

RENK KURAMLARI VE ANDRE LHOTE ÖRNEKLEMİNDE RENK ALGISINA FENOMENOLOJİK YAKLAŞIM*

Ezgi TOKDİL¹

ÖZET

Araştırmada; Newton, Goethe, Itten, Kandinsky ve Klee'nin renk kuramları ve renk üzerine söylemlerinden yola çıkılarak, renk - biçim ilişkisi, rengin etkileri, rengin tınsal özellikleri, renk karşıtlık ve tamamlayıcılık ilkeleri çözümlenmektedir. Renk algısının sanat eseri üzerinde niteliksel bir unsur olarak varlığının yanında, biçimden bağımsız olarak içsel yaşantının dışavurum unsuru ve sanatçının doğaya bakışıyla şekillenen bir olgu olduğu analiz edilmektedir. Böylelikle tarihsel süreç içinde yönelimin objeden süjenin duyumuna doğru olduğu gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda Klee ve Goethe'nin renk karşıtlık ilkesi bakımından Andre Lhote'un örnekleme alınan resimleri, oluşturulan renk tabloları ile analiz edilmektedir. Son olarak fenomenolojinin ne olduğu incelenerek, fenomenolojik yaklaşım doğrultusunda renk algısı üzerine bir inceleme modeli oluşturulmuştur. Fenomenolojik yaklaşım doğrultusunda rengin indirgeme süreçleri, anlam boyutları, sanatçının algı mesafesinden rengin öz bilgisine yakınlık - uzaklık dereceleri çözümlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Renk Teorileri, Itten Renk Kontrastlık Kuramı, Klee Renk Karşıtlık İlkesi, Kandinsky, Fenomenolojik Yaklaşım, Andre Lhote.

Tokdil, Ezgi. "Renk Kuramları ve Andre Lhote Örnekleminde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım". *idil* 5.22 (2016): 547-568.

Tokdil, E. (2016). Renk Kuramları ve Andre Lhote Örnekleminde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım. *idil*, 5 (22), s.547-568.

*Bu makale; "1940-1970 Dönemi Türk Resminde Soyut Eğilimler, İçerik Çözümlemesi ve Fikret Mualla" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹ Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi, Sınıf Öğretmenliği Bölümü, ezgi.tokdil(at)deu.edu.tr

COLOR THEORIES AND PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO COLOR PERCEPTION IN THE CASE OF ANDRE LHOTE

ABSTRACT

In the study, are addressed to color - form relations, color effects, color tonal characteristics, color contrast and complementarity principles by starting Newton, Goethe, Itten, Kandinsky and Klee's color theory and discourse on color. Besides being a qualitative element of on art work, color perception is analyzed to be a phenomenon that shaped by the artist's point of view to the nature and the expression element that the internal life independently from the form. And thus, observed that the orientation from the object to the subject's sense in te historical process. In this regard, sampling the received images of Andre Lhote, in terms of Klee and Goethe's the principle of color contrast, are analyzed by creating color tables. Finally, examining what is the phenomenology, a study on color perception models were created according to the phenomenological approach. In line with the phenomenological approach are resolved that degree of proximity- distance from the artist's distance of perception to knowledge of the essence of color

Keywords: Theories of Color, Theory of Color Contrast of Itten, The principle of Color Contrast of Klee, Kandinsky, Phenomenological Approach, Andre Lhote.

GİRİŞ

Tarih boyunca renk ve renk kuramları üzerine, Newton, Goethe, Young, Helmholtz, Munsell, Maxwell, Rusthon, Itten, Albers gibi pek çok bilim adamı, sanatçı ve fizikçi incelemeler yapmış, bu incelemeler Young ve Helmholtz'un renk teorilerine kadar deneyimsel bir yolda ilerlerken, bilim ve teknolojinin gelişimiyle incelemeler, renk ve görme arasındaki fizyoloji, rengin oluşumu üzerine yoğunlaşmıştır. Avcı'ya göre ise (2013: 53); "Sanatın bilim öncesi ve yansıtmaya dayalı döneminde renk ve ışık iki ayrı kavramdır. Sanatçılar bu ikisi arasındaki ilişki üstüne pratik yaparken, bilim adamları yalnızca ışığa odaklanmışlardır". Sanatlar; rengin ışığın etkisiyle değiştiğini, buradan hareketle de doğa görünümünün farklı renk değerlerine büründüğünü gözlemlerken, bilim; ışığı araştırma sorunsalı yapmış, ışıktan yola çıkarak renklerin oluşumunu gözlemlemiştir. Fakat rengin oluşumundan çok, renklerin değerleri, renkler arasındaki ilişki ve bir adım ötede rengin biçimle ilişkisi konumuz dahilinde yer aldığından, Newton, Goethe ve Itten'nin renk üzerine düşüncelerine değinmek yeterli olacaktır. Böylelikle Goethe'nin izinde Kandinsky'nin renk biçim ilişkisine ulaşarak, rengin titreşim özelliklerinin duysal etkilerine ve rengin anlamsal boyutuna; gene Goethe ve Itten'in renk üzerine görüşlerinden yola çıkarak Klee'nin renk ve renk üzerine çalışmalarına ulaşılması, bu yolla bilimsel renk teorilerinin sanatsal eylemlerde geçirdiği süreçlerin somuta indirgenerek incelenmesi amaçlanmaktadır. Renkler üzerine yapılan incelemeler ile böylelikle bilimsel ve sanatsal renk teorileri olarak ayrılabilen olan söylemler üzerinden resim sanatının geçirdiği aşamalar da karşılaştırmalı değerlendirilmektir. Tüm bu süreçlerin ardından ise Andre Lhote resimleri üzerinden; renk ve renk değerlerinin araştırılması yanında biçim-renk ilişkisi nesnel bir zemine oturtularak, rengin biçime yüklediği anlamsal çözümlemeler deneysel bir çizgide incelenmekte, biçimsel analiz yapılmaktadır.

Renk Teorilerine Genel Bakış

Bu anlamda 1666 yılında Newton'ın cam prizmasının ortaya koyduğu deneysel renk teorisi öncelikli olarak önem taşımaktadır. Newton karanlık bir odaya çok ince bir delikten beyaz ışığın geçmesini sağlayarak bunu bir cam prizmaya yansıtmış ve böylelikle beyaz ışığın renk tayflarına ayrımını gözlemlemiştir. Ayrıca Newton tüm renkleri birbiri içinde karıştırarak beyaz ışığı da tekrar ortaya çıkarmış, daha sonra rengin tamamlayıcı renk ve zıt renklerini de incelemesine dahil ederek, ilk renk diyagramını ortaya koymuştur. Newton renk teorisine göre öyleyse; beyaz ışık güneşin tüm diğer renklerini içünde barındırmaktadır ve aksi halde tüm renklerin bir araya gelmesi de beyaz ışığı oluşturmaktadır (Per, 2012: 19).

