

GÜNÜMÜZ SANATINDA RENK VE IŞIĞIN
DRAMATİK ETKİLEŞİMİ

DİLARA KOLOĞLU

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2013

GÜNÜMÜZ SANATINDA RENK VE IŞIĞIN
DRAMATİK ETKİLEŞİMİ

DİLARA KOLOĞLU

Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, 2011

Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Resim Tezli
Yüksek Lisans Programı, 2013-04-24

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2013

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜNÜMÜZ SANATINDA RENK VE IŞIĞIN DRAMATİK ETKİLEŞİMİ

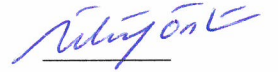
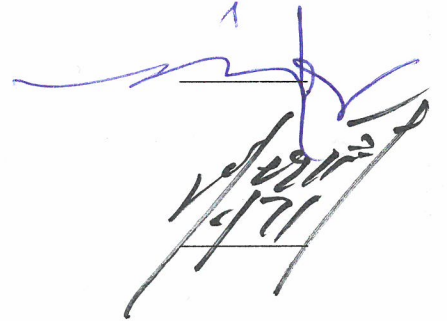
Yüksek Lisans Tezi
DİLARA KOLOĞLU

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Prof. Meriç HIZAL Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Nilufer ÖNDİN Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi



Onay Tarihi: 30/05/2013

ÖNSÖZ

“*Günümüz Sanatında Renk ve Işığın Dramatik Etkileşimi*” adlı bu araştırma FMV Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Üniversite öğrenimimi tamamladığım, Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi’nde, bu denli verimli, huzurlu ve samimi bir eğitim almamızı sağlayan Fakülte Dekanımız Sayın Prof. Dr. Melih BOYDAK, Görsel Sanatlar Bölüm Başkanı Sayın Prof. Dr. Halil AKDENİZ ve Kurucu Dekanımız Sayın Prof. Dr. Süleyman Saim TEKCAN hocalarıma teşekkür ederim.

Lisans öğrenimim süresince kıymetli bilgilerini benimle paylaşan, bana güvenerek destek olan, başta sayın hocam Prof. Dr. Meriç HIZAL olmak üzere tüm hocalarıma, yüksek lisans öğrenimim süresince araştırmalarımın destek veren ve aynı zamanda tez danışmanım Prof. Dr. Balkan Naci İSLİMYELİ hocama, Araş. Gör. Eren KOYUNOĞLU ve Araş. Gör. Didem KARA’ya teşekkürlerimi borç bilirim.

Tez dönemi boyunca bana destek olarak, anlayışla yanımda duran Bala UYGUNER, Mustafa EROL, Ela OKTAY, Özgür TURHAN, Orhan OKTAY ve beni her konuda destekleyerek arkamda duran aileme sonsuz teşekkürler.

GÜNÜMÜZ SANATINDA RENK VE IŞIĞIN DRAMATİK ETKİLEŞİMİ

ÖZET

Bu metin, renk ve ışığın sanat tarihi boyunca kullanılma biçimlerini dramatik açıdan incelemektedir. Renk ve ışığın, fiziki ve metafiziksel varlıkları üzerinden açıklamaların paralelinde kültürel, coğrafi ve inançsal bağlamlarda kullanımlarını, çeşitli disiplinlerde hangi açılardan ele alındığını spesifik örnekler üzerinden açıklama amacındadır.

Sanat, varolduğu coğrafya ve kültüre göre değişkenlik göstermiş, ortaya çıktığı günden bu güne çeşitli evrelerden geçmiştir. Çağların genel yapılarına, teknolojik, sosyolojik, psikolojik ve toplumları etkileyen daha pekçok faktörü göz önünde bulundurarak bakıldığında sanatın da bu bağlamda değiştiği gözlemlenmektedir. Çağları tanımlarken kullandığımız karanlık ya da aydınlık kavramları, eserlere de nüfuz etmiş böylelikle dönemini yansıtmıştır.

Renk, sanat yapıtlarında hala sembolik olarak kullanılmakla birlikte, değişen teknoloji ve üretilen yeni malzemelerle fiziki açıdan farklılık göstermektedir. Işık, daha önceleri çeşitli boyama teknikleri ya da tuşe ve form üzerinden betimlenirken, bugünün sanatında yapay kaynaklarla doğrudan anlatıma dahil edilmekte ve sembolik açıdan kullanılmaya devam edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Renk, Işık, Renk Psikolojisi, Sembolizm, Algı, Çağdaş Sanat

THE DRAMATIC INTERACTION OF COLOUR AND LIGHT IN
CONTEMPORARY ARTS

ABSTRACT

This article analyses the usage of colour and light during the history of arts. It aims to explore colour and light upon cultural, geographic and belief systems in various disciplines through specific examples. .

Art has evolved through various stages depending on geographic, cultural aspects. Taking, technology, sociology, psychology and many other factors into consideration, Art has changed radically in these centuries. The terms "light and colour" might also be used to define the art pieces themselves, reflect the era as well.

Although, colour is currently being used symbolically in art, it varies physically in accordance with developments in technology and new materials manufactured. Light, previously described through various painting techniques or brush strokes and form, in today's art; artificial resources are included in expression and continue to be used symbolically.

Key Words: Colour, Light, Psychology of Colour, Symbolism, Perception, Contemporary Art.

İçindekiler

Önsöz	i
Özet	ii
Abstract	iii
İçindekiler	iv
Resimler Listesi	v
1 GİRİŞ	1
2 IŞIK BİLİNCİ	2
2.1. Fizik Olayı Olarak Işık	2
2.1.1 Optik	5
2.1.2. Görme ve Algılama	6
2.2.3 Metafizik Olayı Olarak Işık	6
3 RENK BİLİNCİ	8
3.1. Fizik Olayı Olarak Renk	8
3.1.1. Goethe'nin Renk Kuramı	9
3.1.2. Bauhaus ve Renk Kuramı	10
3.1.3. Renk ve Boya Tarihi	12
3.2. Sembolik ve Kültürel Bağlamda Renk	13
4 RENK VE IŞIĞIN BİRLİKTELİĞİ	21
4.1. Batı Sanatında Renk ve Işığın Kullanımı	21

4.1.1 Gün ve Gecenin Kutsallığında Mısır Sanatı	21
4.1.2 Dünyevi Hazların Kültürü Antik Yunan ve Antik Roma	22
4.1.3 Skolastik Düşüncenin Karanlığında Ortaçağ Sanatı; Romanesk ve Gotik Üsluplar	25
4.1.4 Antik Yunan'ın Işığında Aydınlanma Çağı, Rönesans	28
4.1.5 Aydınlık ve Karanlığın Birlikteliğinde Barok Sanat	29
4.1.6 Düşsel Anlatımla Gerçekliğin Çatışması; Romantizm ve Realizm	37
4.1.7. Modernizmin Işığında, 19. ve 20.yy Sanatı	43
4.2. Türk Sanatında Renk ve Işık Kullanımı	85
4.2.1 İslamiyet Öncesi Türk Sanatı	85
4.2.2 İslamiyet Sonrası Türk Sanatı	90
4.2.2.1 Minyatür	90
4.2.3 Türkiye'de Batılılaşma Sonrası Sanat	93
5 RENK VE IŞIĞIN GÜNÜMÜZ SANATINDA Kİ YANSIMALARI	101
5.1. Alıcı ve Yansıtıcı Alan Olarak Beden (Happening, Beden Sanatı, Performans).....	105
5.1.1. Yves Klein	105
5.1.2. Ana Mendieta	106
5.1.3. Hermann Nitsch	108
5.2. Mekanda, Işık ve Renk Alanları (Yerleştirme)	109
5.2.1. Olafur Eliasson	109
5.2.2. Dan Flavin	113
5.2.3. James Turrel	117
5.2.4. Bruce Nauman	118

5.2.5. Christian Boltanski	119
5.2.6. Daniel Buren	121
5.2.7. Veronica Janssens	122
5.2.8. Anish Kapoor	124
5.3. Açık Alanların Işık ve Renkle Yapıt Haline Dönüştürülmesi	126
5.3.1. Wheat Field (Buğday Tarlası)	127
5.3.2. Sun Tunnels (Güneş Tünelleri)	128
5.4. Fotoğraf	129
5.4.1. Robert Mapplethorpe	129
5.4.2. Andres Serrano	132
5.4.3. James Cesebere	134
5.5. Günümüz Sanatında Türk Sanatçıların Renk ve Işık Kullanımı	137
5.5.1. Sarkis	137
5.5.2. Meriç Hızal	140
5.5.3. Adnan Çoker	141
5.5.4. Balkan Naci İslimyeli	144
5.5.5. Seyhun Topuz	146
5.5.6. Seçkin Pirim	148
SONUÇ	151
KAYNAKÇA	152
ÖZGEÇMİŞ	157

