

GUAŞ BOYA MEDYUMUNUN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ VE RESSAMI ÜZERİNDEKİ PLASTİK VE DUYGUSAL ETKİLERİ

Alptekin SOY*

ÖZ

Bu araştırmanın içeriği, iki farklı soruya dayanmaktadır. Birincisi; özellikle Batı sanatı tarihinde guaş ile nasıl resimler yapılmıştır? İkincisi doğrudan bu resimler üzerinden guaş medyumunun ressam üzerindeki etkisiyle ilgili alan yazında metinler var mıdır? Bu sorulara aranan cevaplar araştırmanın problemini oluşturmaktadır. Çünkü guaş kelimesi ya tanımlama boyutunda kalmış ya da yayınlarda sadece eserin bu medyumla yapıldığını belirtmek için kullanılmıştır. Böylece araştırmada guaşa dair medyumsal bilgilere, fildişi, parşömen, kâğıt üzeri guaş resimlere, eserler ya da sanatçılar hakkında yazılmış metinlere bakılarak, guaşın ressamlar üzerinde nasıl bir plastik ve duygusal etki oluşturduğunu incelemek amaçlanmıştır. Edinilen görsel, yazınsal veriler nitel araştırma kapsamında betimsel ve ilişkisel araştırma yöntemiyle analiz edildiğinde, guaşın medyumundan kaynaklı üç farklı özelliğinin oluşu makalede şu sonuçları ortaya çıkarmıştır. Boyanın yüksek viskoziteye sahip olması resimlerin çalışma boyutlarını küçülmüş, daha detaycı minyatür resimler yapılmasına olanak sağlamıştır. Guaşın opak oluşu onu özellikle saydam suluboya ve yarı saydam tempera ile kullanılmaya yaklaştırarak; resimde ‘opacity’ nin istenilen oranda gösterilmesine katkı sağlamıştır. Ancak su ile tekrar çözünbilme özelliği ise resmin katman sayısının sınırlı tutulmasına neden olmuştur. Araştırma; guaş medyumunu, guaş resme dair dağınık bilgileri bir araya getirerek, okuyucunun farklı dönemlerde yapılmış guaş resimlere karşılaştırmalı olarak bir arada bakabilmesini, ressamların guaşın medyumsal sınırlarını, olanaklarını bilerek nasıl resimler yaptıklarını görmesini sağlayarak alana katkı sunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Guaş, Suluboya, Tempera, Fildişi, Parşömen, Kâğıt, Viskozite.

EXAMINATION OF THE CHARACTERISTIC PROPERTIES OF GOUACHE PAINT MEDIUM AND THE PLASTIC AND EMOTIONAL EFFECTS ON THE PAINTER

ABSTRACT

The content of this research is based on two different questions. First, what kind of paintings were made with gouache, especially in the history of Western art? Secondly, are there any texts in the literature about the effect of gouache medium on the painter directly through these paintings? The answers sought to these questions constitute the problem of the research. Because the word gouache either remained in the definition dimension or was only used in publications to indicate that the work was made with this medium. Thus, the aim of the research was to examine what kind of plastic and emotional effect gouache had on the painters by looking at the mediational information about gouache, gouache paintings on ivory, parchment, paper, and texts written about the works or artists. When the visual and literary data obtained were analyzed with the descriptive and relational research method within the scope of qualitative research, the existence of three different properties of gouache due to its medium revealed the following results in the article. The high viscosity of the paint reduced the working dimensions of the paintings and allowed for more detailed miniature paintings. The opaque nature of gouache brought it closer to being used especially with transparent watercolor and translucent tempera; it contributed to the display of ‘opacity’ at the desired rate in the painting. However, its ability to dissolve again with water caused the number of layers of the painting to be limited. The research has contributed to the field by bringing together scattered information about the gouache medium and gouache painting, enabling the reader to look at gouache paintings made in different periods together comparatively, and to see how the painters made paintings by knowing the mediational limits and possibilities of gouache.

Keywords: Gouache, Watercolour, Tempera, Ivory, Parchment, Paper, Viscosity.

Atf: SOY, A. (2023). “Guaş Boya Medyumunun Karakteristik Özelliklerinin İncelenmesi ve Ressamı Üzerindeki Plastik ve Duygusal Etkileri”, İMGELEM, 7 (13): 819-838.

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Türkiye-Ankara. E-posta: alptekinsoy91@gmail.com, ORCID Numarası: [0000-0001-9242-7025](https://orcid.org/0000-0001-9242-7025)

Citation: SOY, A. (2023). "Examination Of The Characteristic Properties Of Gouache Paint Medium and The Plastic and Emotional Effects On The Painter", İMGELEM, 7 (13): 819-838.

Başvuru / Received: 25 Ekim 2023 / 25 October 2023

Kabul / Accepted: 15 Kasım 2023 / 15 November 2023

Araştırma Makalesi / Research Article.

EXTENDED ABSTRACT

In an interview with David Hockney (2017), art critic Martin Gayford, citing a famous quote by Willem de Kooning, "oil painting was invented to paint human skin", said that the texture of canvases, especially roughly woven canvases, offers a different surface to the painting, and that the combination of oil paint and canvas provides great success in the depiction of human skin and flesh (142). Each paint has its own character, each painter has a paint that suits his/her character, special colors obtained with his/her paint(s), and ultimately the works that emerge from them. The painter, who gives visibility to these works, also has an application surface with which he can communicate both emotionally and technically with his paints. Focusing on the painter, his paint and the application surface, "the gouache medium itself in the art of painting and some works made with this medium" constitute the content of this research. Because in the literature searches conducted for this study, it was realized that the writings about gouache paint, which has been used for centuries, were limited to the definition, history and binding medium of the paint without showing much of the works made with this paint. In addition, the word "gouache" is (mostly) used only to show the imprint information of the works or to indicate that the work was made with gouache in the text in the publications that are bookized/catalogued for artists.

Therefore, the aim of the research is "to remove gouache from the mere imprint information, and to examine how the gouache medium connects with the painter both plastically and emotionally in the past and contemporary art process". In addition, the research is also important because it aims to show this independent information, i.e. the gouache medium, gouache paintings, texts written for works made with gouache without mentioning gouache, and to create a synthesis from the gap between them. The sub-objectives of the research are; Does the paint have a practical limit due to its medium, if so, how can this limit be eliminated, and where does the painter find a place for himself in this process? What is the effect of viscosity, which means resistance to fluidity, on gouache and the painter? Does high viscosity affect the working size? Does viscosity and fluidity have a significant relationship between opaque and transparent images? The tones formed by the transparent layers of the gouache called opaque watercolor; what does it mean to create tones horizontally and vertically? What are the effective images of gouache applied on ivory, animal parchment, woven paper surfaces

Guaş Boya Medyumunun Karakteristik Özelliklerinin İncelenmesi ve Ressamı Üzerindeki Plastik ve Duygusal Etkileri

in the research due to material differences? What is the reason why gouache is also used with watercolor and tempera? For this purpose, sixteen works were selected from some museum archives and artist catalogs, from medieval art to contemporary art, taking into account which surface they were made on first and then which medium(s) they were made with. These were analyzed using descriptive, relational research method in qualitative research.