Goethe ise '*Renk Öğretisi*' adlı kitabında rengi; "genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlamlaştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusudur" şeklinde ifade etmektedir (Goethe, 2013: 28). "Renkler ışığın edimleri, eylemleridir (...)" diyen Goethe; bu noktada Newton'la ortak bir çizgide yer alsa da, Newton'ın tüm renklerin tek bir renkten ortaya çıktığını savunan indirgemeci yaklaşımının aksine, evrende var olan her olgunun fiziksel olarak bölünüp bir noktada birleştiğini savunmaktadır. Böylelikle tüm teorilerini zıtlık prensibi üzerine oturtmaktadır. Fakat bu noktada da ilerleyen süreçlerde tekrar ele alınacağı gibi Goethe'nin renk kuramının kendi oluşumu içinde farklı bir indirgeme barındırdığı gerçeği ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda Goethe renkler üzerine düşüncelerini; ışık- gölge, karanlık- aydınlık üzerine temellendirerek, zıtlıkların hareketinden ve 'işsel tını'larından rengin oluştuğunu belirtmiş ve ana renkleri bu şematizma üzerine oturtmuştur. Newton'un prizma deneyinden yola çıkan Goethe; prizmadan yansıyan ışığın, Newton'un yaptığı gibi karşı duvara değil, hemen yanına düşecek şekilde bir zemine yerleştirilerek ayarlandığında, ortada beyaz bir bandın oluştuğunu ve her iki yanında mavi ve sarı rengin belirmediğini görerek buna 'kökensel belirme' adını verir. "Buna göre Newton'un vardığı sonuçların aksine karanlık olmaksızın bir prizma, ışığın kendisini tek başına bir renk kuşağı olarak ortaya çıkaramaz" (Goethe, 1998: 25; Yıldırım, 2009: 36). Goethe'e göre ana renkler, aydınlığa en yakın renk olarak tanımladığı sarı, karanlığa en yakın renk olarak tanımladığı mavidir. Bu iki renkten diğer renklerin oluşturulabileceğini söyler (Seçkin ve Savacı, 2000: 2).

Goethe'nin renk teorisine göre; beyaz ve siyah iki karşıt kutubu oluştururken, mavi, yeşil ve sarı beyaz esaslı renkler, turuncu, kırmızı ve mor ise siyah esaslı renklerdir. Goethe tüm bu renklerin birbirleri ile tamamlayıcı ve karşıtlayıcı etkileşimleri olduğunu, bu etkileşimden ana ve ara renklerin oluştuğunu öne sürmektedir. Öyleyse "kırmızı ana renk olmasına karşın ara renkler olan turuncu ve morun arasında kalmıştır. Oysa mavi ve sarıda böyle bir şey söz konusu değildir. Çünkü bu iki renk (...) Goethe'nin ifadesiyle bir 'kökensel belirme'dir" (Yıldırım, 2009: 36).

Goethe'nin renk teorisinden çok sonra Itten renkleri üzerine incelemeler yapmış, renkleri tamamlayıcılık ve karşıtlayıcılık ilkesi doğrultusunda kontrastlık özelliklerine ayırmıştır. Bu karşıtlık ilkeleri; renklerin kendi aralarındaki kontrast, açık- koyu kontrast, sıcak-soğuk kontrast, tamamlayıcı kontrast, eşzamanlı kontrast, özniteli kontrast ve ağırlık alanı kontrastı olarak tanımlanmaktadır. Sarı, kırmızı ve mavi renklerin kendi aralarındaki kontrastı oluştururken, siyah ve beyaz açık - koyu kontrastını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda renk değerlerinin de kendi aralarında açık - koyu kontrastı oluşturduğunu belirten Itten renk teorisine göre, mor ve sarının birlikteliği en güçlü etkiye sahiptir. Sarı, kırmızı, turuncu ve mavi, yeşil, mor kendi

aralarında sıcak - soğuk kontrastı oluştururken, renk çemberinde karşılıklı gelen renkler tamamlayıcı kontrast olarak adlandırılmaktadır. Uzun süre bakılan bir rengin eşzamanlı olarak tamamlayıcı rengi görmesi eşzamanlı kontrast olarak tanımlanırken, sağır ve bulanık rengin ışıklı ve doygun renge karşıtlığı öznitelik kontrastını yaratmaktadır. Son olarak yeşil ve kırmızının eşit parlaklık ve doygunluk derecelerine sahip olduğundan dolayı kapladıkları yüzey alanlarının birbirine eşit olmasına karşılık, sarı ve mor rengin farklı yüzey alanlarında verilmesi gerekliliği ağırlık alanı kontrastını ortaya çıkarmaktadır (Itten, 1970: 33-60).

Itten renk teorisinin ardından, içeriksel analizin deneysel ve duysal gösterimlerinin izini sürmek adına, renk teorilerinin deneysel yolla ortaya konulduğu döneme geri giderek, Goethe'nin insanın doğada var olan rengi algılaması ve duyumsaması üzerine düşüncelerine ve buradan hareketle Kandinsky'nin renk biçim ilişkisine varmak, araştırmanın sınırlarını belirlemek adına önem taşımaktadır. Fakat üzerinde durulması gereken bir diğer nokta, Itten'in renk kontrastlık kuramı ile Goethe'nin karanlık ve aydınlık karşıtlığından ortaya çıkan renklerin kendi içlerinde de karşıtlayıcı ve tamamlayıcı renkler olarak var oldukları savunusudur. Renk üzerine bu iki yönelişin ortak bir sorunsalda birleştiği ve birbirinin izinden ilerlediği görülmektedir. Goethe siyah ve beyaz karşıtlığından yola çıkarak oluşturduğu renk çemberinde yalnızca ana renkler ve ara renkler arasında bir tamamlama ve karşıtlama özelliğinin olduğuna değinirken, Itten; renk değerlerinin de birbirleri ile farklı kontrastlık özellikleri olduğunu, farklı 'iç tını'lara sahip olduklarını ve farklı titreşimler yaydıklarını ortaya çıkarmıştır.

Görüldüğü gibi karanlık ve aydınlık, ışık ve gölge temelinde tüm renklerin ortaya çıktığını savunan Goethe renk üzerine düşüncelerini bir adım öteye götürerek, ondan çok sonra Kandinsky'nin de ortaya koyacağı gibi; görsel algının, insanın doğası ve zihin süreçleriyle açıklanabildiğini, oluştuğunu belirtmiştir. Goethe'ye göre; formu ve rengi algılarken, iç dünyamızdaki ışık; duygu, kültür, yaratı kaynağı olarak görselliği etkiler (Seçkin ve Savacı, 2000: 3). Başka bir deyişle; doğanın var olan aydınlık/ karanlığı, bizim kültür ve duygu düzeyimizde düşünsel boyutta bir bütünlüşmeyle, doğaya bakışımızı etkileyecek ve böylelikle görünüm renkli bir forma dönüşecektir. Öyleyse "(...) ışığın renginin formu etkilemesi, rengin ışığının da resimsel bir ifade ile düşüncemizi etkilemesi doğal olsa gerek" (Seçkin ve Savacı, 2000: 3). Görüldüğü gibi Newton yalnızca ışığın rengini ortaya çıkarırken, Goethe öznenin bakışı ve iç duyumuyla maddenin renginin oluşumunu açıklamıştır.

Goethe'nin biyolojik bir süreç olarak incelediği bu algı boyutu, Kandinsky'nin algı ve aktarım üzerine görüşlerinde daha organik ve soyut bir düşünsel sistematiğe, biçimsel kurgunun oluşumunda 'işsel zorunluluk ilkesi' olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yine Goethe'nin rengin formu etkilemesi, rengin ışığın etkisiyle düşüncemizi etkilemesi savunusu, Kandinsky'nin ruhsal etkiler olarak bahsettiği; nesnenin renginin etkisi, biçiminin etkisi ve nesnenin kendisinin renk ve biçim dışında bağımsız olarak yaptığı etki ile benzer savunular içermektedir. Öyleyse Goethe'nin sezgisel ve duyuşsal renk öğretisinin yaşamsal izleri, Kandinsky'nin resimleri ve renk üzerine söylemlerinde somut görünüme kavuştuğu yargısına varılmaktadır. Görüldüğü gibi her iki savunu da 'içsellik'in biri renk üzerinde biri resimsel boyutta incelemesini oluşturmaktadır. Böylelikle rengin oluşum ve görünüm süreçlerinden, resimsel düzlemde renk olgusuna geçiş yapıldığında Kandinsky'nin renk üzerine söylemleri yalnız araştırma için değil, sanat tarihi için önemli görüşler ortaya koymaktadır.