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** *Goethe Renk Çarkı*, 1810. (<http://www.studio-h.org>) 10
- Resim 2:** *Johannes Itten Renk Çemberi*, 1961. (<http://segmentation.wordpress.com>) 11
- Resim 3:** Johannes Itten, *Çoklu Renk Kombisanyoları*, 1961.
(<http://www.kameraarkasi.org>) 11
- Resim 4:** Sanatçısı bilinmiyor, *Tanrıça Nut Rölyefi*, Dendera Tapınak Kompleksi,
Nut Tapınağı Tavan Süslemesi. (<http://commons.wikimedia.org>) 22
- Resim 5:** Sanatçısı bilinmiyor, *Yumurta ve Ardiç Kuşlu Natürmort*, M.S. 1, Villa di
Giula Felice, Pompei. (Sanatın Tüm Öyküsü) 24
- Resim 6:** Sanatçılar bilinmiyor, *Fayyum Mezar Portreleri*. (<http://s1.zetaboards.com>) ..25
- Resim 7:** Sanatçısı bilinmiyor, *Augsburg Katedrali Vitrayları*, XI. Ve XII. yüzyıl,
(<http://supertradnum-etheldredasplace.blogspot.com>) 27
- Resim 8:** Giotto di Bondone, *Bir Assisi'linin Saygı Gösterisi*, 1300, Fresk, 270x230
cm, San Francesco Kilisesi, Assisi, İtalya. (Assisi'deki Giotto, Özkan Eroğlu, s. 25) 29
- Resim 9:** Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Hız.İsa'nın Yakalanışı*, 1598, t.ü.y.b.,
133.5 x 169.5 cm, Dublin Ulusal Galeri, İrlanda. (<http://www.estanbul.com>) 30
- Resim 10:** Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Aziz Thomas'ın Şüphesi*, 1601,
t.ü.y.b., 107 x 146 cm, Yani Saray, Postdam, Almanya.
(<http://commons.wikimedia.org>) 31
- Resim 11:** Lorenzo Bernini, *Azize Teresa'nın Vecdi*, (detay), 1647-52, t.ü.y.b.,
mermer, 150 cm, Santa Maria Della Vittoria Kilisesi,Roma, İtalya.
(<http://www.thegoodcatholiclife.com>) 32
- Resim 12:** Lorenzo Bernini, *Azize Teresa'nın Vecdi*, 1647-52, t.ü.y.b., mermer, 150
cm, Santa Maria Della Vittoria Kilisesi,Roma, İtalya.
(<http://www.thegoodcatholiclife.com>) 33
- Resim 13:** Francisco de Zurbaran, *Saint Francis in Meditation*,1635-39, t.ü.y.b.,
152 x 99 cm, National Museum, Londra. (<http://commons.wikimedia.org>) 34

- Resim 14:** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “*Dr. Tulp’un Anatomi Dersi*”, 1632, t.ü.y.b., 169,5 x 216, 5 cm, Kraliyet Resim Galerisi, Hollanda. (<http://en.wikipedia.org>) 35
- Resim 15:** Johannes Vermeer, “*Hizmetçisiyle Birlikte Mektup Yazan Kadın*”, 1670-1671, t.ü.y.b., 71.1x58.4 cm, İrlanda Ulusal Müzesi. (<http://tr.wikipedia.org>) 36
- Resim 16:** Jean- Honore Fragonard, “*Salıncak*”, 1767-68, t.ü.y.b., 81 x 64 cm, Wallace Ulusal Sanat Müzesi, Londra. (<http://en.wikipedia.org/>) 37
- Resim 17:** Eugene Delacroix, “*Halka Yol Gösteren Özgürlük*”, 1830, t.ü.y.b., 260 x 325 cm, Louvre Müzesi, Paris. (<http://tr.wikipedia.org>) 38
- Resim 18:** William Turner, “*The Slave Ship*”, 1840, t.ü.y.b., 90,8 x 122 cm, Fine Art Museum of Boston, Amerika. (<http://www.historyinanehour.com>) 39
- Resim 19:** Caspar David Friedrich, “*Deniz Kenarında Keşiş*”, 1808-1810, t.ü.y.b., 110 x 171 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya. (<http://tr.wikipedia.org>) 40
- Resim 20:** Caspar David Friedrich, “*Meşe Ormanında Manastır*”, 1809-1810, t.ü.y.b., 110 x 171 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya. (<http://tr.wikipedia.org>)41
- Resim 21:** Jean Francois Millet, “*Gleaners*”, 1857, t.ü.y.b., 83.5 x 110 cm, Dorsay Müzesi, Paris. (<http://en.wikipedia.org>) 42
- Resim 22:** Claude Monet, “*Buğday Yığınlar*”, 1897, t.ü.y.b., 60 x 100 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_\(Monet\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_(Monet))) 44
- Resim 23:** Claude Monet, “*Saman Yığınları*”, 1890-91, t.ü.y.b., 65.5 x 100 cm, Avusturalya Ulusal Galerisi, Canberra. (<http://en.wikipedia.org>) 45
- Resim 24:** Claude Monet, “*Saman yığınları (Beyaz Kışın Etkisi)*”, 1890-91, t.ü.y.b., İskoç Ulusal Müzesi, Edinburg. (<http://en.wikipedia.org>) 45
- Resim 25:** Claude Monet, “*Rouen Katedrali*”, 1893, t.ü.y.b., 107 x 73.5 cm, Orsay Müzesi, Paris. (<http://en.wikipedia.org>) 46
- Resim 26:** Claude Monet, “*Rouen Katedrali- Mavi Armoni*”, 1892-93, t.ü.y.b., 107 x 73 cm, Orsay Müzesi, Paris. (<http://en.wikipedia.org>)..... 46
- Resim 27:** Claude Monet, “*Rouen Katedrali- Sabah Güneşinde Mavi Armoni*”, 1893, t.ü.y.b., 91 x 63 cm, Orsay Müzesi, Paris. (<http://en.wikipedia.org>) 46
- Resim 28:** Edouard Manet, “*Kırda Öğle Yemeği*”, 1862-63, t.ü.y.b., 81.9 x 104.5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa. (<http://tr.wikipedia.org>) 47

- Resim 29:** Paul Signac, "*Avignon Papalık Sarayı*", 1900, t.ü.y.b., 73.5 x 92.5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa. (<http://tr.wikipedia.org>) 48
- Resim 30:** Georges Seurat, "*Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonra*", 1884-86, t.ü.y.b., 205.7 x 305.8 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Amerika. (<http://tr.wikipedia.org>) 48
- Resim 31:** Vincent Van Gogh, "*Yıldızlı Geceler*", 1889, t.ü.y.b., 73.0 x 92.0 cm, New York Modern Sanat Müzesi, Amerika. (<http://www.moma.org>) 49
- Resim 32:** Vincent Van Gogh, "*Ayçiçekleri No:8*", 1888, t.ü.y.b., 92.1 x 73 cm, Londra Ulusal Müze, İngiltere. (<http://www.nationalgallery.org.uk>) 50
- Resim 33:** Paul Gauguin, "*Sahilde Tahitili Kadınlar*", 1891, t.ü.y.b., 69 x 91 cm, Orsay Müzesi. (<http://commons.wikimedia.org>) 51
- Resim 34:** Emile Bernard, "*Sarı Ağaç*", 1888, t.ü.y.b., 66 x 36 cm, Rennes Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa. (<http://en.wikipedia.org>) 52
- Resim 35:** Constantin Brancusi, "*Bayan Pogony I*", 1913, Bronz, 14.6 x 15.6 x 18.7 cm, MOMA, New York, Amerika. (<http://www.moma.org>) 53
- Resim 36:** Constantin Brancusi, "*Boşluktaki Kuş*", 1925-26, Bronz, 20.3 cm, LACMA, Los Angeles, Amerika. (<http://collections.lacma.org>) 53
- Resim 37:** Henri Matisse, "*Dans*", 1909, t.ü.y.b., 260x 287,5 cm, Ermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya. (Sanatın Tüm Öyküsü) 54
- Resim 38:** Henri Matisse, "*Müzik*", 1909, t.ü.y.b., 260x 287,5 cm, Ermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya. (Modern Sanatın Öyküsü) 55
- Resim 39:** Paul Cezanne, "*Saint Victoire Dağı'nın Bellevue'den Görünüşü*", 1885, 73x92 cm, t.ü.y.b., Merion Barnes Vakfı, Pensilvanya, Amerika. (<http://www.barnesfoundation.org>) 57
- Resim 40:** Henri Matisse, "*Yaşama Sevinci*", 1905, Tual Üzerine Yağlıboya, 174 x 238 cm, Merion Barnes Vakfı, Pensilvanya. (<http://www.barnesfoundation.org>) 58
- Resim 41:** Pablo Picasso, "*Avignonlu Kızlar*", 1907, Tual Üzerine Yağlıboya, 244 x 234 cm, New York Modern Sanat Müzesi, Amerika. (<http://www.moma.org>) 58
- Resim 42:** Marc Chagall, Metz Aziz Stephen Katedrali Vitrayları, 1958-68. 60
- Resim 43:** Marc Chagall, Metz Aziz Stephen Katedrali Vitrayları, 1958-68. 61
- Resim 44:** Edvard Munch, "*Çılgılık*", 1893, Tual Üzerine Yağlıboya, 84 x 66 cm, National Museum, Oslo, Norveç. (<http://tr.wikipedia.org>) 62