The chemical mixture of gum arabic, pigment and chalk that make up the gouache produced three different results in the medium. The first is that the medium is opaque, the second is that it has a high viscosity, and the other is that the fast-drying paint is reactivated with water. The painting process is shaped around this. The short distance from the time the paint-laden brush is applied to the application surface to the end of the last pigment on the brush, the shape (viscosity); in other words, the way the surface/layer accepts the paint has formed the dimension. Since gouache adheres to the surface and dries very quickly, the paintings are usually small and detailed. This is why it was used as one of the main mediums of classical miniature paintings.

However, in order to slow down this clinging, to relax and prolong the brushwork on the surface, the paint was used in a watery consistency. In this way, it provided the opportunity to make ‘field painting’ in modern painting. However, the number of layers was also limited in order to avoid the unwanted problem of muddying (reactivation with water). In order to both increase the number of layers and to paint without muddying, a vertical tone was obtained by ‘interspersing’ the paint. Thus, the dense pigments on the layered surface revealed the purest form of gouache and created a velvety appearance in the painting. In a more independent and experimental form, the cut-out technique was used with gouache-painted roll papers, making the dimension unlimited.

Gouache can be used alone, but also as a partner paint (due to its opaque nature), it has been widely preferred by painters to use it together with water-based, especially transparent watercolor or translucent tempera. Painters have achieved all the ‘opacity’ values of the painting with these paints as much as they wanted. When used together, the pictorial presence of the medium is directly proportional to the amount of the medium. If one medium was used proportionally more than the other, it became the dominant medium in the painting. When the viscosity of gouache was reduced by thinning, even if the paint was translucent in the first layer, it remained opaque in the following layers. Therefore, it was found that the reduced viscosity did not have a significant effect on transparency. These mediums applied on parchment, vellum,

woven paper, paper and ivory surfaces presented different pictorial images on different surfaces. Thanks to the technological developments brought about by the industrial revolution, animal-based surfaces were replaced by plant-based papers, which became the main application surface for water-based paints, especially gouache. However, this change did not have much effect on the size of the painting, and high viscosity remained the main factor determining the size.

Although the number of gouache paintings from different periods and geographies in museum archives is quite high, no texts/books have been written on these paintings/media in the literature. This article, as a contribution to the field, brings together the limited number of texts, paintings and the researcher's knowledge based on the experience of gouache painting and establishes connections between them, providing a new data for painting history researches and painters, and constituting the preliminary step of bookization. The topics to be researched after this study include gouache painting after the modern period, gouache paintings in Eastern and Far Eastern art, and gouache paintings in Western and American contemporary art.

GİRİŞ

Sanat eleştirmeni Martin Gayford, David Hockney (2017) ile yapmış olduğu bir röportajda Willem de Kooning'in meşhur bir sözünden; "yağlıboya insan derisini resmetmek için icat edildi" diye bahsederek, özellikle kabaca dokunmuş tuvalerin dokusunun resme farklı bir yüzey sunduğunu, yağlıboyayla tuvalin bileşiminin insan derisinin ve etinin tasvirinde müthiş başarı sağladığını söylemiştir (142). Her boyanın kendine ait bir karakteri, her ressamın kendi karakterine uygun bir boyası/boyalarıyla elde edilen özel renkleri ve nihayetinde bunlarla ortaya çıkan eserleri vardır. Bu eserlere görünürlük kazandıran ressamın hem duygusal olarak hem de boyalarının teknik açıdan iletişim kurabileceği bir de uygulama yüzeyleri vardır. *Ressam, boyası ve uygulama yüzeyi* üzerine odaklanıldığında "resim sanatında guaş medyumunun kendisi ve bu medyum ile yapılan bazı eserler" bu araştırmanın içeriğini oluşturmaktadır. Çünkü bu çalışma için yapılan alinyazın araştırmalarında yüzyıllardır kullanılan guaş boya hakkında yazılanların bu boyayla yapılan eserlerle çok fazla gösterilmeden daha çok boyanın tanımı, tarihçesi, bağlayıcı medyumuyla sınırlı kaldığı fark edilmiştir. Ayrıca sanatçılar için kitaplaştırılan/kataloglaştırılan yayınlarda "guaş" kelimesi (en çok) sadece eserlerin künye bilgisini göstermek ya da metin içerisinde eserin guaş ile yapıldığını belirtmek için kullanılmıştır.

Guaş Boya Medyumunun Karakteristik Özelliklerinin İncelenmesi ve Ressamı Üzerindeki Plastik ve Duygusal Etkileri

Bu yüzden araştırmanın amacı “guaşı salt künye bilgisinden çıkarmak, geçmiş ve güncel sanat sürecinde, guaş medyumunun ressamıyla hangi zeminlerde hem plastik hem de duygusal açıdan nasıl bağ kurduğunu incelemektir.” Ayrıca araştırma birbirlerinden bağımsız bu bilgileri yani; guaş medyumunu, guaş resimleri, guaşa değinilmeden ama guaşla yapılmış eserler için yazılmış metinleri öncelikli bir arada göstermeyi, bunlar arasında doğal boşluktan bir sentez oluşturmayı hedeflediği için de önemlidir. Araştırmanın alt amaçları ise; Boyanın medyumundan kaynaklı pratikte bir sınırı var mıdır, varsa bu sınır nasıl ortadan kaldırılır, bu süreçte ressam kendine nerede yer bulur? Akışkanlığa karşı direnç anlamına gelen viskozitenin guaş ve ressam üzerindeki etkisi nedir? Yüksek viskozite çalışma boyutuna etki eder mi? Viskoziteyle akışkanlığın opak ve transparan görüntü arasında anlamlı bir ilişkisi var mıdır? Opak suluboya denilen guaşın transparan katmanlarının oluşturduğu tonlar; yatayda, dikeyde ton oluşturma ne demektir? Araştırma içerisinde yer alan fildişi, hayvansal parşömen, dokuma kâğıt yüzeyler üzerine uygulanan guaşın, malzeme farklılıklarından dolayı, resimdeki efektif görüntüleri nasıldır? Guaşın özellikle suluboya ve temperayla da kullanılmasının sebebi nedir? sorularına yanıt bulmaktır. Bunun için ise araştırma örnekleme; Orta Çağ sanatından güncel sanat dahil bazı müze arşivleri ve sanatçı kataloglarından öncelikle hangi yüzeye daha sonra ise hangi medyum/medyumlarla yapıldıkları dikkate alınarak on altı eser seçilmiştir. Bunlar nitel araştırma içerisinde betimsel, ilişkisel araştırma yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