Resim sanatının ister küçük ister büyük olsun, her bir sorununun temelinde içsellik'in yer aldığını söyleyen Kandinsky'e göre; "Sanatta herşey özellikle de başlangıçta duygu işidir. Sanatsal doğruya sadece duygu yoluyla ulaşılabilir" (Kandinsky, 2011: 79). Bu da ancak renk ve biçimin 'içsel manevilik gücü' doğrultusunda sanatsal bir öğe olarak kullanımı ile mümkün olmaktadır. Böylelikle yukarıda sözü edilen 'içsel zorunluluk ilkesi'ne ulaşılmaktadır. Başka bir deyişle; rengin resimsel bir boyut olarak algılanması; rengin kendi içsel tınısı kadar, sanatçının evreni algı farklılığı ile oluşan içsel tını (yönelinen nesnelliğin renk özellikleri), dönemin sanatçı üzerinde etkisinin tınısı (kültürel ve politik yapının etkisi) ve elbette Kandinsky'nin "saf ve sonsuz sanatsallık unsuru" olarak gördüğü, bireyin kendi içsel tınısı (duyum ve aktarım özellikleri) ile oluşmaktadır (Kandinsky, 2011: 75).

Kandinsky rengin sıcaklık - soğukluk, açıklık - koyuluk olmak üzere dört temel tınısı olduğunu belirterek, renkleri bu değerler içerisinde yatay ve dikey hareketleri ile açıklar. Rengin sıcaklık ve soğukluğu, sarı ve maviye eğilim demektir ve yatay bir hareket söz konusudur. Rengin açıklık ve koyuluğunu belirleyen ise siyah ve beyaz karşıtlığıdır. Kandinsky'e göre renklerin yatay ve dikey hareketleri çağrıştıran içsel tınları, birbirleri ile karıştırıldığında farklılaşarak, etkileri bakımından farklı özellikler taşırlar. Kandinsky bu kadarla da kalmayarak rengin etkilerinin yalnız sıcak - soğuk, açık - koyu değerleri ile farklılaşmadığını, 'dışsal tını' olarak betimlediği biçim ile ilişkilerinde de farklı duyuşsal etkilere yol açtığını öne sürmüştür. Yani, farklı matematiksel biçimler içerisinde var olan rengin farklı izlenimlere götürdüğünü ve birbirinden çok farklı titreşimler yaydıklarını belirtmiştir.

Bu noktada bir başka araştırma sorunsalı renk - biçim ilişkisi ortaya çıkmaktadır ki buda Kandinsky'nin renk temelli oluşumlarının var olduğu renk çözümlemelerini araştırmaya dahil ederek, ulaşılmak istenilen noktaya yaklaştıır.

Tunalı'nın (2013: 53) "Renk bizi objeye götürür" şeklinde belirttiği renk - biçim ilişkisini Kandinsky, iki farklı düşünsel düzlemde incelemekte ve maddi ve

manevi renkler olarak değerlendirmektedir. Maddi bir rengin var olması ve görünümüne kavuşması için, rengin ya belirli bir ton değerinin belirtilmiş olması ya da yüzey üzerinde sınırlandırılmış olması gerekmektedir. Rengin yüzey üzerinde sınırlandırılması ise; ya sınır olarak biçimsel bir öge ile (nesnel biçim), ya da inorganik biçimler ile (soyut biçim) olmaktadır. Böylelikle biçimle renk arasındaki vazgeçilmez ilişkiye değinen Kandinsky'e göre (2011: 67); "(...) sarıyla doldurulmuş bir üçgen, mavili bir daire, yeşilli bir kare, gene yeşilli bir üçgen, sarılı bir daire, mavili bir kare vb. Bütün bunlar birbirinden tamamen farklı olan ve farklı etkiler yapan varlıklardır (Tablo 1-2)."



Tablo 1: Renk Biçim İlişkisi



Tablo 2: Renk Biçim İlişkisi

Dahası Kandinsky bazı renklerin bazı biçimlerde vurgulandığı ya da körleştğini de belirtir (2011: 67); "(...) sivri renklerin bu niteliği, sivri biçimler içinde daha güçlü bir ses verir (örneğin sarı renk üçgen biçiminde). Derinliğe eğilimli renklerin bu etkisi de yuvarlak biçimlerle kuvvetlenir (örneğin mavi renk daire biçiminde) (Tablo 3-4)."



Tablo 3: Sivri Renk- Sivri Biçim İlişkisi

Tablo 4: Derin Renk- Yuvarlak Biçim İlişkisi

Öyleyse rengin sivri ve yumuşak biçimlerle birlikteliği (Tablo 5) ve rengin soyut - somut biçimlerle birlikteliği (Tablo 6), farklı etkiler yapan ve farklı titreşimlere sahip resimsel unsurlardır.



Tablo 5: Rengin sivri / yumuşak biçimlerle titreşimi

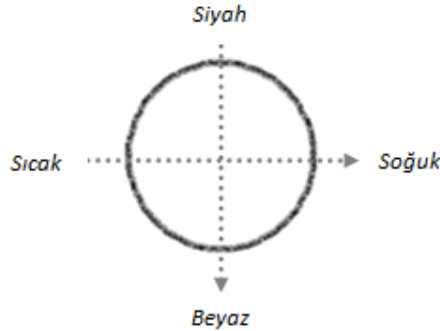
Tablo 6: Rengin soyut / somut biçimlerle titreşimi

Tunalı'ya göre (2013: 53); "Ağacı resmetmek isteyen için ağaç, herşeyden önce ister keskin çizgilerle çevrilmiş olsun ya da olmasın yeşil bir objedir". Bu öğrenilmiş bir gerçekliktir ve nesnenin bilince indirgenen duyuşal özelliğidir. Kandinsky ise kırmızı bir ağaç modeli ortaya koyar ve rengin büründüğü biçimle ruhsal bir görünüme gönderme yaptığını (sonbahar), farklı içsel etkilere yol açarak, düşünsel soyut bir çizgiye ulaştığını belirtir. Ona göre aynı kırmızı, farklı nesnel biçimlerde farklı etkiler yaratır, fakat birbirinden farklı bu etkiler, kırmızının başlangıçta var olan kendi içsel tınısından uzaklaşmayacaktır (Kandinsky, 2011: 102). Bir adım daha ileri gider ve bu kez ağacın rengini değil biçimini değiştirirsek, bu da ister yeşil bir leke ister kırmızı bir leke olsun, gene farklı tınılar ortaya koyar ve farklı duyuşal çözümlemelere götürür. Görüldüğü gibi renk - biçim ilişkisi mutlak değişmez bir gerçeklik olsa dahi, biçim ve rengin sayısız değişim olanaklarıyla sayısız içsel ve dışsal etkiler ortaya çıkmaktadır.

Kandinsky'nin renk ve biçim ilişkisini gerçeklikten soyuta doğru çizdiği ve sonunda hep vardığı noktanın ruhsal etkiler olması doğaldır. Bu da yukarıda sözü edilen sanatın izlediği yolun ve sanatçının amacının; içeriye, kendisine, görünümün duyu süreçlerinden yeniden üretimine dönük olması, tüm incelemelerini temellendirdiği 'içsel zorunluluk ilkesi' ne bir kanıt olmakta ve kendi kendini doğrulamaktadır.