Resim 45: Ernst Ludwig Kirchner, “ <i>Model İle Birlikte Kendi Portresi</i> ”, 1910, Tual Üzerine Yağlıboya, 150 x 100 cm, Hamburg, Kuntshalle, (Modern Sanatın Öyküsü)	64
Resim 46: Franz Marc, “ <i>Büyük Mavi Atlar</i> ”, 1911, t.ü.y.b., 102 x 160 cm, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis. (http://www.walkerart.org)	65
Resim 47: Wassily Kandinsky, “ <i>Kompozisyon VIII</i> ”, 1923, t.ü.y.b., 140 x 201 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. (http://www.ibiblio.org/)	66
Resim 48: Wassily Kandinsky, “ <i>Doğaçlama XIV</i> ”, 1910, t.ü.y.b., 73 x 125 cm, Pompidou, Paris. (http://www.wassilykandinsky.net)	67
Resim 49: Carlo Carra, “ <i>Müdahaleci Gösteri</i> ”, 1914, Mukavva Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 38.5 x 30, Özel Koleksiyon. (Nilüfer Öndin, A.g.e.)	68
Resim 50: Umberto Boccioni, “ <i>Unique Forms of Continuity in Space</i> ”, 1913, Bronze, 111.2 x 88.5 x 40 cm, New York Modern Sanat Müzesi, Amerika. (http://www.moma.org)	68
Resim 51: Umberto Boccioni, “ <i>States of Mind I: The Farewells</i> ”, 1911, Tual Üzerine Yağlıboya, 70.5 x 96.2 cm, New York Modern Sanat Müzesi, Amerika. (http://www.moma.org)	69
Resim 52: Robert Delaunay, “ <i>Kırmızı Kule</i> ”, 1912, t.ü.y.b., 132 x 131 cm, Guggenheim Müzesi, New York. (http://www.istanbulsanatevi.com)	70
Resim 53: Robert Delaunay, “ <i>Eşzamanlı Pencereleler</i> ”, 1912, t.ü.y.b., 55 x 46.5 cm, Guggenheim Müzesi, New York. (http://www.istanbulsanatevi.com)	71
Resim 54: Piet Mondrian, “ <i>Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon</i> ”, 1921, Tual Üzerine Yağlıboya, 39 x 35 cm, Özel Koleksiyon. (http://www.ibiblio.org)	72
Resim 55: Alexander Calder, “ <i>Dört Element</i> ”, 1961, Metal, Stocholm Modern Sanat Müzesi, İsveç. (http://www.modernamuseet.se)	73
Resim 56: Kazimir Malevich, “ <i>Siyah Kare</i> ”, 1915, t.ü.y.b., 79.5 x 79.5 cm, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg. (http://tr.wikipedia.org)	74
Resim 57: Kazimir Malevich, “ <i>Beyaz Üstüne Beyaz</i> ”, 1918, t.ü.y.b., 79.5 x 79.5 cm, MOMA, New York. (http://www.moma.org)	75
Resim 58: Barnett Newman, “ <i>Promise</i> ”, 1949, t.ü.y.b., 130.8 x 173 cm, Amerikan Sanatı Whitney Müzesi, New York. (http://whitney.org)	76
Resim 59: Rotkho, “ <i>Adsız (Beyaz ve Kırmızı Üzerine Mor, Siyah, Turuncu ve sarı)</i> ”, 1949, y.ü.y.b., 207 x 167.5 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. (http://www.pureartspace.com)	77

- Resim 60:** Hans Hoffman, “*Kombine Duvar I ve II*”, 1961, t.ü.y.b., 214.6 x 285 cm, Kaliforniya Üniversitesi Berkeley Sanat Müzesi, San Fransisco. (<http://en.wikipedia.org>) 78
- Resim 61:** Lucio Fontana, “*Uzamsal Konsept*”, 1959, 100 x 125 cm, Naviglio Sanat Galerisi, Milano. (<http://cv.uoc.edu>) 79
- Resim 62:** Jackson Pollock, “*Beyaz Işık*”, 1954, Tual Üzerine Alüminyum Boya, 122.4 x 96.9 cm, MOMA, New York. (<http://www.moma.org>) 80
- Resim 63:** Jackson Pollock, “*Echo: Number 25*”, 1951, t.ü.y.b., 233.4 x 218.4 cm, MOMA, New York. (<http://www.moma.org>) 81
- Resim 64:** Josep Albers, “*Kareye Saygı*”, 1950, serigrafi, 33.3 x 30.3 cm, Fine Arts Museum, San Francisco. 83
- Resim 65:** Victor Vasarely, “*Bauhause Etütleri*”, 1929, Ahşah Üzerine Akrilik, 23 x 23 cm. (<http://www.op-art.co.uk>) 84
- Resim 66:** Victor Vasarely, “*Bauhause Etütleri*”, 1929, Ahşap Üzerine Akrilik, 23 x 23 cm. (<http://www.op-art.co.uk>) 84
- Resim 67:** Victor Vasarely, “*Vega*”, 1957, Tual Üzerine Akrilik, 254 x 185,5 cm, Charles Simony Kolaksiyonu, Washington. (<http://www.op-art.co.uk>) 84
- Resim 68:** Pazırık Halısı, M.Ö. 3\4.yüzyıl, 189 x 200 cm, Ermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya. (<http://www.r2d3dergi.com>) 87
- Resim 69:** Sanatçısı bilinmiyor, “*Karahoço Uygur Prensleri*”, Uygur minyatürü-fresk, 8. /9. yy, Hoço Harabeleri. (<http://bagimsizrehberler.blogcu.com>) 89
- Resim 70:** Matrakçı Nasuh, “*Süleymanname'den bir görünüş*”, (<http://osmanli-impatorlugu.blogspot.com>) 91
- Resim 71:** Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Fatih Albümünden. (<http://tr.wikipedia.org>) 92
- Resim 72:** Ivan Ayvazovski, “*Mehtap ve Deniz*”, 1863, t.ü.y.b., 76.2 x 59.1 cm, Özel Koleksiyon. (<http://tr.wikipedia.org>) 94
- Resim 73:** Fausto Zonaro, “*Kabak Taşıyan Kadın*”, 1889, Tual Üzerine Yağlıboya, 245 x 137 cm, Sabancı Müzesi, İstanbul. (<http://muze.sabanciuniv.edu>) 95
- Resim 74:** Halil Paşa, “*Şakayıklar ve Kadın*”, 1898, Tual Üzerine Yağlıboya, 119,5 x 72,5 cm, Sabancı Müzesi, İstanbul. (<http://muze.sabanciuniv.edu>) 95
- Resim 75:** Şeker Ahmet Paşa, “*Ormanda Koyun Sürüsü*”, t.ü.y.b., 90 x 131 cm, Demsa Koleksiyonu. (<http://www.tarihnotlari.com>) 96