Guaş Medyumı; Gum Arabic

Guaş terimi ilk olarak 18. yüzyılda Fransa’da suluboya gibi suda çözünür bir zamkla¹ bağlanmış pigmentlerden yapılan ancak opak hale getirmek için beyaz bir pigment ilavesiyle elde edilen bir boya türünü tanımlamak için kullanılmıştır. Guaj, sulu boyadan farklı olarak opak olduğundan kâğıt yüzeyinin beyazının görünmediği, suda çözünebilir bir boya türüdür. Sulu boyaya göre daha büyük oranda bağlayıcı kullanılır, opaklığı arttırmak için de tebeşir gibi çeşitli miktarlarda inaktif pigmentler eklenir. Guaş, kâğıt yüzeyinde daha kalın bir boya tabakası oluşturur, kâğıdın görünmesine izin vermez. Genellikle suluboya resimlerde vurgu oluşturmak için kullanılmıştır (Tate 2022). Guaş boya şişeden çıkıp palette kurduktan sonra da su ile çözünebilir, suluboya mantığına yakın bir şekilde tekrar kullanılabilir ancak tüpteki taze ıslak

¹ Tate Modern’in asıl metninde zamk ‘gum’ olarak geçmektedir. Asıl metne kaynakça linkinden ulaşılabilir. Zamk: “1. isim, bitki bilimi Akasya, kitre, sütleğen vb. ağaçların kabuklarından sızarak donan, eriyiği yapıştırıcı olarak kullanılan, renksiz veya sarı kırmızımtırak renkte biçimsiz madde. 2. isim Bu maddenin yapıştırıcı olarak kullanılan eriyiği.” olarak tanımlanmıştır (TDK 2022).

hali kadar iyi bir sonuç vermemektedir. Aşağıda yer alan, muhtemelen ressam Herman van der Mij n tarafından yapıldığı düşünülen Amnon'nun Tamar'a tecavüz sahnesi tablo niteliğinde figüratif klasik resmin guaş ile yapılmış nadide örneklerindedir. Konunun duygu yükü birincil olarak figürlerin hareketlerinde, üzerlerine düşen ışıpta, buna ikincil olarak eşlik eden kumaş hareketleri, kıvrımları, yere devrilen objelerde görülmektedir. Hareket ve objelerle dolu bu yoğun kompozisyonda, arkaya doğru giden boşluk ve şiddetli olmayan mütevazı sıcak soğuk renklerin uyumu resimdeki karmaşaya bir denge getirmiştir. Sanat tarihinde Tamar-Amnon sahnesi farklı ressamlar tarafından çeşitli medyumlar ile yapılmıştır. Ancak bu resmi önemli kılan ise başlı başına küçük bir guaş resim olmasıdır. Herhangi bir tablonun ön çalışması değildir. Resim yapmak için guaşın temel medyum olarak kullanılması onu ayrıcalıklı bir yere koymaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Teknik ressam: Herman van der Mij n (muhtemelen) ya da teknik ressam: anonim, Tamar ve Amnon, 1600-1699, Parşömen üzeri guaş ve kısmen yumurta sarısı, 30x25,2 cm

Doktorlar tarafından görevlendirilen teknik ressam Jan l'Admiral, tıbbi araştırmalarını göstermek için detaylı anatomik çizimler tasarlayıp, daha sonra bunların baskı resimlerini yapmıştır. Muhtemelen parşömeni (malzemenin canlı karakterini) tıbbi konulara uygun olduğu için seçmiştir. Etiyopyalı bir kadının derisi, o dönemde doktorların çalışma materyallerini nasıl elde ettikleri sorusunu akla getirmiştir (Rijks Museum 2022). Parmak boyutu normal insan boyutuna göre biraz büyük, tırnak yapısı ve derideki ayrıntılar ise daha detaylı gösterilmiş, üstteki sıyrılmış deri katmanlarındaki renk, doku farklılıkları titiz bir biçimde çizilmiştir (Görsel 2). Jan l'Admiral (carpus, metacarpus) anatomik çalışmasında; el iskeleti üzerinde daha yapay görünen spot bir ışık hakimken masa örtüsü, kaide ve arka planda ışığın daha doğal olduğu gözlemlenmektedir. Parmaklar, kaidesi üzerinden masanın önüne doğru zarif bir şekilde dokunmaktadır. Ressam burada ölü bir insan iskeleti ile içinde ruhu olan canlı bir insan eli

Guaş Boya Medyumunun Karakteristik Özelliklerinin İncelenmesi ve Ressamı Üzerindeki Plastik ve Duygusal Etkileri

arasında bir görüntü sunmuştur. Aynı ressamın iki resmine bir arada bakıldığında her ikisinin de ne kadar ayrıntılı çizimler olduğunu görülmektedir. Ancak uygulama yüzeylerine bakıldığında el iskeleti kâğıt üzerine, deri-parmak hayvansal parşömen üzerine yapılmıştır. Parşömen üzerine yapılan çizimin hem detaylarda hem de bütünde daha organik, canlı olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle Orta Çağ dönemi resimlerde hayvansal bir zemin malzemesi olarak parşömen kullanılmıştır (Görsel 3).



Görsel 2. Jan I' Admiral, İnsan Derisi ve Tırnağının Anatomik Çalışması, 1737, Hayvansal parşömen üzeri guaş, 14,6x11,7 cm

Görsel 3. Jan I' Admiral, Bir Elin İskeleti, 1709-1773, Kâğıt üzeri guaş, 19,6x22,5 cm

Kaliteli Hayvansal Parşömen ve Vellum Arasındaki Görüntüsel Farklar

Parşömen, yazı veya baskı için hazırlanmış bir hayvan derisi için kullanılan genel bir terimdir. Yüzyıllardır genellikle buzağı, keçi, koyun derisinden yapılmaktadır. Vellum terimi ise dana derisinden yapılmış bir parşömen anlamına gelir. Parşömen üretimi oldukça detaylıdır. Hayvanın derisi kıl ve etinden temizlendikten sonra ahşap bir çerçeveye gerilir. Deri esnetilirken parşömen makinesi veya parşömen ustası tarafından özel kavisli bir bıçakla cildin yüzeyi sıyırılır. Gerginlik yaratmak için deri ıslatıp kurularak sıyırma işlemi dönüşümlü olarak devam eder. Parşömeni doğru inceliğe, gerginliğe getirmek için deri birkaç kez kazınır, ıslatılıp kurutulur. Bazen derinin yüzeyi mürekkebi emebilmesi için bu yüzeye aşındırıcı olarak ponza ardından tebeşir sürülerek işlem tamamlanır (National Archives 2022). Parşömen-vellum arasındaki fark dayanıklılık ve boyut ile de açıklanabilir. Bu yüzden Thompson (1956) Orta Çağ koro kitaplarının vellum üzerine yapılması gerektiğini; çünkü bir koyun ya da keçi derisinden bu boyutta bir çift yaprak çıkamayacağını söylemektedir (27-28).