Kandinsky'nin renk üzerine söylemlerinden yola çıkarak, incelenen renk öğretileri somut bir temelde sanatsal değerlendirilirse, rengin başlangıçta resmin yalnızca bir öğesi olduğu, doğanın betimlenmesinde görülen gerçekliğe ulaşmanın ve yansıtmanın bir koşulu olduğu gözlemlenir. "Nesnenin yalnız bir

özelliği konumunda bulunan renk, zamanla resmin içerikle ilgili bir ögesi haline geldi (...) renk hakkında bilimsel çalışmalar, sanatçının rengi bir duyum olarak algılamasını sağladı ve renk pratiklerinde biçimden bağımsızlaşıp salt görsel alana yönelmesinde rol oynadı" (Avcı, 2013: 65-66). Başlangıçta doğayı izleyen sanatçı rengi, biçimin ve nesnelliğin doğası gereği çözümlerken ve nesnel ifade ile sınırlandırırken, renk üzerine yeni gelişmeler; bir yandan rengi biçimden bağımsızlaştırmış, diğer yandan sanatçının bakışını da kendi iç duyumuna yönlendirmiş, renk algısı nesnel bir duyum olmaktan çıkmıştır. Fovizm ile başlayan ve II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan soyut akımlar ile hız kazanan bu süreç ile birlikte sanatçı, nesnenin nesnel varlığının ötesine yönelen bir bakışla rengi, görünümünden anlama doğru yönlendirmiştir. Bu gelişmenin başka bir değişeni ise, renk üzerine görüşlerin, rengin fizyolojisi ve algılanmasından uzaklaşarak; rengin ruhsal etkilerinin sanatsal yaratımlarda yüklendiği anlam ve biçim üzerine etkisine yoğunlaşmasıdır. Bu anlamda Goethe'nin renk teorisine paralel bir algıda, ışık ve karanlık zıtlığından yola çıkarak renkleri tanımlayan Klee'nin renk üzerine söylemlerine değinmek, renk teorilerinin sanat eseri üzerindeki izlerine somut bir gözlem yapabilmek adına önem taşımaktadır. Klee için renk; "(...) doğrudan insanın evrenle bütünleştiği yerde meydana gelir ve ruhsal etkilerinde, görünen evrene de ışık tutar" (Yıldırım, 2009: 44).



Tablo 7: Klee ve Goethe'nin renk algısı

Paul Klee, *Tablo 7*'de görüldüğü gibi; renklerin ışık ve karanlık birlikteliğinden ortaya çıktığını, bu birliktelik/ karşıtlık arasında renklerin birbirlerini itme ve çekme özellikleri taşıdıklarını, rengin açıklık - koyuluk derecelerine göre zamansal ya da mekânsal bir karşıtlık ortaya koyduklarını ve siyahın zamansal, beyazın ise mekânsal

olduğunu öne sürmüştür. Aynı karşıtlayıcı ve tamamlayıcı özellikleri sıcak - soğuk renklerin birlikteliğinde de gözlemlemiştir.



Tablo 8: Klee rengin ağırlık özelliği

Klee rengi bir nitelik olarak ele alır. Renkler birbirlerinden nitelikleri ile ayrılırlar (...). Örneğin özdeş büyüklük ve parlaklıkta olan iki sarı ile kırmızı, ölçü ve ağırlık bakımından ayrıştırılmazlar. Fakat sarının daha ışıklı olması onu kırmızıdan ayırmaya yeterlidir (Klee, 1987: 19; Avcı, 2013: 59). (Tablo 8).

Şeker ile tuzun birbirleri ile karşılaştırılabildiği örneğinden yola çıkarak renklerin de hacimsel ve ağırlık olarak karşılaştırılabileceğini, böylelikle de parlaklık ve yoğunluklarının ölçülebileceğini belirten Klee; Kandinsky'nin ortaya koyduğu gibi biçimin renk üzerine etkisine de değinmiştir. Rengin biçimle birlikte ortaya koyduğu etki ile sezgisel ve anlamsal renk denemelerine de girerek; 'iç duyum'un ve nesneye öznel yaklaşımın, sanatçının kendi duygu dünyası ile de şekillendiğini göstermiştir. Bu anlamda Kandinsky'nin 'içsel zorunluluk ilkesi' ile ortak bir yönelimde olan Klee, öznenin iç duyumu ve bakışı ile maddenin renginin oluşup şekillendiğini belirten Goethe ile de benzer savunular ortaya koymaktadır.

Sanata Fenomenolojik Yaklaşım ve Rengin Fenomenolojik İncelenmesi

Renk üzerine farklı yaklaşım ve araştırmaların sanatlarla bilimi birleştirdiği, bu araştırmaların, rengin oluşumundan rengin etkilerine yöneldiği belirtildi. Renk üzerine bu yaklaşımlar, felsefenin de zaman zaman inceleme alanına girmiştir. Platon rengi, görme ve duyuya oranla bir form taşması olarak tanımlar. Detraktis'te renk ve müzik ilişkisinin ilk incelemelerine şahit olunurken, metafizik alanında çalışan Pierce da renkler üzerine çalışmalar yapmıştır. Schopenhauer ise, Goethe'nin renk kuramından etkilenecek *"Görme ve Renkler Üzerine"* adlı incelemesini 1816 yılında tamamlamıştır. Dil felsefesinin temelini oluşturan görüşleri ile Wittgenstein ise *"Renkler Üzerine Notlar"* adlı metinde renk üzerine yaklaşımlarını bir araya getirmiştir. Husserl'in fenomenolojisinde ise, varlığın öz'üne yönelen incelemelerinde rengin varlık olarak bir nitelik taşıdığı, duyusal olandan uzaklaşma sürecinde parantezin dışında kalması gereken niteliksel bir olgu olduğu sonucu çıkmaktadır.

İncelenmesi gereken bir diğer nokta ise rengin fenomenolojik boyutudur ki; bu yukarıda daha sonra incelemek üzere ertelediğimiz hem rengin indirgenmesi kavramına açıklık getirecektir, hem de Kandinsky'nin ve Klee'nin soyuta doğru izlediği renk ve biçim ilişkisine farklı bir bakış açısı sağlayacaktır.

Tüm amacı mutlak bilgiye ulaşmak olan Husserl fenomenolojisinin merkezini öz kavramı oluşturur. Öz ile anlatılmak istenen, bir nesnenin kendisini ne ise o yapan ve bu nesnenin herhangi bir özelliğinden önce bu özelliği olanaklı ve anlaşılır kılan zorunlu yapısıdır:

(...) Fenomenolojinin ele aldığı konu, algısal ve deneysel nesneler dünyası değildir, tersine nesnelerin özüdür. Bir örnekle; 'önümde duran masayı ben duyularıyla kavıyorum. Bu deneysel bir kavramdır. Ama masayı bütün duyu verilerinden soyutlarsam, geriye yalnız masa ideası kalır ki, bu masayı masa yapan düşünsel özdür. Başka bir deyişle, masayı bana bildiren duysal niteliklerinden, renginden, sertliğinden, mekanda yer kaplamasından soyutlarsam, geriye kalan fenomen denilen özdür. Fenomenoloji bu özleri aramaktadır (Konak, 2012: 8).