Resim 76: Mehmet Ruhi Arel, " <i>Taşçılar</i> ", t.ü.y.b., 229 x 168 cm, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. (http://www.e-marineeducation.com/tr)	97
Resim 77: Nazmi Ziya Güran, " <i>Limanda sandallar</i> ", t.ü.y.b., 46 x 55.5 cm, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.	98
Resim 78: Refik Epikman, " <i>Bar</i> ", 1928, t.ü.y.b., MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. (http://upload.wikimedia.org)	98
Resim 79: Zeki Faik İzer, " <i>Kompozisyon</i> ", kağıt üzerine guaj, 50 x 63 cm. (http://www.tarihnotlari.com)	99
Resim 80: Fikret Mualla, " <i>Kırmızı Sirk\Kaplumbağa Terbiyecisi</i> ", Kağıt Üzerine Guaj, 54 x 32 cm, Özel Koleksiyon. (http://istanbulmodern.org)	100
Resim 81: Fikret Mualla, " <i>Teşebbüs</i> ", t.ü.y.b., 54 x 37 cm, (Ersoy, Prof. Dr. Ayla, <i>500 Türk Sanatçısı</i> , Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 351)	101
Resim 82: Yves Klein, " <i>Antropometri</i> ", Performans, 1958. (http://www.forumacil.com)	105
Resim 83: Ana Mentieta, " <i>Silüet</i> ", Fotoğraf Dizisi, 1975, (http://fotografinbuyusu.blogspot.com)	106
Resim 84: Ana Mentieta, " <i>İsimsiz/ Fetiş Serisi</i> ", Fotoğraf Dizisi, 1977.	106
Resim 85: Ana Mentieta, " <i>Body Tracks</i> ", Performans, 1974. (http://theredlist.fr)	106
Resim 86: Herman Nitsch, " <i>Orgien Mysterien Theater</i> ", 1962-1998. (http://www.toile-gothique.com)	107
Resim 87: Herman Nitsch, " <i>İsimsiz</i> ", 1998, tual üzerine kan, 200x300 cm. (http://www.dirimart.org)	108
Resim 88: Olafur Eliasson, " <i>The Weather Project</i> ", 2003, Turbine Hall, Tate Modern, Londra, İngiltere. (http://www.eikongraphia.com/?p=1311)	109
Resim 89: Olafur Eliasson, " <i>Your Blind Passanger</i> ", 2010, Arken Museum for Moderne Kunst, Danimarka. (http://www.olafureliasson.net)	110
Resim 90: Olafur Eliasson, " <i>Your Blind Passanger</i> ", 2010, Arken Museum for Moderne Kunst, Danimarka. (http://www.olafureliasson.net)	111
Resim 91: Olafur Eliasson, " <i>Your Rainbow Panaroma</i> ", 2011, Aros Aarhus Kunstmuseum, Danimarka. (http://www.olafureliasson.net)	111

Resim 92: Olafur Eliasson, “ <i>Your Rainbow Panaroma</i> ”, 2011, Aros Aarhus Kunstmuseum, Danimarka. (http://www.olafureliasson.net)	112
Resim 93: Dan Flavin, “ <i>Adsız</i> ”, (Pembe, sarı ve gün ışığı florasın), 1968, 245 x 244.5 x 154.5 cm, MOMA, New York. (Modern Sanatın Öyküsü, 2004. S. 309)	113
Resim 94: Dan Flavin, “ <i>the Diagonal of May 25, 1963 (to C. Brancusi)</i> ”, 1963, Sarı Florasan, 250 cm. (http://www.flickr.com)	114
Resim 95: Dan Flavin, “ <i>Manument VII, for V. Tatlin</i> ”, 1964, Modern Sanat Müzesi, Stockholm, İsveç. (Kendi fotoğrafıdır.)	115
Resim 96: James Turrell, “ <i>The Light Inside</i> ”, 1999, Houston Güzel Sanatlar Müzesi, Teksas. (http://www.mfah.org)	116
Resim 97: Bruce Nauman, “ <i>Having Fun/ Good Life, Symptoms</i> ”, 1985, neon ve cam boru, 175x25.4x40.6 cm., Pittsburg Carnegie Müzesi, Pensilvanya. (http://art-it.tumblr.com)	117
Resim 98: Christian Boltanski, “ <i>Anıt</i> ”, 1989, yerleştirme, Hirshhorn Müzesi, Washington, DC. (http://www.terminartors.com)	118
Resim 99: Christian Boltanski, “ <i>Les Bougies (Darkness Lessons Shadow)</i> ”, 1987, Özel Koleksiyon. (http://www.terminartors.com)	119
Resim 100: Christian Boltanski, “ <i>Manuments (Les Enfants de Dijon)</i> ”, 1985, Özel Koleksiyon. (http://www.terminartors.com)	119
Resim 101: Daniel Buren, “ <i>Grand Palace- Monumenta</i> ”, 2012. (http://projets-architecte-urbanisme.fr)	120
Resim 102: Daniel Buren, “ <i>Grand Palace- Monumenta</i> ”, 2012. Renk panellerinin altından çatı vitraylarının görünüşü. (http://projets-architecte-urbanisme.fr)	120
Resim 103: Veronica Janssens, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2002, yerleştirme, Berlin Ulusal Müze	121
Resim 104: Veronica Janssens, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2002, yerleştirme, Berlin Ulusal Müze	122
Resim 105: Veronica Janssens, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2003, yerleştirme, Marsilya Çağdaş Sanat Müzesi	122
Resim 106: Anish Kapoor, “ <i>Mother As A Mountain</i> ”, 1985, tahta-tutkallı alçı ve toz boya, 140 x 275 x 105 cm, Minneapolis, Walker Art Center. (http://art-and-bob.tumblr.com)	123

Resim 107: Anish Kapoor, “ <i>Claude Gate</i> ”, 2006, paslanmaz çelik, 10 x 13 x 20 m, Millenium Park, Chicago. (http://experiencefalsecreek.blogspot.com)	124
Resim 108: Anish Kapoor, “ <i>Claude Gate</i> ”, 2006, paslanmaz çelik, 10 x 13 x 20 m, Millenium Park, Chicago. (http://sandyjmacdonald.com)	125
Resim 109: Agnes Denes, “ <i>Wheat Field (Buğday Tarlası)</i> ”, 1982, Manhattan. (http://class.louisville.edu)	126
Resim 110: Nancy Holtz, “ <i>Sun Tunnels</i> ”, 1976, Utah. (http://arthistory.berkeley.edu)..	127
Resim 111: Nancy Holtz, “ <i>Sun Tunnels</i> ”, 1976, Utah. (http://www.tumblr.com)	128
Resim 112: Nancy Holtz, “ <i>Sun Tunnels</i> ”, 1976, Utah. (http://www.ananasamiami.com)	128
Resim 113: Robert Mapplethorpe, “ <i>Derrick Cross, 1983</i> ”. (http://www.mapplethorpe.org)	129
Resim 114: Robert Mapplethorpe, “ <i>Nipple, 1988</i> ”. (Marshall, Richard, “ <i>Robert Mapplethorpe</i> ”, 1990.)	130
Resim 115: Robert Mapplethorpe, “ <i>Ken Moody, 1983</i> ”. (http://www.mapplethorpe.org)	130
Resim 116: Robert Mapplethorpe, “ <i>Thomas, 1986</i> ”. (Marshall, Richard, “ <i>Robert Mapplethorpe</i> ”, 1990.)	131
Resim 117: Andres Serrano, “ <i>Piss Christ</i> ”, 1987, 101 x 406 cm. (http://adobeairstream.com)	132
Resim 118: Andres Serrano, “ <i>Madonna and Child</i> ” 1990, 152 x 101 cm. (http://www.saatchi-gallery.co.uk)	133
Resim 119: James Casebere, “ <i>Industry</i> ”, 1990, gümüş jelatin baskı, 76.2 x 101.6 cm. (http://jamescasebere.com)	134
Resim 120: James Casebere, “ <i>Dormitory (after Topkapi Palaca)</i> ”, 2006, dijital kromojen baskı, 152.4 x 121.9 cm. (http://jamescasebere.com)	134
Resim 121: James Casebere, “ <i>La Alberca</i> ”, 2005, dijital kromojen baskı, 121.9 x 152.4 cm. (http://jamescasebere.com)	135
Resim 122: James Casebere, “ <i>Abadia from Upper Right</i> ”, 2005, kromojen baskı, 121.9 x 152.4 cm. (http://jamescasebere.com)	135
Resim 123: Sarkis, “ <i>İkona</i> ”, 2010, yerleştirme. (http://www.yapi.com.tr)	136
Resim 124: Sarkis, “ <i>Site</i> ”, 2010, yerleştirme.	137
Resim 125: Sarkis, “ <i>Site</i> ”, 2010, yerleştirme.	137