Görsel 4. Sekiz koro kitabından bir yaprak, 1470'ler-80'ler

Görsel 5. Mariano del Buono, Manuscript Leaf with a Funeral Procession in an Initial R, from a Gradual. 15. yy.'ın ikinci yarısı, Vellum üzeri tempera, 51x71,5 cm

Avrupa'daki manastırlarda, vellumdan oluşan devasa boyutlardaki koro kitaplarının (*choir books; antiphonaries*²) sayfaları çok sayıda dekore edilmiş, bunların birçoğu adı bilinen önemli sanatçılar tarafından resmedilmiştir (Görsel 4), (Apollo 2022). Minyatür ressamı olarak adlandırılan, çoğunlukla kitaplar ve ciltleri için malzeme tedariki, satışıyla uğraşan Floransalı tüccar Mariano (Boehm 2008: 51) vellum üzerine temperayla yaptığı koro kitabının bu sayfasında (Görsel 5); Floransa'nın zengin insanları arasında yaşam ve ölüme dair bir bakış sunmaktadır. Ölünün pahalı ipekle kaplı bir tabut sehpasında istirahat ettiği, yas tutanlarına parlak renkli kostümler giydiği cömert bir cenaze alayını anlatmaktadır (Met Museum 2022).



Görsel 6. Jan Augustin van der Goes, Karides; Hayvanlar (Seri Adı), 1690-1700,

Hayvansal parşömen üzeri guaş, 6,6x5 cm

Görsel 7. Jan Augustin van der Goes, Yengeç; Hayvanlar (Seri Adı), 1690-1700, 11,2x8,5 cm,
Hayvansal parşömen üzeri guaş

² Antiphonie (Yun.). "Karşılıklı şarkı söylemek." Dilimizde seyrekçe "antifonya" olarak kullanılır. Yunanca anti: karşı, phone: ses. İki koronun ya da şarkıcının dönüşümlü biçimde tekrarlardan oluşan şarkı söyleme geleneği. İlkçağ uygarlıklarında, özellikle Antik Yunan'da uygulanan bu gelenek, Orta çağ kilise müziğinde karşılıklı okuma yöntemiyle kökleşmiştir (Say 2022: 52).

Guaş Boya Medyumunun Karakteristik Özelliklerinin İncelenmesi ve Ressamı Üzerindeki Plastik ve Duygusal Etkileri

Teknik ressam Jan Augustin'nin yukarıda yer alan eserlerinin çok kaliteli bir parşömen üzerine yapıldığı Rijks müzesinin sitesinde açıklanmıştır. Önceki görsellerde (Görsel4, 5) koro sayfalarını oluşturan vellum ile Augustin'nin kullandığı parşömenin (Görsel 6, 7) görüntüsel farkı çok belirgindir. Parşömenin ne kadar parlak, pürüzsüz, canlı, beyaz ve ne kadar nefes alabilen bir yapıya sahip olduğu resmin kenar boşluklarında çok daha net görülmektedir. İyi bir parşömen, ressamın kendine özgü pastel tonlarındaki renk paleti ile her bir küçük canlılığın karakteristik dokularını müthiş bir titizlikle resmetmesine olanak sağlamıştır. Karidesin gövdesindeki kırılğan, camsı, parlak yarı saydam görüntü, kuyruğu kadar şeffaf değildir, yengecin sert kabuğu kadar da opak değildir. Bu, karidesin sırtındaki kırmızı tonlardan karın bölgesindeki açık yeşil sarının gri tonlarına doğru bir geçişle elde edilmiştir.

Tempera Medyumu

Tempera medyum olarak tek başına kullanıldığı gibi yağlıboya ya da guaş boyayla da kullanılmıştır. Ahşap, alçı, tuval üzerine uygulanan tempera guaşla kullanıldığında parşömen ya da kâğıt (guaştan kaynaklı) zorunlu olarak tercih edilmiştir. Sanat tarihinde ve sanatçılar üzerinde kadim bir yeri olan “Tempera boyama genellikle bir yandan guaşla diğer yandan suluboyayla karıştırılır. Bu medyumlar arasındaki temel farklar, boyaların şeffaflıkları ile özetlenebilir. Tempera, şeffaf sulu boya ile opak guaş arasında ortada durur, sonuç olarak, diğerlerinin hiçbirinin paylaşmadığı bir esnekliğe sahiptir” (Thompson 1962: 124, 125). Buradaki esneklikten kastedilen temperanın yarı saydam bir yapıya sahip olmasıdır. Gesso kaplı paneller üzerine tempera resim yapmak için yumurta (pigmentin bağlayıcı medyumunu), Avrupa'nın birçok yerinde standart Orta Çağ medyumuydu. Su ile seyreltilmiş yumurta sarısı, takdire şayan bir boyama tekniği sağlar. Yumurta ile temperlenen boyalar çabuk kurur ve hemen boyanabilir. Karışımların viskozitesi, daha fazla veya daha az su eklenerek kolayca değiştirilebilir. Tekniğin pigmentler üzerindeki optik etkileri orta derecede şeffaflık, doygunluk sağlar. Bazen tek başına yumurta sarısı yerine, yumurtanın tamamı da kullanılır. İyi yapılmış bir yumurta-tempera resmi, neredeyse insanlığın henüz icat etmediği herhangi bir resim kadar kalıcıdır. Kir ve cilalarının altında, birçok Orta Çağ tempera eseri, ilk yapıldığı günkü kadar iyi ve parlaktır (Thompson 1956: 62-64).

Guaş, Tempera Kullanımı ve Dokuma Kâğıt (Wove Paper)

Guaş kendisi gibi su bazlı ancak bağlayıcı medyumunu yumurta olan temperayla kullanımı da sanat tarihinde görülmektedir. Bunun örneklerinden biri Luis Eusebi'nin, orijinali Raffaello

Sanzio ve Giulio Romano'ya ait, 1518-20 tarihli kopya bir resmidir (Görsel 8). Avrupa'da ve Amerika'da kaliteli dokuma kağıtların (wove paper) yaygınlaşmasıyla 1800'lerden sonra hayvansal parşömen yerini bu kağıtlara bırakmıştır. "Dokuma kâğıt, ilk olarak yüzyıllar önce Doğu'da üretilen daha sonra on sekizinci yüzyılın ortalarında İngiltere, Avrupa ve Amerikan kolonilerine getirilen bir kâğıt türüdür. El yapımı dokuma kâğıt, ince dokunmuş pirinç tel kumaş içeren ahşap bir kalıp kullanılarak üzerine kâğıt hamurunun uygulandığı, kurutulduğu, pürüzsüz, düzgün bir yüzey oluşturmak için üretilmiştir" (Wikipedia 2023). "18. yüzyılın ikinci yarısına kadar Batı kökenli bu kâğıt türleri neredeyse keten veya pamuklu liflerin karışımından yapılmıştır. Avrupa ve Amerika'da yaklaşık 1775'ten önce yapılan kağıtlar, çoğunlukla kalıcı, dayanıklı kalitede olmuştur" (Hunter 1943: 309).