Yöneldiğim şeyin öz'üne ulaşmak için öncelikle deneyimlenmiş yaşantı sonucu öğrenilmiş, onunla ilgili her türlü yargıdan sıyrılmam, ardından onunla ilgili yargı vermeme neden olan beni belirleyen her ortamdan kendimi uzaklaştırmam gerekmektedir. Sözü edilen bu uzaklaşma ve yargıdan sıyrılma Husserl fenomenolojisinde paranteze alma (epokhe) olarak tanımlanır. Ardından indirgeme (reduction) yaparak salt ben'e, bilince verilenlerin anlam kaynağına ve salt öz'e ulaşılmaktadır. Murdoch (1964)'a göre, "bir fenomenoloğun görüşü ile bir şairin, bir ressamın görüşü arasında hemen her zaman ortak bir nokta vardır. Çünkü her ikisi de özü, özleri görmek, başka bir deyişle, gördüklerimizi yeniden görerek keşfetmek ister (...)" (Savaş, 2002: 72).

Felsefenin kaynağı insanın anlam arayışı, anlama duyduğu gereksinim ise, Husserl'in, dolayısıyla fenomenolojinin söylediği şey, her öznenin, her bireyin dünyaya kendi anlamını vereceği, bunun için de başvuracağı tek yer yine kendi bilinci ve bu bilincin yönelimi, özgür iradesi olacaktır. Dahası bu dünyada ne kadar fenomen varsa, bir o kadar da anlam vardır; başka bir deyişle sonsuz sayıda öz vardır ve yaşam tek bir öze açıklanamayacak, bir tek öze asla indirgenemeyecektir (Savaş, 2002: 71).

Yani; her suje objeye kendi anlamını verir. Bunu elde etmek için kendine, kendi algı ve bilincinin görüşlerine yönelmelidir. Fenomenler tek tek kendi anlamlarını belirlerler ve her anlam, sujenin kendi görüngülerinin indirgemelerine dönüşerek kendi gerçekliğini yansıtır.

Tunalı'ya göre (2013: 145); "(...) sanat, soyuttan duysala değil, duysal olandan uzaklaşa uzaklaşa soyuta, öz'e ulaşıyor". Sözü edilen öz, elbette fenomenolojinin düşünsel süreçte aradığı mutlak öz, değişmeyen nesnel varlıktır.

Fakat bu tanımda duyuşsal olandan uzaklaşmakla kastedilen, insanın duyuşsal özelliklerinden, iç dünyasından uzaklaşmak değil, tam tersi 'duyum ötesi' yani Kandinsky'nin yukarıda değinilen 'içsel zorunluluk ilkesi' ile anlatmak istediğı 'içsel duyum'dur. Yılmaz'a göre ise; "(...) soyut sanat saf olanın peşinde olabilir, ancak o şey, sanıldığı gibi 'birey üstü' değil, tam anlamıyla 'birey içi' yani 'bireysel'dir" (Yılmaz, 2013: 105). Kandinsky'nin de anlatmak istediğı tam olarak budur; "Sanatçı 'kabul görmüş' ya da 'kabul görmemiş' biçime kör, zamanın istekleri ve öğretilerine karşı sağır olmalıdır. Gözünü açıp içsel hayatına çevirmeli, kulağı hep içsel zorunluluğun konuşan ağzına dönük olmalıdır" (Kandinsky, 2011: 78). Böylelikle diğer tüm seslerden, birikim ve deneyimlerden, nesnel bilgidен soyutlanan bilinç, tesadüfi süreçleri de bir kenara atarak, özsel olana ulaşabilir. Bu özsel olanı da Kandinsky 'sanatsal hedef' olarak tanımlamaktadır. Fenomenolojinin ulaşmak istediğı de, nesnenin bilgisinin en genel anlatımı ile evrensel bilinçten soyutlanmış olarak ulaştığı nokta, nesnenin öz bilgisidir. Yönelimin kaynağının ulaştığı nesnenin bu öz bilgisi ise mutlak değişmez bir bilgi değildir, algı mesafelerinden doğan ve kendi kendini belirleyerek, kendi gerçekliğine ulaşan sayısız öz vardır. Sanatsal yaratımlarda ise söz konusu nesnenin öz'ü; evrene yönelimde öznenin gerçekliğe yaklaşımında durduğu mesafe ve kendi bilinç yönelimi ile ilgilidir.

Bu noktada, her ikisi de temelde ortak bir indirgemenen, 'birey içi' bir süreçten bahsediyor olsa da; fenomenolojik indirgemenin sonucunda ulaşılan öz ile 'sanatsal hedef' olarak özsel olan arasındaki ayrımı belirlemek gerekmektedir. Fenomenolojik bir yaklaşımda, var olan nesnelerin yalnız biçim özellikleri değil, renk ve renk değerlerinin de öğrenilmiş, deneyimlenmiş bilgisinden sıyrılarak, bilinç düzeyinden uzaklaşarak rengin saf fenomenine ulaşılır. Yani, özne öncelikle rengi duyuşsal olarak algılar, nesnenin renk bilgisinden rengi soyutlayarak (paranteze alma) indirgeme yapar ve sonunda saf fenomeni, rengi elde eder. Ardından saf soyutlamayı gerçekleştirerek 'fenomenolojik renk'in kendisine öz'e ulaşır. Husserl bu süreci bir örnek ile ifade eder;

Kırmızıya ilişkin tek bir görüye sahibim, saf içkinliği elimde tutuyorum, fenomenolojik indirgeme yapıyorum. Kırmızılığın, masamın üzerindeki bir kurutma kağıdının kırmızılığındaki gibi, aşkın bir şey olarak tamalılanabilecek başka anlamlarını bir yana bırakıyorum ve saf görme ile kırmızı düşüncesinin anlamını (...) kendisiyle özdeş geneli kavriyorum; artık tekler, şu veya bu kastedilmiyor, kastedilen kırmızının kendisidir (Husserl, 2003: 81).

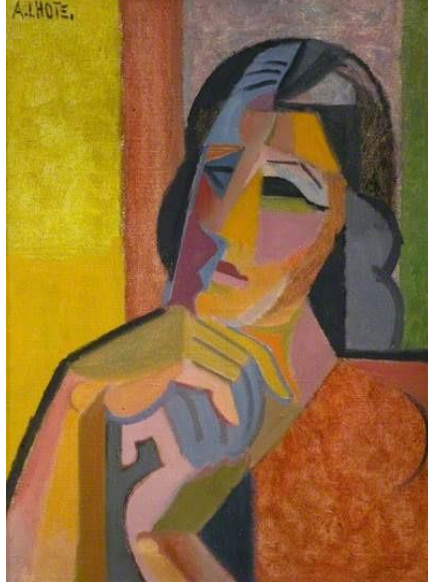
Görüldüğü gibi fenomenolojinin aradığı öz; nesne ya da kavram hakkında verilen her türlü yargıdan sıyrılmış, kendine içkin ifadedir. Bu ifade, herhangi bir anlam ve nesnel görünüme ulaşmayı amaçlamaz. 'Sanatsal hedef' olarak öz ise; resimsel bir olgu olarak, Cezanne, Picasso ve Kandinsky'nin sırasıyla izlediğı yoldur. Nesnel görünümün, mutlak doğa görüntüsünün değışiminin ardında iç dünyanın,

resimsel unsuruna dönüşmesi yatmaktadır. Yani, Picasso resimlerinde karşımıza çıkan sayısız geometrik unsur, realitenin sanatçının içsel yapısında dönüşümü ve bir anlamda fenomenolojik öz'ün yeni bir kimliğe bürünerek somutlaşarak, 'tasarım fenomeni' olarak tanımlanan resimsel unsurlara, renk ve biçime dönüşümüdür. Somut anlamıyla bakıldığında Newton'ın tüm renkleri tek bir renge indirgeyen teorisi, Goethe'nin karşıtlık ilkesi dahi bir indirgeme, eksiltme, soyutlamaya uğrayarak, rengin öz'üne, ışığa ulaşmaktadır denilebilir.