Resim 126: Sarkis, “ <i>Opus</i> ”, 2010, yerleştirme.	138
Resim 127: Meriç Hızal, “ <i>Al Yazma Anıtı</i> ”, 2012, Antalya	139
Resim 128: Meriç Hızal, “ <i>Al Yazma Anıtı (detay)</i> ”, 2012, Antalya	140
Resim 129: Adnan Çoker, “ <i>Retrospektif II</i> ”, 1997, Tual Üzerine Akrilik, 180 x 360 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Türkiye. (http://istanbulmodern.org)	141
Resim 130: Adnan Çoker, “ <i>Yarım Küreler</i> ”, 1981, Tual Üzerine Yağlıboya, 89 x 123 cm, İş Bankası Koleksiyonu, Türkiye. (http://istanbulmodern.org)	142
Resim 131: Adnan Çoker, “ <i>Sınırlı Boşluklar</i> ”, 1979-80, t.ü.y.b., 100 x 120 cm, Özel Koleksiyon. (http://lebriz.com)	143
Resim 132: Balkan Naci İslimyeli, “ <i>Gece Yolcuları</i> ”, 1984-85, karton üzerine karakalem (Ö.K), 55 x 60 cm.	144
Resim 133: Balkan Naci İslimyeli, “ <i>Gece Yolcuları</i> ”, 1984-85, karton üzerine karakalem (Ö.K), 50 x 60 cm.	144
Resim 134: Balkan Naci İslimyeli, “ <i>İssızlıkta Figür</i> ”, kağıt üzerine kurşun kalem, 50 x 70 cm, Özel Koleksiyon.....	144
Resim 135: Balkan Naci İslimyeli, “ <i>Çöl ve Cambaz</i> ”, 1981, karton üzerine karakalem (Ö.K), 70 x 100 cm.	145
Resim 136: Seyhun Topuz, “ <i>Ortak Bellek Serisi</i> ”, 2003, alüminyum Fırın Boya .	146
Resim 137: Seyhun Topuz, “ <i>Ortak Bellek Serisi</i> ”, 2003, alüminyum Fırın Boya .	146
Resim 138: Seçkin Pirim, “ <i>Öldüğüm Anlar</i> ” 2004-2008 plexiglass.	148
Resim 139: Seçkin Pirim, “ <i>Disiplin Fabrikaları</i> ” 2009-2012, plexiglass.....	148
Resim 140: Seçkin Pirim, “ <i>Disiplin Fabrikaları</i> ” 2009-2012, plexiglass.....	149
Resim 141: Seçkin Pirim, ” <i>Disiplin Fabrikaları</i> ” 2009-2012, plexiglass.....	149

1 GİRİŞ

İnsanoğlu çağlar boyu değişim halinde olmuş, düşünce yapısı değişmiş, coğrafi ve kültürel açıdan toplumsal bir takım evrelerden geçmiştir. Çağlar yapılarına ve düşünce sistemlerine göre metaforik açıdan aydınlık ve karanlık olarak tanımlanabilmektedirler. Bu bağlamda, Mısır'ın gece kültürü olarak öte dünya bilincini benimsemesi, ya da Antik Yunan'ın gün kültürünü benimseyerek dünyevi olana hayranlık duyması hatta tanrılarını insan suretine sokma isteği örnek gösterilebilir. Ortaçağın karanlık, skolastik yapısına karşın, Rönesans'ın aydınlanma çağı kabul edilmesi örnekler arasında yer alabilmektedir.

Modern sanatla birlikte ortadan kalkan ideal tasvir amacının yerini, salt ışık resimleri ve doğada yer alan renk oyunlarını betimleme amacı almıştır. 19.yy ile ışığın kendisi ve renklerin doğada var oluş halleriyle resmedilmesi söz konusudur. 20. yy'da ise, ışık artık yapay haliyle sanata girmiştir. Kimi zaman geçmişe metafor yaparken kimi zaman sembolik kimi zaman ise güncel bir malzeme olarak temsili sebeple kullanılmıştır. Algıya yön veren ışık ve renk, sembolik bağlamda önemli bir söze sahiptir. Sanat üretiminin temel iki gereksinimi olan renk ve ışık 20. yy'ın son çeyreği ile 21. yy'da algısal yanılsama ve yeni deneyim alanları yaratma amacıyla kullanılmışlardır.

2. IŞIK BİLİNCİ

2.1. Fizik Olayı Olarak Işık

Işık, tüm görsel elemanları görünür kılan ve algılanmasını sağlayan temel bir ihtiyaçtır. Algısal sürecin ilk basamaklarından biridir. İnsanoğlu tarih boyunca anlam veremediği, çözümleyemediği bu olguyu kutsal saymış ve pek çok kültürde tanrı olarak nitelendirmiştir. Işık, tüm evren için en temel yaşamsal gereksinimdir. Güneş en büyük ve en güçlü enerji ve ışık kaynağıdır. Canlıyı oluşturan yapıtaşları hücreler kendi aralarında haberleşmek ve hayatı devam ettirebilmek için “*biofoton*” denilen ışımsal enerjiyi kullanır. Tıp alanında gözlemleyebileceğimiz gibi bir takım ışınlar yaşamı olumsuz etkileyip, çeşitli hastalıkların oluşmasına zemin hazırlarken, doğru kullanımıyla ışınlar, hastalıkların tedavilerinde önemli rol oynamaktadır. Işığın fiziki varlığının açıklanması pek kolay olmamıştır. Hatta insanlığın çözümleyemediği bu olguyu kutsal kabul etmesi, araştırmayı ve tanımlamayı geciktirmiştir. Günümüze kadar olan süreçte ışık tanımını defalarca değiştirmiştir.

Işık, fiziki olarak ilk kez Newton Kuramı ile tanımlanmış olsa da zaman geçtikçe farklı bilim adamları tarafından defalarca ele alınmış ve çeşitli karşıt savlarla fiziki tanımı değişkenlik göstermiştir. M.Ö. 570- 496 yılları arasında yaşamış Yunan filozof Pythagoras görmemizi sağlayan temel unsurun cisimlerin bünyesinde bulundurduğu ve gönderdiği zerreciklerin gözümüz tarafından yakalanmasıyla olduğunu söylemiştir. Pythagoras’ın öğrencisi Empedokles (M.Ö. 483- 420) ise gözden yayılan bir takım ışınların cisimleri görmemizi sağladığını söylemiştir. Platon (M.Ö. 428-347) ise bu iki görüşü neredeyse harmanlayarak görmenin iki koldan gerçekleştiğini, birinin cisimlerden yayılan dışsal ışık diğeri ise gözümüzden yayılan içsel ışığın olduğunu söylemiştir. Bu söylemlerin en kabul göreni ise Aristoteles’e aittir. Düşünürü göre, evreni dolduran saydam zerreciklerin (Pellucid) hareketi sonucu ışık açığa çıkmaktadır. Aristoteles’in bu teorisi neredeyse ortaçağ sonuna kadar kabul görür. Newton’da kendisinden 2000 yıl kadar önce yaşamış Pythagoras gibi ışığın algılanmasını zerreciklere bağlanmıştır. Newton Kuramı’na

göre, ışık küçük parçacıklardan oluşmakta ve bu şekilde hareket etmektedir. Ancak 18. yüzyıla doğru Robert Hooke (1635-1703) ve Christiaan Huygens (1629-1695) ışığın dalgalardan oluşarak dalgalar halinde yayıldığını savunmuştur. Pek çok bilim insanı tarafından tartışılmış olsa da 19.yüzyıla gelindiğinde bu sav Thomas Young (1773-1829) tarafından gerçekleştirilen bir deneyle kanıtlanmıştır. Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz ve Thomas Young ile anılan kurama göre dalgalardan oluşan ışık, yine dalgalar halinde yayıldığından, farklı ışık kaynaklarından yola çıkan ışınlar çarpışmadan kaynaşabilirler. İki bilim adamının bu konudaki araştırmaları sonucu ortaya “Girişim Prensipleri” çıkmıştır.