Görsel 8. Luis Eusebi, Meşe Ağacının Kutsal Ailesi, 1821, Dokuma kâğıt üzeri guaş/tempera, 25,8x32,1cm

Guaş, Yağlıboya ve Pastel Kullanımı

Barok dönemi ustalarından Rembrandt kariyerinin başında genellikle büst veya yarım uzunlukta tasvir edilen, yaşlı insanlarla ilgili çalışmalar kategorisine giren 'troniler ('yüz' için genel bir terim) olarak annesi Neeltgen Willensdr'i hem resim hem de baskı resimde model olarak kullanmıştır. Bu tür troniler canlı ışık efektleriyle hayal gücü alıştırıcıları yaparak yaşlılığın gerçekçi taklidinin ötesine geçmiştir. Hal böyle olunca da genç sanatçılar, bu tabloları kendi ünlerini kanıtlamak için resmetmişler, bu nedenle koleksiyonerler tarafından troniler çok rağbet görmüş, Rembrandt'ın meslektaşı Lievens de resimlerinde aynı tip figürü kullanmıştır (Royal Collaction Trust 2022). Willem Paulet'in yağlıboya ve guaş ile yaptığı Lievens'den kopya minyatür bir resminde yağlıboyanın varlığı yumuşak geçişleriyle insana dokunma hissi

Guaş Boya Medyumunun Karakteristik Özelliklerinin İncelenmesi ve Ressamı Üzerindeki Plastik ve Duygusal Etkileri

yaratan kürkün detaylarında, figürün başındaki kumaşın özellikle iç kısımlarında, portresinde rahatlıkla görülmektedir (Görsel 9).



Görsel 9. Willem Paulet, Yaşlı Bir Kadının Portresi, sözde Rembrandt'ın annesi, 1670-1680, Hayvansal parşömen üzeri yağlıboya, guaş, 9x11,9 cm

Görsel 10. Jean-Marie Faverjon, Autoportrait en trompe l'oeil, 1868 civarı, Guaş kâğıt üzeri pastel, grafit, altın boya, 46,5x56,5 cm

Faverjon ait kâğıt üzerine pastel, grafit, altın boyayla yapılan resimde pastel temel medyum olarak seçilmiştir. Kâğıdın beyazlığını (ışığını) yok etmek için de muhtemelen koyu tonda bir guaşla zemin kapatılarak pastelle resim tamamlanmıştır (Görsel 10). “Pastel bir resim gerçekten pratikte düz bir pigmenttir” (Thompson 1956: 42), pasteldeki pigmentlerin; toz partiküllerinin saflığını, doğrudanlığını gösterebilmek ve bunların “şekillerini korumak için küçük bir bağlayıcı vardır; ancak kâğıt veya tuval üzerine sürüldüğünde boyayı zemine tutturmak için yeterli değildir. Pigment parçacıklarını yerinde tutmak için fiksatif denilen bir gomalak³ çözeltisi püskürtülmüştür. Bu fiksatif genellikle pastelin, rengin dinçliğinden, tazeliğinden çalsa da pigmentleri bir arada tutmaya yardımcı olmuştur” (Thompson 1956: 43).

Fildişi Üzerine Suluboya ve Guaş: İngiliz Minyatürleri

On sekizinci yüzyılda portre minyatürü kültü, hükümdara sadakatin bir ifadesi, bir aşk simgesi, bir kişinin özelliklerinin kaydı niteliğinde Avrupa'ya yayılmıştır. Fotoğrafın icadı aynı amaçları

³ Gomalak, Doğu Hint böceği “Tachardia Lacca”nın dışkısı olan laktan üretilen bir malzemedir. Yılda iki kez yavrulayan böcekler, beslendikleri çeşitli ağaç türlerinin ince dallarına konur ve gagalarıyla kabuğu delerler. Böceğin salgıladığı özsuyu kısa sürede kurur ve çok sayıda küçük hayvan dala yapışık hale gelerek sayısız minik yumurta bırakır ve sonunda ölür. Kısa sürede yumurtalar canlanır ve genç böcekler sürüsü dallarda kan kırmızısı bir toz gibi belirir (Percy ve Lawrence 1922: 278).

gerçekleştirmek için daha ucuz, uygun bir yöntem sağlayana kadar minyatür resim gelişmeye, artarak birçok sayıda sanatçıya istihdam sağlamaya devam etmiştir. Geleneksel parşömen (vellum) üzerine yapılan bu minyatürler zamanla fildişi üzerine yapılmıştır. Ayrıca bu minyatürlerin tekniği, malzemeleri öncelikle portreye uygulansa da dini, tarihi konuları veya janr sahnelerini resmetmek için de kullanılmıştır (Reynolds & Baetjer 1996: 10). Fillerin, morların, balinaların büyük dişlerinden elde edilen fildişi hem organik hem de inorganik bileşenlerden oluşmaktadır. Doğal yarı saydam malzeme olan fildişi portre resmine çok uygun olmasına karşın gözenekli higroskopik nitelikleri, onu birçok bozulma etkenine karşı savunmasız hale getirmektedir. Havadaki sıcaklık, nem faktörlerinden etkilendiği için fildişi üzerine yapılan minyatür resimler çok hassastır. Uygun olmayan sıcaklık, nem koşullarında resimde çatlatama, kuruma, büzülme, dalgalanma veya genişleme olabilir. Ayrıca ışık da zarar verici başka bir faktördür. Fildişi minyatürlerde en sık kullanılan teknik suluboya ve guaşır. Bu boyalar da ışığa karşı duyarlı oldukları için resimde solmalara neden olur. Bu yüzden gün ışığından mümkün olduğunca uzak tutmak gerekmektedir. Fildişi, gözenekli bir madde olduğu için lekelenmeye, istenmeyen yağları tutmaya karşı da hassastır. Bu nedenle, bu nesnelere tutarken eldiven giyilmesi tavsiye edilmektedir (Britannica 2022).