Öyleyse genel bir değerlendirme ile renk ve biçim arasında birbirinden ayıramaz bir ilişkinin olduğu, bu ilişkinin sınırlarının biçimin sınırsız çeşitlilikte görünümü ile belirlendiği ve sınırsız sayıda biçim olduğuna göre sınırsız sayıda renk biçim ilişkisinden doğan anlam katmanı olduğu ortaya çıkmaktadır. Her bir olasılık farklı tınılarda titreşimler yaymakta, her renk kendi içinde içsel anlamlar yüklendiği gibi, farklı biçimsel sınırlar içerisinde sayısız ifade imkânı sunmaktadır. Bu ifade imkanı, kompozisyonun resimsel öğelerinin somuttan soyuta yönelimi ile, duyuşal olandan uzaklaşarak, rengin ve biçimin öz kaynağına ulaşır ve ardından sanatçının iç duyumu ve iç tınısı ile yeniden görünüm kazanır.

Renk Karşıtlık İlkesi Doğrultusunda Andre Lhote Resimlerinde Renk Algısı

Bu incelemelerin ardından Andre Lhote resimleri üzerinden öncelikle rengin indirgenmesi ve sanatçının rengin özünü kendi gerçekliğine dönüştürmesi incelenerek, ardından Klee'nin renk karşıtlık ilkesi doğrultusunda oluşturulan tablolar yoluyla sanatçının örnekleme alınan resimlerinde renk algısının verileri çözümlenmektedir. Böylelikle rengin hem niteliksel bir unsur olarak Andre Lhote resimlerinde var olan özelliğine, hem de rengin indirgenerek sanatçının evrene yöneliminde kendi görüp algıladığı gerçekliğe dönüştüğü sonucuna ulaşılmaktadır.

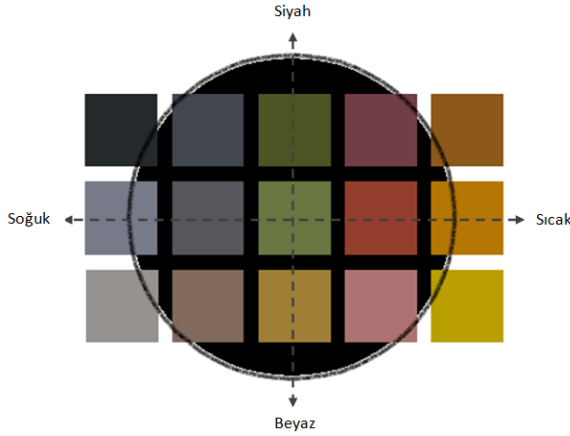


Resim 1: Andre Lhote, "Kadın Portresi", 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 65.2 x 48 cm, Leicester Arts and Museum

Bu anlamda öncelikli olarak Andre Lhote'un "*Kadın Portresi*" (*Resim 1*) isimli tablosu biçimsel olarak incelendiğinde; bir kadın portresinin geometrik biçimlendirme anlayışı ile resmedildiği, biçimin duyu verilerine indirgenirken, duyu verilerinin biçimsel unsura dönüşümünde rengin niteliksel bir unsur olarak tanımlanarak indirgendiği betimsel analiz sonucunda ulaşılan verilerdir. Renk algısı Matisse resimlerinde var olan renk dinamikleri ile çözümlenmekte, renk alanları ile resmin ışık - karanlık zıtlığı yaratılmaktadır. Aynı zıtlık algısı karşıt renklerin bir arada kullanımından da doğmaktadır ve resmin sıcak - soğuk karşıtlığını yaratmaktadır. Bu karşıtlık arasında ise renklerin renk değerleri arasında bir karşıtlık ortaya çıkmaktadır ve bu anlamda da Klee'nin *Tablo 7*'de görülen karşıtlık ilkesi doğrultusunda bir resimsel yapılanmanın varlığına Andre Lhote'un örnekleme alınan resminde de ulaşılmaktadır.

Renkler arasında var olan bu karşıtlık düzenini analiz etmek adına "*Kadın Portresi*" (*Resim 1*) isimli resmin renk ve ton değerleri ele alınarak *Tablo 9* oluşturulduğunda ve oluşturulan bu tablo *Tablo 7*'de var olan zıtlık / tamamlayıcılık sistemine oturtulduğunda, betimsel olarak ulaşılan renk verileri görülür algıya taşınmaktadır. Böylelikle resmin renk değerlerinin siyah (koyu) - beyaz (açık) ve

soğuk - sıcak karşıtlığının varlığına ulaşılmaktadır. Bu renksel zıtlık algısı biçimin renge etkisiyle farklılaşmaktadır ve Kandinsky'nin renk üzerine söylemlerinde belirtildiği gibi; 'renğin kendi içsel tınısı', 'biçimin renk ile oluşturduğu tını' ve 'sanatçının yaratım sürecine etki eden kendi tınısı'; kompozisyonun kendi dinamik yapısını ortaya çıkarmaktadır.

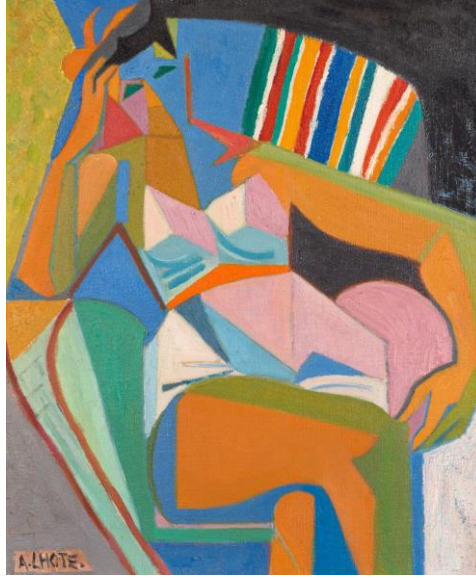


**Tablo 9: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında
Andre Lhote'un "Kadın Portresi" (Resim 1) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu**

Renk algısına fenomenolojinin çözümlemeye çalıştığı yerden bakıldığında, resimsel bir unsur olarak rengin, Andre Lhote'un "Kadın Portresi" (Resim 1) isimli çalışmasında; öğrenilmiş anlamlarından uzaklaşıldığı, ışık - karanlık zıtlığının bilinen siyah - beyaz karşıtlığı yerine renk değerlerinin ve titreşim özelliklerinin yardımıyla çözümlendiği analiz edilmektedir. Bu anlamda sanatçının rengin özüne ulaştığı, ancak bu öz bilginin yapıtın yaratım sürecinde yalnız sanatçının kendi gerçekliğini yansıttığı, bununla birlikte yapıta yönelim ve izlenim sürecinde her bireyin algısının, niteliksel unsur bakımından bir yere kadar aynı noktada ilerlese de, bir yerden sonra kendi bakışı ve duygulanımı ile kendi özünü algıladığı, kendi gerçeğine ulaştığı fenomenolojik bir yöntem modelinin araştırmaya dahil edilmesi ile ulaşılan verilerdir.