19. yüzyıla kadar tartışılan bu iki karşıt görüşün ardından ortaya Elektromanyetik Dalga Kuramı adında yeni bir söylem atılır. Elektromanyetizma, elektrik yüklü parçacıkların birbirlerini itmesi ya da çekmesiyle oluşur. James Clerk Maxwell tarafından ortaya atılan bu görüşe göre o güne kadar birbirinden bağımsız kabul edilen elektrik ve manyetizma artık yan yana anılmaya başlar. Maxwell’e göre elektrik ve manyetizma boşlukta birlik olarak hareket ederler. Bu kurama göre ışık fotonlardan oluşur ve dalga boylarına göre farklılık gösterirler.¹

Işık, 20. yüzyılın başlarında yapılan deneylerle sinüs dalgası ve foton (parçacık) şeklinde hareket eden, doğrusal dalgalar halinde yayılan elektromanyetik bir olgu olarak tanımlanmıştır. Foton, Einstein tarafından açıklanmış olup ışığın en küçük temel yapı taşıdır. Işık, dalgalar halinde yayılan elektromanyetik bir olgudur. Tüm elektromanyetik dalgalarda olduğu gibi ışık hızı da boşlukta 300.000km/sn'dir. Işık saydam nesnelere içinden geçerken hız kaybeder. Opak nesnelere ise yansıma yapar ve insan gözünün mevcut nesnenin rengini ve formunu algılamasına olanak sağlar.

Işık, görünen ve görünemez olmak üzere iki başlıkta incelenebilir. Görünür ışık, insan gözü tarafından algılanabilen, dalga boyu 400-700nm (numen) arasındaki elektromanyetik dalgalardır. Bu aralık elektromanyetik tayfta kızılötesi ve morötesi

¹ Sibel Avcı Tuğal. *Oluşum Sürecinde Op Art*, Hayalperest Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 24.

ışınların arasında kalan bölümü temsil eder. Kızılötesi ışınlar dalga boyu en kısa ışınlar olurken, morötesi ışınlar dalga boyu en uzun ışınlardır. Görünür ve görünemez ışıkların renksel farklılıkları da dalga boylarından kaynaklanır. Görünür ışınların dışında kalan diğer tüm ışınlar (görünemez ışınlar) EMI gibi fotonlardan oluşurlar.

Görünmez ışınlar, tarihte ilk olarak 1800 yılında William Herscher tarafından bir araştırma sırasında rastlantı eseri bulunmuştur. Prizma yardımı ile renklerine ayırdığı güneş ışığının, içinde barındırdığı renklerin ısı değerlerini ölçerken, kırmızı rengin ötesinde ısının arttığını tespit etmiştir. Böylelikle gözle görünür olan ışınların dışında da ışınların mevcut olduğunu keşfeder ve bu ışınlara kızılötesi ışınlar adını verir. Morötesi ışınların keşfi ise bu ışınların fotoğraf kağıdı üzerinde ki etkisi ile ortaya konmuştur.

Dalga boylarına göre farklı renkleri barındıran ışığın temel renkleri kırmızı, mavi ve yeşildir. İnsan gözünün algılayabildiği diğer tüm renkler bu üç rengin beyin aracılığı ile farklı oranlarda birleştirilmesi ile var olurlar. Sanatta üç ana renk olarak tanımladığımız sarı, Magenta (kırmızı), Cyan (mavi) bu üç temel ışık renginin birbirlerini filtrelemesi ile göz tarafından algılanır.

Kırmızı ışık + Yeşil ışık = Sarı ışık

Kırmızı ışık + Mavi ışık = Magenta ışık

Yeşil ışık + Mavi ışık = Cyan ışık

Işığın yapısından kaynaklanan üç temel olay vardır; yansıma, kırılma ve kutuplama. Yansıma, hemen her cisimde meydana gelen bir durumdur. Işığın ışık kaynağından çıkıp cisme çarpması ve geri dönmesi ile meydana gelen bu durum sayesinde cisimleri algılayabilir, renk ve biçimlerini keşfedebiliriz. Aynalar ise o kadar güçlü yansıtıcı yüzeylere sahiplerdir ki yalnızca ışığı yansıtmakla kalmaz etrafındaki tüm cisimlerin ışıklarını dolayısıyla görüntülerini yansıtırlar. Yansıma ilk olarak Öklid tarafından açıklanmış olup, 1100'lü yıllarda İbnül Heysem tarafından yasaları ortaya konmuştur.

Bazı durumlarda ışık dalgaları bir yüzeye çarptığında tam tersi istikamette yansırken bazı yüzeylerde ise kırılarak yön değiştirir. Bu olay kırılma olarak adlandırılır. Snell Yasası olarak bilinen ve 1621 yılında Willebord Snell tarafından açıklanan bu olay sudaki cisimlerin olduğundan daha yakın ya da daha uzak görünmelerinin sebebinin açıklar. Bu yasa, ışık ışınlarının şeffaf ortamlardan geçerken kaybettiği hızı hesaplamaya ya da mevcut ortamın kırıcılık indisini hesaplamaya yarayan bir denklemdir. Snell, bu yasayla ışığın farklı ortamlardan geçerken, bulunduğu farklı halleri açıklamıştır. Ortamın kırıcılık indisi ile ışığın hızı ters orantılıdır. Kırıcılık indisi ne kadar fazlaysa, ışığın hızı o kadar yavaşlar.

2.1.1. Optik

Işığı inceleyen alt fizik dalı Optik'tir. Optik tüm ışık olaylarını, ışığın göz ve nesnelere ilişkisini inceler. Dolayısıyla optik ışık, göz, beyin ve algılama dörtlüsünü açıklayan bir bilim dalıdır. Optik, ışığı incelerken kendi içinde Geometrik Optik, Fizik Optik ve Kuantum Optiği olmak üzere üçe ayrılır.

Geometrik optik, ışığın homojen bir ortamda doğrusal yayılım özelliklerini inceler. Yansıma, kırılma ve aydınlanma inceleme alanlarıdır. Newton kuramı sonucu ortaya çıkan bu alt dal prizmaları, aynaları ve mercekleri inceler. Fizik optiği ise ışık ışınlarının dalga boylarını esas alan ve girişim, kırınım, kutuplanma olaylarını inceleyen alt daldır. Kuantum optiği, atom ve atomdan daha küçük birimlerin fiziksel varlıklarını ve enerjilerini tanımlar. Kuantum kelime anlamı olarak, bir dalganın mevcut değerinin alt değer grubunu tanımlar. Kuantum teorisi ise bu tanımları açıklar. Bu teori ilk olarak 1900 yılında Max Planck tarafından adından söz ettirmeye başlar. Planck, radyasyonun daha önce Maxwell ve Hertz'in elektromanyetik dalgalar için ortaya koyduğu, dalgalar halinde yayılma söylemine karşıt olarak kuantalar\fotonlar halinde yayıldığını savunur. Bu savı açıklayıcı bir dizi deney yapar ve Nobel Ödülü kazanır. Planck'ın arkasından Einstein 1905 yılında, foton savını kabul deneyimlemiştir.

2.1.2. Görme ve Algılama

Görsel algılama sürecinin başlangıcı olan görme eylemi, görme organı olan göz ile gerçekleştirilir. Göz, ışık ışınları yakalamaya ve kırmaya yarayan üç tabakadan oluşur.

Bunlardan ilki, sert tabaka olarak adlandırılan ve halk arasında göz akı denilen bölgeyi temsil eder. Bu bölge, telsel bir yapıdan oluşur bu sayede gözü koruyan bir zar niteliği de taşır. Göz bebeğinin üstüne geldiğinde saydamlaşarak kornea adıyla anılır, ancak bu bölge dışında beyaz renktedir. İkinci tabaka ise damar tabakadır. Bu tabaka gözün ön tarafında düz bir doku oluşturur ve kornea altında iris adı verilen renkli kısmı oluşturur. Adından da anlaşılacağı üzere damar ve bağlardan oluşan bir bölümdür. Boyalı (melanin) iki yüzeyi sayesinde göz küresinin içinde karanlık oda ortamını yaratır. Üçüncü tabaka, kirpiksi bölge ya da ağ tabaka olarak adlandırılır. Bu tabaka her canlıda bulunan ancak insanlarda 100 milyonun üzerinde olan fotoreseptörlerinin bulunduğu tabakadır. Bu reseptörler sadece kırmızı mavi ve yeşil ışınları algırlar, bu renklerin dışındaki tüm renkleri algılamak için bu reseptörlerden iki ya da daha fazlasının birlikte çalışması gerekir. Renk körlüğü bu fotoreseptörlerden biri ya da daha fazlasının zarar görmesi durumunda ortaya çıkar. Renkleri algılayan reseptör cinsi koni şeklindekilerdir ve bu adla anılırlar. Formları algılayan reseptörlere ise çomak ya da çubuk şeklindedir. Tüm reseptörler gibi fotoreseptörler de sinirlere bağlıdır. Duyu sinirleri gözün arka tarafında bir araya gelerek optik siniri oluştururlar, fotoreseptörleri de optik sinire bağlıdır. Göz yuvarlağından çıkan sinir uzantılarının bulunduğu noktada reseptörler yoktur ve bu noktaya kör nokta denir.