Görsel 11. George Richmond, Samuel Palmer, 1829, Fildişi üzeri suluboya ve guaş, 7x8,3 cm

Görsel 12. Adam Buck, Mary Anne Clarke (née Thompson), 1803, Fildişi üzeri suluboya ve guaş, 8,3x10,2 cm

Richmond ve Buck tarafından yapılan eserlerde fildişinin yapısı gereği resimler yağlıboya resim kadar canlı ve parlaktır. Yine bu zemin küçük alan içerisinde medyumlara sonsuz rahat ton geçişi olanağı sunarak portrelerde üç boyutlu gerçekçi bir görünüm sağlamıştır.

Guaş Boya Medyumunun Karakteristik Özelliklerinin İncelenmesi ve Ressamı Üzerindeki Plastik ve Duygusal Etkileri

Hacimsel bu etki özellikle her iki portrede, bedende, yaka kürkte, saç kıvrımlarında görülmektedir (Görsel 11-12).

Guaşın Viskozitesi ile Yatayda ve Dikeyde Ton Oluşturma

“Bir maddenin ağıdalı, koyu kıvamlı olma durumu” (TDK 2022) anlamına gelen viskozite; Thompson’a (1956) göre ressam çok küçük bir ölçekte çalışmak istiyorsa, medyum çok yoğun olsa bile yüzey üzerinde serbestçe akmalıdır. Eğer bir medyum gerçekten de çok yapışkansa, küçük işler için bir yararlılığı vardır. Ayrıca viskozite ve akışkanlığın fırçanın altına yüklenmesinde, biriktirilmesinde veya çalışmanın netliği açısından medyumlar arasında çok geniş farklılıkları vardır. Bunu anlamak için kişisel olarak deneyimlenmesi gerekir. Tekniğin üslup üzerindeki etkilerini kelimelerle tarif etmek de neredeyse imkânsızdır (44). Viskozite ile renk-ton oluşturma açısından incelendiğinde öncelikle rengin/tonun ne olduğu Berger üzerinden okunacak olursa;

“Renkleri paletinizde düzenlediğinizde onları ölçer, mesafenizi korursunuz. Renkler yüzeysel, yapay ve cansızdır. ... Bir ressam olarak mücadeleniz, yok olmalarını sağlamaktır – ki onların yerini gövdeler alabilsin. Burada gövde derken tözü olan herhangi bir şeyi kastediyorum. Bir renk töz kazanıp bir nesneye dönüştüğünde, renk olmaktan çıkar. ... ‘Mavi’ seçilmiş bir renk olmaktan çıkar. Kaçınılması mümkün olmayan bir musibet. Tiziano, Turner, ya da Rothko’da bu tür musibetleri görebiliriz. ... Kolaylık olsun diye, rengin bu durumda dönüştüğü şeye ton diyelim. Asla kırmızı, sarı ya da mavi gibi bir sığa dönüşmeyecek bir ton” (Berger 2017: 17-18).



Görsel 13. J.M.W. Turner, Saint-Esprit Kalesi, Lüksemburg, 1839, Kâğıt üzeri suluboya ve guaş, 19,4x14 cm

“Bu çizimde Turner, Lüksemburg’un Alzette Nehri’nin yanında yükselen Bock platosunun muazzam büyüklüğünü anlatmaktadır. Saint-Esprit kalesi, Bock’un tepesinde durmakta, naif bir çizgiyle çizilmiş, soluk mercan pembesiyle vurgulanmış on yedinci yüzyıldan kalma Aziz Michael Cizvit Kilisesi kalenin solunda bulunmaktadır. Daha solda Beck ve Louis’in iki burcu yükselmektedir. Vücut için bir kahverengi, bir

beyaz iki kısa çizgiyle yapılmış küçük bir figür solda ön planda, nehre giden dik bir yokuşta durmaktadır. Figürün başı kahverengi bir noktayla tamamlanmıştır. Küçük bir sürü, muhtemelen keçi veya koyun, figürün önünde toplanmaktadır. Küçük adam ve onun minik hayvanlarının eklenmesi, kesinlikle ölçek farklarını belirtmek için bir araçtır: bunlar karşılaştırıldığında ise kale tek kelimeyle devasa görünmektedir; boyutları neredeyse inanılmayacak kadar büyüktür (Görsel 13)” (Rylance-Watson, 2022).

Berger’in rengin/tonun töze dönüşmesi ile kastettiği şey Watson’un betimlediği plato, kilise, kale, figürlerdir. Ayrıca figürler ile kale arasındaki boyut farkıdır. Turner böyle detaylı minyatür resmi yapabilmek için kullanılan medyumunu iyi tanımıştır. “Batı geleneğinde resim sanatı gerçekten bir bilim gibi uygulanmıştır” (Gombrich 2015: 29). Hockney’e (2017) göre her aracın kendine özgü kuvvetli yanları vardır. Örneğin suluboyada açıktan koyuya doğru çalışmak gerekir; koyu bir rengin üstüne açık bir renk koyulamamaktadır. Eğer gerçek renk isteniyorsa bunun önceden planlanması gerekmektedir. Suluboya portrelerde, boya bir kez uygulandıysa orada bitmelidir. Suluboyada bir süre sonra boya kâğıdın yüzeyine fazla gelmektedir. Maksimum üç kat olmalıdır. Bunun ötesine geçildiğinde boya çamurlaşmaktadır. Suluboya bazı şeyler için mükemmel bir araçtır. Turner şeffaf katmanlarda çok çok inceliklidir (s.145-148). Kuruyan boyanın su ile tekrar aktive olma durumu guaş için de geçerlidir. Eğer yüksek viskoziteye sahip guaş boya suyla inceltiyerek rahat geniş fırça gezinimi için viskozitesi düşürülüyorsa; istenmeyen bir çamurlaşma sorunundan kaçınmak ve kâğıt ışığını kaybetmemek için de (boyanın opaklığından dolayı) resmin katman sayısı az olmalıdır. Bu yüzden “Ressam da kullandığı malzemenin kendisine sağladığı ton yelpazesine sıkı sıkıya bağlıdır” (Gombrich 2015: 30).