Bir diğer örnekleme alınan resim "Banyodan Sonra" (Resim 2) incelendiğinde ise; öncelikle yalnız biçimsel bir gözlemle geometrik biçim anlayışına sahip bir figürün soyut aktarım diliyle ortaya konulduğu, biçimsel olarak sanatçının kendi görüp algıladığı gerçekliği kendi evreni algı mesafesinden ortaya koyduğu bir

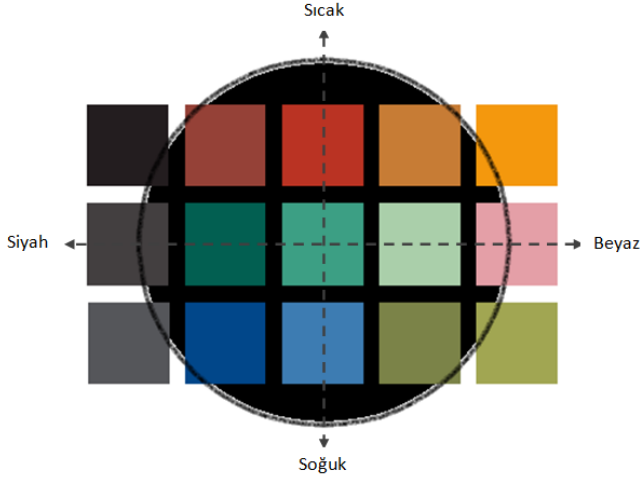
resim olma özelliği taşıdığı görülmektedir. Figür algısı biçimsel olarak yalnız figür görüngüsüne gönderme yapacak özellikleri ile resmedilirken, resmin renk algısı karşıt renklerin bir arada kullanıldığı bir kompozisyon unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda "*Banyodan Sonra*" (*Resim 2*) isimli çalışmada hem açık ve koyu değerlerin rengin farklı ton değerlerinde kullanımına, hem de renklerin kendi aralarında kontrastlık özelliklerinin varlığına ve bu kontrastlık etkilerinin resmin ön arka ilişkisini destekleyici bir unsur olduğu bulgusuna ulaşılmaktadır.



Resim 2: Andre Lhote, "Banyodan Sonra", 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 53.34 x 66.4 cm, Juster Gallery, New York

Renk algısına fenomenolojik yaklaşım doğrultusunda yönelindiğinde, renk unsurunun algılanışında deneyim ve öğrenmenin dışarıda bırakılarak rengin öğrenilmiş anlamından uzaklaştırıldığı, Husserl'ın ifadesiyle 'masanın üstündeki kurutma kağıdının rengi' olmaktan çıkarak, kendi özgün anlamına, kendi gerçeğine ulaştığı görülmektedir. Bu gerçeklik algısının yaratılmasında ise elbette Kandinsky'nin sözünü ettiği farklı etkenler rol oynamaktadır ve bu gerçekliğe yönelimin en önemli değişkeni sanatçının 'kendi içsel tınısı' kadar, sanatçının dış dünyanın ve nesnelerin renginin özünü, kendi gerçekliğine dönüştürmesi, kendi anlamını yüklemesi de önemli bir etkidir. Yani artık mavi renk gökyüzünü, yeşil renk yeryüzünü temsil etmemektedir. Bu renkler sujenin bilinç yaşantılarında bir

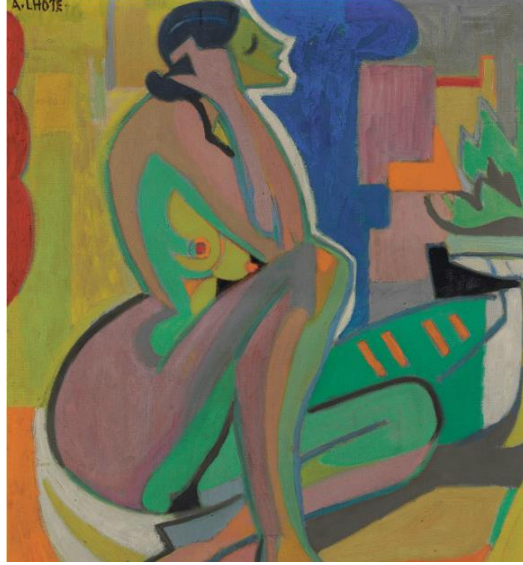
indirgemeyle yalnız süjenin gördüğü bir öz'e ulaşmış ve açık - koyu değerler arasında bir ton skalasında kendi değerini yaratmıştır.



**Tablo 10: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında
Andre Lhote'un "Banyodan Sonra" (Resim 2) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu**

Aynı resim (Resim 2) Klee'nin renk karşıtlık ilkesi doğrultusunda incelendiğinde ve resmin renklerinin ton değerlerini gösteren tablo oluşturulduğunda (Tablo 10); aynı karşıtlık etkilerinin, sıcak - soğuk ve siyah - beyaz değerlerin varlığına ulaşılmaktadır. Bu değerlerin resimsel boyutta dağılımı ve varlığının bilinçli bir yaratım olduğu yargısına rastlantısal olarak ulaşılsa da, bilincin renk algısına yönelimde mutlak gerçeklik olduğu ve kendi yönelimini belirlediği, rengi kendi anlam boyutuna taşıdığı resmin analizi ile ulaşılan verilerdir. Fakat elbette Andre Lhote resminde var olan mavi renk tek bir anlama sahip değildir, sanatçının kendi anlamını oluşturması, bu anlamın değişmeyen bir gerçeklik olduğu sonucuna ulaştırmaz. Bunun nedeni; süjenin kendi duygu dünyasının, kendi yaşantı süreçleri ile şekilleniyor oluşu ve her bireyin bir renge yada biçime yöneliminde kendi özünü buluyor oluşudur. Öyleyse evrene yönelim farklı mesafelerden olduğundan resim düzleminde imgeye dönüşen her özün farklı biçim ve nesnelliklerde, her rengin farklı kurgusal özelliklerde resmedildiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bu da rengin yada biçimin öz bilgisinin tek bir gerçeklik değil, sayısız öz ve sınırsız değişim olanağı olduğu gerçeğine ulaştırmaktadır.

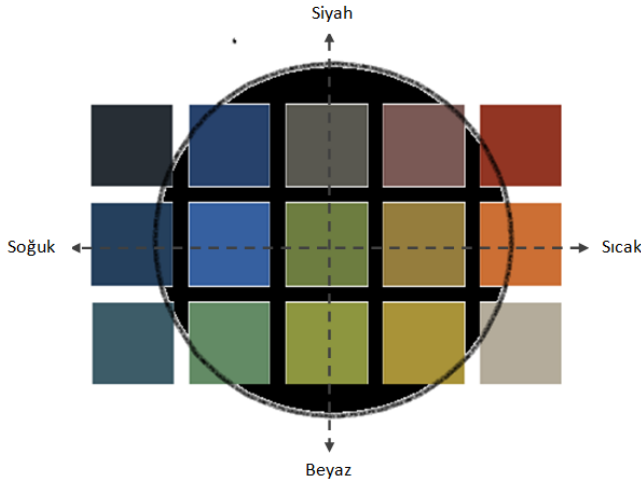
Bu nedenle "*Oturan Kadın*" (Resim 3) isimli çalışma incelendiğinde görülebilen yeşil rengin her bireyde farklı etkiler yaratması, kendi yaşantısında var olan yeşilin anlamıyla örtüşmesi yada örtüşmemesi, büründüğü biçimle farklı tınısal etkilere götürmesi ve bir ağacın yeşilinden kadın figürünün aydınlık yüzeylerine dönüşmesinin farklı yaşantısal duygulanımlara ve böylelikle farklı anlamsal özelliklere dönüşmesi doğaldır. Bu da yeşil rengin öz bilgisinin fenomenolojik indirgeme ve öze ulaşma sürecinde ortak bir yolda ilerlerken, ulaşılan özün tasarıma dönüşmesi, zihinsel etkinlik yoluyla imgesel anlam kazanmasının, farklı simgesel anlatımlara sahip olmasının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 3: Andre Lhote, "Oturur Kadın", 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 54.6 x 45.7 cm, Modern Gallery, New York