Görme eyleminin ardından algılama süreci başlar. Göz yardımıyla alınan görsel veriler sinirsel sinyaller halinde beyine ulaştırılır. Beyin algılama sürecinde mevcut verilerle, duyuumsal verileri sentezler ve ortaya algısal bir sonuç çıkarır. Tüm duyuumsal algılamalar bu şekilde meydana gelir. Duyu organlarında bulunan reseptörler sayesinde elde edilen duyuumsal veriler (görme, işitme, tatma, koklama, dokunma) sinirsel sinyaller halinde beyine ulaşır ve mevcut verilerle sentezlenerek algı ortaya çıkar.

2.2. Metafizik Olayı Olarak Işık

İnsanoğlu yüzyıllarca ışığın ne olduğunu nasıl meydana geldiğini çözümlenmeye çalışmıştır. 17. yüzyıla kadar çözümlenemediği ışığı kutsallaştırmış ve hatta tanrı yerine koymuştur. Pek çok kültürde ışığın yani güneşin kutsal olduğuna dair veriye rastlanmıştır. Toplumlar bilemedikleri, anlayamadıkları ve karşı koyamadıkları bir

takım doğa olaylarını kutsal sayarlar ve onlara hürmet ederler. Böylelikle mevcut olayı kutsallaştırırlar.

Işık, tüm insanlık için hayat kaynağıdır. Güneş bilinen en büyük enerji kaynağıdır. Güneşle aydınlanır, güneşle ısınırız. Işık da aslında bir enerjidir. Güneşin yaşadığımız gezegene biraz daha yakın ya da biraz daha uzak olması yaşamın sona ermesi anlamına gelir. Antik topluluklar bu bilgilere sahip değillerdi ancak bu güçlü varlığın enerjisine ve varlığına sonsuz saygı gösterdiler. Işık ve ışığın yoksunluğu gerek inançsal gerekse felsefi pek çok konuda sembol halini almıştır. Örneğin; ışık iyiliği, dünyevi olanı, ruhaniyeti, bilinci, cenneti ve bunlar gibi daha pek çoklarını farklı kültürlerde simgelemiştir. Işık nasıl ki iyiliği temsil ediyorsa, karanlıkta (ışığın yoksunluğu) kötülüğü temsil etmektedir. Sümer ve Babil İmparatorluklarında tanrı güneşti. Aztek ve İnka Uygarlıklarında ise güneş olan tanrıya insan kurban edilirdi. Antik Mısır'da Ra olarak bilinen tanrı güneş ile tasvir edilmiştir. Hint toplumu, Sattwa adını verdiği bir kavrama inanır. Sattwa ışık, iyilik ve tanrı bütünlüğünü simgeler. Bu kavrama göre, aydınlık içinde sevgiyle yaşamak tanrısalıdır.

Antik toplumlarda kutsal kabul edilen ışık, Barok döneme gelindiğinde sanat alanında ışık- gölge olarak farklı biçimde ele alınmıştır. Bu dönemde yapılmış resimler de ışığın dramatik, teatral yani farklı bir gerçeklikle ortaya konduğunu görürüz. Empresyonist sanatçılar ise tamamen güneş ışığından yararlanırlar ve doğaya dönerler. Adeta resmedilen bir peyzaj değil güneşin kendisidir. Günün farklı saatlerinde aynı manzarayı adeta güneşin halleri olarak resmederler.

3. RENK BİLİNCİ

3.1. Fizik Olayı Olarak Renk

Renk fiziki olarak elektromanyetik dalgaların 400-700nm aralığında yer alan, görünebilir ışınlar olarak tanımlanır. Ancak renklerin tam olarak algılanabilmesi için dalga boylarının belirli bir yoğunluğa ulaşması gerekir. Rengin algılanması Goethe'nin söylediği gibi kişiye göre değişkendir. Bunun nedeni görsel verilerle zihinde yer alan mevcut bilgilerin sentezinde, kültür, sosyoloji, psikoloji, coğrafya gibi pek çok faktörün bir arada olmasıdır. Renk ışıkla doğrudan bağlantılıdır. Işığın olmadığı bir ortamda renkten bahsetmek mümkün değildir. Rengin beyin tarafından anlaşılabilmesi için göze, gözün rengi algılayabilmesi için ise ışığa ihtiyacı vardır. Göz, algıladığı veriyi retina yardımı ile sinirsel sinyaller halinde beyine ulaştırır. Göz sadece kırmızı, yeşil ve maviyi algılar beyin ise bu üç temel veriyi (rengi) farklı kombinasyonlarla pek çok farklı rengin tanımlanmasını sağlar. Bu üç renk (Kırmızı- Mavi- Yeşil) ışık renkleri olarak kabul edilir ve RGB (Red- Green- Blue) sistemi olarak adlandırılır. Bu sistem dahilinde %100 oranda karıştırılan bu üç renk beyaz ışığı verir. CMYK (Cyan- Magenta- Yellow-Black) renk sisteminde ise ana renkler sarı, cyan, magentadır. Ancak bu üç rengin karışımı net bir siyah veremediği için bu ışıksal renk sistemine siyah eklenmiştir.² Nesnelerin kendilerine ait renkleri mevcuttur. Bu renkler pigmentlerden oluşurlar, ışık renkleri ise dalga boylarından kaynaklanır. Gözün renkleri algılaması ise nesnelerin yansıttığı ya da yuttuğu ışıklar sayesinde gerçekleşir.

Işığın, renklerini ayırt edebilmek için ışığı saydam bir prizmadan geçirmek gerekir. Bu deneyi ilk olarak 1670 yılında İngiliz fizikçi Isaac Newton gerçekleştirmiştir. Deney sonucu *Renk Tayfi* ortaya çıkmıştır.

² Sibel Avcı Tuğal. *Oluşum Sürecinde Op Art*, Hayalperest Yayıncılık, İstanbul, 2012.

RENGİN ADI	DALGABOYU	FREKANSI	HEX DEĞERİ	RGB DEĞERİ	CMYK DEĞERİ
KIRMIZI	625-740 nm	480-405 THz	#FF0000	255,0,0	0,100,100,0
TURUNCU	590-625 nm	510-480 THz	#FF7F00	255,125,0	0,89,100,0
SARI	565-590 nm	530-510 THz	#FFFF00	255,255,0	0,0,100,0
YEŞİL	500-565 nm	600-530 THz	#00FF00	0,255,0	100,0,100,0
CAMGÖBEĞİ	480-500 nm	620-600 THz	#00B7EB	0,183,235	71,3,1,0
MAVİ	440-485 nm	680-620 THz	#0000FF	0,0,255	100,100,0,0
MOR	380-440 nm	790-680 THz	#800080	128,0,128	0,100,0,50

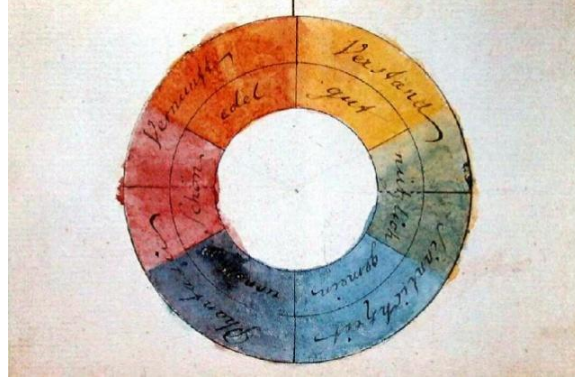
Tablo 1: Tayfta yer alan renklerin farklı renk düzenlerinde ki değerleri.