Görsel 14. Mübin Orhon, İsimlessiz, 1977, Kâğıt üzeri guaş, 58x39 cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Fotoğraf: Kişisel Arşiv

Görsel 15. Alptekin Soy, Alberto, 2022, Kâğıt üzeri guaş, 50x70 cm, Fotoğraf: Kişisel Arşiv

Guaş Boya Medyumunun Karakteristik Özelliklerinin İncelenmesi ve Ressamı Üzerindeki Plastik ve Duygusal Etkileri

Örneğin; “yalnızca ressam Turner’ın suluboya deniz manzaralarındaki ışığa hayranlık duyan Mübin Orhon”, “1971 yılından itibaren kâğıt üzerine guaş tekniğiyle çalışarak, kompozisyonlarında farklı ‘alan deneylerine’ (...) ‘monokrom soyutlama’ adıyla nitelendirilebilecek bir arayışa yönelmiştir” (Schribaux ve Sönmez 2011: 21,35). Orhon da katman sayısının az olduğu bu ‘alan resminde’ hem medyumsal (boyanın su ile tekrar aktive olmasıyla çamurlaşma sorunu) hem de Turner ışığındaki sebepten dolayı ton/valörü de ‘yatayda’ oluşturmuştur. Yatayda ton/valör arama; önceden hazırlanan/seçilen rengin yüzey üzerinde üst üste değil yan yana gelmesiyle elde edilmiştir (Görsel 14). Ancak bir başka yöntemde ise viskozitesi düşürülmemiş ya da çok az düşürülmüş opak boyanın fırçayla yüzeye sürülerek ‘serpiştirilmesiyle’ şeffaf bir katman oluşturulmuştur. Portre ve fonda farklı renkte ‘çok sayıdaki katmanların’ töz ya da doyunluk kazanana kadar üstü üste gelmesiyle dikeyde tonlar elde edilmiştir. Böylelikle kâğıt ışığından feragat edilerek çamurlaşmayan guaşın gün ışığına son derece duyarlı ‘kadifemsi’ bir görüntüsü ortaya çıkmıştır. Guaş katmanları, bulunduğu anlık ortam rengi ile kendi rengi arasında her seferinde değişen canlı bir diyalog başlatmıştır (Görsel 15).

Matisse’in Devasa Guaş Cut-out Resimleri

Néret’in (2009) aktarımına göre Matisse, Alfred Barr’a artık “hareket edemediği veya yüzemediği için, kendisini su ve olağanüstü bahçelerle donatmak için *paper cut-outs* kullandığını” söylemiştir. Başka bir sözünde ise “Bakın, sağlık durumum nedeniyle çok sık yatakta kalmak zorunda kaldığım için kendime küçük bir bahçe yaptım, etrafında yürüyüş yapabileceğim... Yaprak, meyve ve kuş var.” demiştir. Oryantal/Doğu eserlerde yaprakların etrafında bırakılan boş alanların, yaprakların çizimi kadar önemli olduğunu, bu alanların bir ambiyans, etkileyici bir atmosfer yarattığını söylemiştir. Bu yüzden matematiksel perspektifi terk etmiştir. Matisse, nesnelere temsil etmeye çalışarak bu nesnelere üzerinden duygularını “plastik işaretlere” indirgeyerek matematiksel perspektifi kendi deyimiyle “duygu perspektifi” olarak adlandırdığı şeyle değiştirmiştir (249-259).



Görsel 16. Henri Matisse, Kralın Kederi, 1952, Gouache on paper, cut and pasted, on canvas, 292x386 cm

“David Hockney’in dediğine göre, kız kardeşi, Tanrının nesnelere arasındaki hava, boşluk olduğuna inanıyormuş. Böylece her şey Tanrının içinde oluyor, Tanrının içinde dolanıyor. Fena fikir değil, değil mi? Ressamların algılama tarzına çok yakın bir bakış. Ressamlar imanlı olduğu için değil, resmetmeye çalıştıkları şey tam da bu görünmez boşluk olduğu için ... Bir resmi kendisi kılan, nesnelere nasıl bir arada tuttuğu, ya da tutamadığıdır ... Boşluk durmadan ressamlarla oyun oynar” (Berger 2017: 21, 22).

“Lydia Delectorskaya’dan edinilen bilgiye göre Matisse’nin *cut-outs* ’unda renk guaş kullanılarak üretilmiştir. Çok büyük bir kâğıt rulosundan kesilen tabakaları, stüdyo asistanları tarafından boyanmıştır” (Buchberg, Gross ve Lohrengel 2014: 254, 255). Aslında “Ressamın sorunu, ruhbilimsel bir sorundur; içindeki tek bir tonun bile gerçekçilikle örtüşmemesine karşın, doğaya sadıkmış etkisini yaratan bir resim oluşturma sorunudur” (Gombrich 2015: 44). Guaş resimde boyutu ortadan tamamen kaldıran Matisse, boyanmış kâğıtları cut-out tekniği ile istediği biçimlere dönüştürerek kendi bahçesinde (boşluğunda) onları istediği yere ekip dikmiştir. Bunlar, hareket kabiliyetine sınır koyan yaşamsal bir duruma karşı salt resim yapma isteğiyle boyanın, rengin, resim boyutunun, kesme eyleminin, boşluğun, biçimin, duygunun fovlaştığı, aktivistleştiği bir durumu göstermektedir (Görsel 16).

SONUÇ

Guaşı oluşturan gum arabic, pigment, tebeşirin kimyasal karışımı medyumda özetle üç ayrı sonucu ortaya çıkarmıştır. Birincisi medyumun opak olması ikincisi yüksek viskoziteye sahip olması, diğeri hızlı kuruyan boyanın su ile tekrar aktive olmasıdır. Resim yapma süreci bunun etrafında şekillenmiştir. Boya yüklü fırçanın uygulama yüzeyine sürüldüğünde ta ki fırçadaki son pigmentin bitimine kadarki alınan kısa mesafe, şekli (viskozitesel durum); yani yüzeyin/katmanın boyayı kabul ediş biçimi boyutu oluşturmuştur. Guaş çok hızlı bir şekilde

Guaş Boya Medyumunun Karakteristik Özelliklerinin İncelenmesi ve Ressamı Üzerindeki Plastik ve Duygusal Etkileri

yüzeye tutunup kuruduğu için resimler genelde küçük ve ayrıntılıdır. Bu yüzden klasik minyatür resimlerin ana medyumlarından biri olarak kullanılmıştır.

Ancak bu tutunuşu yavaşlatmak, fırça gezinişini yüzey üzerinde rahatlatmak ve uzatmak için boya sulu bir kıvamda kullanılmıştır. Böylelikle modern resimde ‘alan resmi’ yapma olanağı sağlamıştır. Fakat istenmeyen çamurlaşma sorunundan kaçınmak (su ile tekrar aktive olma durumu) için de katman sayısı sınırlı tutulmuştur. Hem katman sayısını artırmak hem de çamurlaşmayan resim yapabilmek için de boyanın ‘serpiştirilmesi’ ile dikeyde ton elde edilmiştir. Böylece katmanlaşan yüzey üzerindeki yoğun pigmentler guaşın en pür halini ortaya çıkararak resimde kadifemsi görüntü oluşturmuştur. Daha bağımsız daha deneysel bir biçimde ise guaşla boyanmış rulo kağıtlarla cut-out tekniği kullanılarak boyut sınırsızlaştırılmıştır.

