ, Z. (2020). Renk teorilerinin yansımaları ve resim. *Ulakbilge*, 46, 230-239.
- Batur, M. (2016). Huzurun rengi mavi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Sergisi*, 6 (13), 279-292.
- Baydemir, G. (2016). *Türk resim sanatında renk kullanımı*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Boztunalı, Z. S. (2016). Resim sanatında kırmızı rengin serüveni. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (1), 90-114.
- Çağlarca, S. (1993). *Renk ve armoni kuralları*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Çokokumuş, B. (2013). Geometrik biçimlendirilen resimlerde sert kenar ve renk alanı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (11), 23-39.
- Çömen, A. (2010). *Resim sanatında rönesans'tan empresyonizm'e renk kullanımı ve kırmızı rengin ifade biçimleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Dickerson, M. (2018). *A'dan z'ye sanat tarihi*. İstanbul: Sel yayınları.
- Dokumacı, M. (2020). Renklerin insan yaşamındaki etkileri. *Takvim-i Vekayi*, 8 (2), 120-131.
- Dönmez, İ. (2021). Francis Bacon'un "otoportre için çalışma" adlı resimleri üzerine bir inceleme. *Akdeniz Sanat*, 15 (28), 255-267.

- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 2). (1997a). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 3). (1997b). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Elderfield, J. (Dü.). (2003). *Visions of modern art : painting and sculpture from the museum of modern art*. New York: Museum of Modern Art.
- Ergüven, M. (1992). *Yoruma doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern sanat*. Tekhne Yayınları: İstanbul.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat: varlık stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabı Yayınları.
- Harris, C. (2023). The journey of Joan Brown in six spectacular works. San Francisco Museum of Modern Art: <https://www.sfmoma.org/read/the-journey-of-joan-brown-in-six-spectacular-works/> (Erişim Adresi: 13.04.2025)
- Hünler, H. (1998). *Estetik'in kısa tarihi*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kırık, A. M. (2013). Sinemada renk öğesinin kullanımı. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 2 (6), 71-83.
- Kızılcılık, S. ve Erjem, Y. (1996). *Açıklamalı sosyoloji terimler sözlüğü*. İzmir: Saray Kitapevleri.
- Kilimci, P. (2018). Anish Kapoor'un Leviathan adlı eserinde yücelik, bellek ve. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3 (4), 153-166.
- Krause, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının tarihi*. (Çev: D. Zaptcıoğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Little, S. (2010). *İzmler: sanatı anlamak*. (Çev: D. N. Özer). İstanbul: Yem Yayın.
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev: C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mansfield, E. C., ve Arnason, H. H. (2013). *History of modern art*. New Jersey: Pearson Education.
- Melick, T. (2015). *Tarih Boyunca Sanat*. (Çev: D. Şendil ve S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oğraş, Ç. (2022). Picasso'nun mavi dönem resimleri. *Journal of Arts*, 4, 213-221.
- Pooke, G. ve Whitham, G. (2018). *Çağdaş sanatı anlamak*. (Çev: T. Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Kitabevi.

- Richardson, W. (1994). *Water: through the eyes of artists*. Oxford: Heinemann Library.
- Sooke, A. (2014, 10 20). Maviye ismini veren ressam. BBC NEWS Türkçe. https://www.bbc.com/turkce/ozeldosyalar/2014/10/141020_vert_cul_klein_m_avis (Erişim Tarihi: 03.11.2025)
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şimşek, M. E. (2014). Moderniteden postmoderniteye. Atatürk üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tarhan, D. E. (2020). Goethe’de renk fenomeni. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (29), 219-246.
- Turani, A. (2015). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- The Museum of Modern Art. (tarih yok). Yves Klein. <https://www.moma.org/collection/works/80103> (Erişim Tarihi: 13.04.2025)
- Türk, N. (2022). Görsel sanatlarda hayvan imgesinin hayvan oluş bağlamında tezahürü. *Kültür ve İletişim*, 25(2), 497-537.
- Uz, N. ve Uz, A. (2017). *Mavi dünya: Yves Klein’in resim ve heykelleri*. Sobider, 4 (12), 81-93.
- Whitham, G. ve Pooke, G. (2018). *Sanatı anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Hayalperest.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