Renk algısının Andre Lhote'un "*Oturur Kadın*" (Resim 3) isimli çalışmasında rengin öz bilgisine ne kadar yakın durduğu, sanatçının renge yöneliminde renk unsurunu nasıl algıladığı ve hangi etkilerin rengin tasarım elemanına dönüşürken ortaya çıktığını çözümlemek adına oluşturduğumuz tablo ile (Tablo 11), resmin karşıt renk değerleri belirlendi. Böylelikle resmin renk değerlerinin Klee'nin renk karşıtlık tablosunda yer alan siyah - beyaz ve sıcak - soğuk değerlerine sahip olduğu, bu

değerlerin büründükleri biçimsel öğeler ile farklı tınılara sahip olduğu, etki bakımından farklı simgesel anlamlara götürüldüğü görülmektedir. Çizgisel değerler en aza indirgenerek resmin tasarımı, lekese değerlerle ve kalınlaştırılmış renk alanlarıyla çözümlenmiştir. Bu anlamda renk algısı öğrenilmiş anlamından uzaklaşarak bir indirgeme yaşarken bu yaşantı gerçeklik anlamında bir karşıtlık yaratmakta, farklı renklerin farklı renk değerleri kendi aralarında açık - koyu karşıtlığını/ kontrastlığını yaratmakta ve elbette turuncu ve yeşil gibi birbirine zıt renklerin bir arada kullanımı ile bir diğer kontrastlık etkisi soğuk - sıcak kontrastlığına ulaşılmaktadır.



**Tablo 11: Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında
Andre Lhote'un "Oturan Kadın" (Resim 3) adlı resminin renk karşıtlık ilkesi tablosu**

Bütünsel olarak incelendiğinde Andre Lhote resimlerinde rengin sanatçının kendi anlamına ulaştığı, niteliksel bir unsur olarak varlığının örnekleme alınan tüm resimlerinde Klee'nin renk karşıtlık ilkesi tablosunda var olan karşıtlık ilkelerine paralel bir yapılanmada yer aldığı görülmektedir. Bu yapılanmanın yaratım, simgesel bir anlama dönüşme sürecinde sanatçının biçimin (kadın figürünün/ imgesinin) öz bilgisine yakın bir ifade dilini kullandığı, renk tasarımı elamanının ise fenomenolojik bir yaklaşımla 'sanatçının kendi içsel tınısı' ve 'içsel manevilik gücü' doğrultusunda yeni bir anlam kazandığı ve bu anlamın yönelimin nesnesine kendi özgün anlamını verdiği çözümlenmektedir.

SONUÇ

İncelemeler sonucunda, rengin algılanma sürecinde bireyin iç dünyasının yaratım kaynağı olarak süreci etkilediği, bu etkinin hem yaratının yaratanını, hem yaratının izleyenini farklı düşünsel süreçler de etkiliyor olduğu görülmektedir. Bu nedenle resimsel boyutta renk algısının tek bir algılama ile sınırlı kalmadığı, tek bir nesnellığe indirgenemediği çözümlenmiştir. Bu öngörünün nedenleri ise öncelikle bireyin yöneliminde sürece dâhil olan algı mesafeleri olmakla birlikte, rengin niteliksel bir unsur olarak ele alındığında büründüğü biçimle farklı etkiler yapması ve karşıt renk değerleri ile bir arada kullanımından doğan renk etkileri de süreçte önem taşımaktadır.

Tek bir renk unsurunun farklı algı mesafelerinden farklı etkileri yaratıyor olması ise, fenomenolojik yaklaşımda, tek bir özün (değişmeyen, mutlak bilginin) yaratım sürecinde farklı dinamiklere dönüşmesi ve bu anlamda algı boyutları sürece dahile edildiğinde algılanan nesnelliğin özünün tasarım fenomenine dönüşümü sürecinde sayısız görünüme kavuşması olarak görülmektedir.

Bu dinamikleri çözümleyebilmek ve somut görünüm üzerinde renk algısının görülür etkilerini analiz etmek adına örnekleme alınan Andre Lhote resimleri üzerinde, indirgeme ve özü yeniden yaratım sürecinde, rengin öz bilgisine hangi mesafede durduğu analiz edilmiştir. Bilinçli bir yaratım olsun ya da olmasın renk unsurunun, sanatçı resimlerinde açık - koyu ve sıcak - soğuk kontrastlığı ile birlikte var olduğu çözümlenmektedir. Rengin kullanım deneyimi olarak ise, renk algısının bilinen nesnel algıdan uzaklaştırılarak kendi anlamına ulaştığı, 'kendine içkin' bir biçimsel unsura dönüştüğü analiz edilmiştir.

KAYNAKLAR

Avcı, Sevgi. "Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 1.11 (2014): 53-67.

Goethe, Johann Wolfgang. *Renk Öğretisi*. İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2013.

Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Way Of Science*. Ed: Seamon, D./ Zajonc, A. New York: State University Of New York Press, 1998.

Goethe, Johann Wolfgang. *Theory of Colors*. Çev. Charles Lock Eastlake. London: Taylor Institution, 1840.

Husserl, Edmund. *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. (2. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.

Itten, Johannes. *The Elements of Color*. America: Van Nostrand Reinhold Company, 1970.

Kandinsky, Vassily. *Sanatta Manevîlik Üstüne*. (2. Baskı). Çev. Tefvik Turan. İstanbul: Haylaz Sanat Yayınları, 2011.

Konak, Ceyhan. "Çağdaş Sanat Bağlamında Fenomenolojik Gerçekliğe Bakış".Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

Murdoch, Iris. *Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: De Yayınları, 1964.

Per, Meral. "Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış." *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*.8(2012):17-26.Web.09.06.2015.

[<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/yedi/article/View/5000087316/5000081164>]

Savaş, Hakan. "Fenomenolojik Bakış ve Sinema." *Kurgu Dergisi*. 19 (2002): 67-83. Web. 10.01.2016. [<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1350/267058.pdf?sequence=1&isAllowed=y>]

Yavuz, Seçkin ve Savacı, Acar. "Goethenin Yaşamsal Dialektiğinin Renksel ve Formsal Morfolojisine Bir Yaklaşım". *Arredamento Mimarlık Dergisi*. Ocak (2000): 56-58.

Tunalı, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme*. (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2013.

Konak, Ceyhan. "Çağdaş Sanat Bağlamında Fenomenolojik Gerçekliğe Bakış". Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

Yıldırım, Ceren. "Başlangıcından İzlenimcilğe Kadar Resimde Rengin Simgesel Kullanımı". Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

Yılmaz, Mehmet. *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları, 2013.

Görsel Kaynaklar

Resim 1: Andre Lhote, Kadın Portresi.

[http://artuk.org/discover/artworks/bust-of-a-young-woman-81111/view_as/grid/search/keyword:andre-lhote/page/1] Web. 05.01.2015.

Resim 2: Andre Lhote, Banyodan Sonra. [<http://queenfinearts.com/albums/modern/lot-230/>] Web. 05.01.2015

Resim 3: Andre Lhote, Oturan Kadın.

[[http://www.christies.com/lotfinder/paintings /andre-lhote-femme-assise-5369045-details.aspx?pos=148&intObjectID= 5369045&sid= \]](http://www.christies.com/lotfinder/paintings /andre-lhote-femme-assise-5369045-details.aspx?pos=148&intObjectID= 5369045&sid=]) Web. 05.01.2015