Guaş tek başına kullanılabilirdiği gibi aynı zaman da onun partner bir boya oluşu (opak sebepten) kendisi gibi su bazlı özelliklerle saydam suluboya veya yarısaydam temperayla birlikte kullanması ressamlar tarafından çokça tercih edilmiştir. Ressamlar istedikleri oranda resmin tüm ‘opacity’ değerlerini bu boyalarla elde etmişlerdir. Birlikte kullanıldıklarında medyumun resimsel varlığı medyumun miktarıyla doğru orantılıdır. Eğer bir medyum oransal olarak diğer medyumdan daha fazla kullanılmışsa resimde egemen medyum o olmuştur. Guaş incelti olarak viskozitesi düşürüldüğünde ilk katmanda boya yarı saydam olsa bile sonraki katmanlarda yine opak olarak kalmıştır. Bu yüzden düşürülen viskozitenin transpanlık üzerinde çok anlamlı bir etkisinin olmadığı ortaya çıkmıştır. Parşömen, vellum, dokuma kâğıt, kâğıt ve fildişi yüzeylere uygulanan bu medyumlar farklı yüzeylerde farklı resimsel görüntüler sunmuştur. Endüstri devriminin getirdiği teknolojik gelişmeler sayesinde hayvansal kaynaklı yüzeyler yerini bitki bazlı kağıtlara bırakmış, bunlar su bazlı boyaların, özellikle guaşın temel uygulama yüzeyini oluşturmuştur. Ancak bu değişimin resmin boyutu üzerinde çok fazla bir etkisi olmamış, yüksek viskozite boyutu belirleyen temel unsur olarak kalmıştır.

Müze arşivlerinde yer alan farklı dönem ve coğrafyalarda yapılmış guaş resimler sayıca bir hayli fazla olmasına rağmen alan yazında bu resimler/medyumu üzerinden metinler/kitaplar yazılmamıştır. Bu makale, alana katkı olarak, sınırlı sayıdaki metinleri, resimleri ve araştırmacının guaş resim deneyimine dayanan bilgilerini bir araya getirip aralarında bağlantılar kurarak resim tarihi araştırmaları ve ressamlar için yeni bir veri sunmuş, kitaplaşmanın ön ayağını oluşturmuştur. Bu çalışmadan sonra ise araştırılması düşünülen konular arasında modern dönem sonrası guaş resim, Doğu ve Uzakdoğu sanatında guaş resimler, Batı ve Amerika güncel sanat sürecinde guaş resimler yer almaktadır.

KAYNAKÇA

- Apollo. (2022, 10 Kasım). *Monastic habits – the market for illuminated choir books*. Apollo The International Art Magazine. <https://www.apollo-magazine.com/collectors-focus-illuminated-choir-books-market/>
- Berger, J. (2017). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Boehm, B. D. (2008). *Choirs of Angels: Painting in Italian Choir Books, 1300-1500*. New York, London: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.
- Britannica. (2022, 4 Eylül). *Paintings on ivory*. Britannica: <https://www.britannica.com/art/art-conservation-and-restoration/Paintings-on-ivory>
- Buchberg, K., Gross, M. & Lohrengel, S. (2014). *Henri Matisse The Cut-Outs*, New York: The Museum of Modern Art.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hockney, D., Gayford, M. (2017). *Resmin Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hunter, D. (1943). *Papermaking The History and Technique of Ancient Craft*, New York: Dover Publications.
- Met Museum. (2022, 10 Kasım). *Manuscript Leaf with a Funeral Procession in an Initial R, from a Gradual*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/469048>
- National Archives. (2022, 9 Nisan). *Differences between Parchment, Vellum and Paper*. <https://www.archives.gov/preservation/formats/paper-vellum.html>
- Néret, X. G. (2009). *Henri Matisse Cut-Outs Drawing with Scissors*, Köln: Taschen.
- Percy, H. W., Lawrence, L. S. (1922). Shellac, *Technological Paper of The Bureau Standards*, 278.
- Reynolds, G., Bae tjer, K. (1996). *European Miniatures in the Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Rijks Museum. (2022, 2 Eylül). *Top View of a Child's Fontanel | Anatomical Study of Human Skin and Nail*. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1914-4832>
- Royal Collaction Trust. (2022, 31 Ekim). *An old Woman called 'The Artist's Mother*. <https://www.rct.uk/collection/search#/15/collection/405000/an-old-woman-called-the-artists-mother>
- Rylance-Watson, A. (2022, 12 Mart). *The Citadel of Saint-Esprit, Luxembourg*. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-the-citadel-of-saint-esprit-luxembourg-r1150962>
- Say, A. (2022). *Müzik Sözlüğü*, E. Antep (Ed.), İstanbul: Işık Yayınları.
- Schribaux, B. O., Sönmez, N. (2011). *Mübin*, A. Artun (Ed.), Galeri Nev.
- Tate. (2022, 19 Ağustos). *Gouache*. Tate: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/gouache>
- TDK. (2022, 19 Ağustos). *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr>
- Thompson, D. V. (1956). *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York: Dover Publications.

Guaş Boya Medyumunun Karakteristik Özelliklerinin İncelenmesi ve Ressamı Üzerindeki Plastik ve Duygusal Etkileri

Thompson, D. V. (1962). *The Practice of Tempera Painting, Materials and Methods*, New York: Dover Publications.

Wikipedia. (2023, 27 Haziran). *Wove Paper*. Wikipedia The Free Encyclopedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Wove_paper

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.64110>

Görsel 2: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.363568>

Görsel 3: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.230751>

Görsel 4: <https://www.apollo-magazine.com/collectors-focus-illuminated-choir-books-market/>

Görsel 5: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/469048>

Görsel 6: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.50655>

Görsel 7: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.50662>

Görsel 8: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family-of-the-oak-tree/4006e043-c282-46c7-9396-757d9c31c978?searchMeta=the%20holy%20family%20of%20the%20oak%20tree>

Görsel 9: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.10276>

Görsel 10: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/autoportrait-en-trompe-loeil-18065>

Görsel 11: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04844/Samuel-Palmer?LinkID=mp03435&search=sas&sText=Samuel+Palmer&OOnly=true&role=sit&rNo=1>

Görsel 12: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw01322/Mary-Anne-Clarke-Thompson>

Görsel 13: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-citadel-of-saint-esprit-luxembourg-d20248>

Görsel 14: Kişisel Arşiv

Görsel 15: Kişisel Arşiv

Görsel 16: <https://www.henrimatisse.org/sorrow-of-the-king.jsp>

11. SAYI İLE İLGİLİ DÜZELTME NOTU:

“Eda UZUN tarafından 2022 Yılı İmgelem Dergisi Aralık sayısında yayımlanan “Pop Sürrealizm’in Kullandığı Popüler Kültür Öğeleri” adlı araştırma makalesi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalında Prof. Nadire Şule ATILGAN danışmanlığında Eda UZUN tarafından yazılan ve Haziran 2023 tarihinde Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan “Görsel Tasarımda Pop Sürrealizm Etkisi ve Pedodonti Kliniği İçin Örnek Uygulamalar” adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.”