Renk, fiziki varlığının ötesinde kimyasal ve psikolojik varlığa da sahiptir. Bu sebeple rengi üç kolda araştırmak ve anlamak gerekir. Renk, ilk olarak ışıksal yani fiziksel olarak incelenmelidir. Işık olmadan herhangi bir rengin varlığından bahsetmek zaten mümkün değildir. İkinci olarak maddesel bağlamda renkten bahsetmek gerekir. Pigment oluşumu, doğada var olan renkler ve endüstriyel boyaların çeşitliliği ve gelişim süreci... Son olarak ise ilk iki bakış açısının ardından rengin algılanması, psikolojik etkileri, insan bedenine, zihnine etkileri ve renklerin enerjilerini incelemek gerekir ki bu noktada tekrar rengin fiziki varlığının tanımına ihtiyaç duyulur.

3.1.1. Gothe'nin Renk Kuramı

Isaac Newton'nun, 1670 yılında keşfini gerçekleştirdiği ışık ve renk teorisine neredeyse karşıt olan görüş 1810 yılında yayınladığı **Renklerin Kuramı** adlı kitabında Gothe tarafından ortaya atılmıştır. Newton, ışık ve rengin fiziki varlıklarını kabul etmiş ve mevcut varlıkları bağlamında fiziksel değerler olarak incelemiştir. Gothe ise rengin, göz ve beyin tarafından tanımlandığını savunur.

“Gözler rengi görür görmez etkilenir, bu doğaldır. Doğal olarak gördüğü rengi, tüm renk skalalarındaki diğer renklerle karşılaştırır ve yepyeni bir rengi hemen üretir.” Gothe



Resim 1: Goethe Renk Çarkı, 1810.

Sözünden de anlaşılacağı gibi, Goethe renklerin göz, beyin ve algı arasındaki geçişler sırasında meydana gelen birer ürün olduğunu savunur. Renkler yalnızca ışıksal biçimde var olmazlar... Böylece Goethe'ye göre renkler bireylere göre nitelik kazanırlar ve göreceli oluşumlardır.

3.1.2. Bauhause ve Renk Kuramı

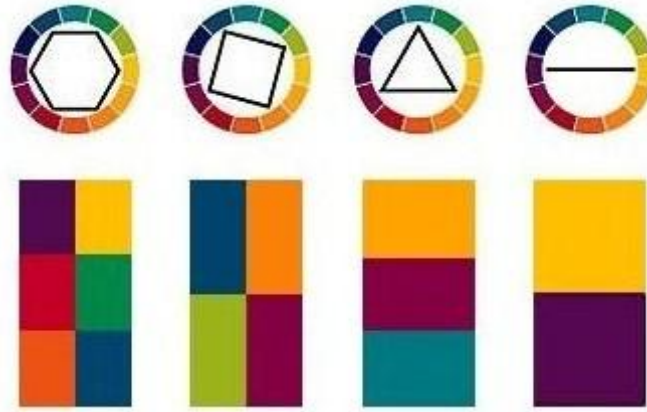
1919'da Walter Gropius tarafından Almanya'da kurulan Bauhause Okulu, sanatı yaşamın içine nüfus ettirmeyi amaçlayan yeni bir sanat anlayışı ortaya koymuştur. İşçiliğin ve sanatın iç içe geçtiği bu eğitim merkezi, renk bilincini geliştirmiş ve bu konuda teori geliştiren pekçok eğitimciyi bünyesine almıştır.

Bu teorisyen ve eğitimcilerden biri olan Johannes Itten, renk tayfinda yer alan renkleri uyum içinde kompoze edebilmenin yollarını irdelemiş ve tanımlamalar yapmıştır. *The Art of Color* adlı kitabını 1961'de yayınlamış ve tonun renk kombinasyonlarında ki önemini açıklamıştır. Öğretmeni olan Adolf Hölzel'in, renk üzerine yaptığı araştırmalar Itten'in teorisinin temelini oluşturmuştur. Hölzer araştırmalarını Goethe'nin kuramından yola çıkarak, şekillendirmiştir.



Resim 2: Johannes Itten Renk Çemberi, 1961.

Itten, üç ana renk olan, cyan (mavi), magenta (kırmızı) ve sarıdan yola çıkarak renk çemberini ortaya koymuştur. Yine bu çemberden yola çıkarak, tamamlayıcı renkleri ikili renk kombinasyonlarının uyumu olarak, çoklu kombinasyonları ise geometrik şekillerle özdeşleştirerek tanımlamıştır. Uyum içinde ki üçlü kombinasyonları eşkenar üçgenle, dörtlülere kare ile, beşlileri beşkenarla ve altılı kombinasyonları ise altıgen üzerinden görselleştirmiştir.



Resim 3: Johannes Itten, Çoklu Renk Kombinasyonları, 1961.

1922 ile 1933 yılları arasında Bauhause'da eğitimci olarak bulunan Wassily Kandinsky, biçim ve renk ilişkisi üzerine araştırmalar yapmış ve bu konuda dersler vermiştir. Itten gibi Kandinsky'de Goethe'nin Renk Kuramı'ndan yola çıkarak, rengi psikolojik ve fiziksel yönleriyle araştırmıştır. Kandinsky'e göre renklerin formlarla

ilişkisi vardır. Ana renklerle, ana geometrik şekille eşleştirir: Kırmızı-Kare, Sarı-Üçgen, Mavi- Daire.

3.1.3. Renk ve Boya Tarihi

Renkler doğada pek çok farklı biçimde mevcuttur. Bu nedenle renk pigmentleri, 20.yy' a kadar doğadan elde edilirken daha sonra sanayi ile endüstriyel boyalar ortaya çıkmıştır. Bitki kökleri, toprak, kan, böcek gibi doğanın pek çok parçasından boya elde etmek mümkündür.

Boyanın imal edilmesi ve görsel bir eleman olarak kullanılması, geçmişten bu güne gerek sanatçının anlatım dili ya da gereksinimlerine göre, gerek toplumsal verilere gerekse kültürel ve coğrafi özelliklere göre farklılık göstermiştir. Özellikle sosyolojik ve coğrafi atmosfer, sanatçıların anlatım biçimindeki ışık ve renk değerlerini oldukça etkilemiştir.

Leonardo Da Vinci, dönemine kadar ki süreçte ortaya atılan renk kuram ve tartışmalarını yorumlar ve kendi yargısına vararak, ana renkleri dört tane olduğunu ve bunların dört elementi simgelediğini söylemiştir.³ Bu dört rengi şöyle sıralar; sarı toprağı, kırmızı ateşi, mavi havayı, yeşil ise suyu simgeler. Newton ise, tüm renklerin beyaz ışık içinde atom ışınları olarak bulunduğunu öne sürmüş ve yedi temel ışık rengini (ışık tayfı renkleri) yedi gezegene ve yedi notaya bağlamıştır.⁴ Newton'un bu görüşü bugün ki bilimsel verilerden biraz farklı bulunsa da renkler ve sesler arasında kurduğu bağ 20. yüzyıla gelindiğinde dışavurumcular ve özellikle Kandinsky'nin duyular arasındaki ilişkileri açıklayan *Sinestezi Kuramı*'nı çağrıştırmaktadır. *Sinestezi Kuramı*⁴ (duyum ikiliği), 20. yüzyılda ortaya atılan dışavurumculuk akımıyla anılmaya başlar. Sinestezi kelimesinin kökeni yunanca olup birleşik duyu anlamını taşır. Özellikle Kandinsky tarafından araştırılan bu kurama göre duyumsal veriler bir başka duyumu tetikleyebilir. Newton yedi temel rengi yedi notayla ve yedi gezegenle bağdaştırmıştır. Her rengin frekansı olduğu gibi, her notanın da bir frekansı vardır.

³ Meral Per. *Resim Sanatında Renklerin Tarihsel Süreçte İncelenmesi*, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 4, 2012.

⁴ Sinestezi Kuramı: Sinestezi, Yunanca kökenli bir kelime olup *birleşik duyu* anlamını taşımaktadır. Sizenstezi kuramına göre, bir duyunun uyarılmasında, bir başka duyuyu da uyarması durumu. <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/biyopsiko.htm>

Plastik sanatlarda kabul edilen üç ana renk ve üç ara renk vardır. Bu renklerin kontrast renkler, sıcak-soğuk renkler, tamamlayıcı kontrastlıklar gibi çeşitli sınıflandırmaları vardır.

	NİTELİĞİ	CİNSİ	KONTRASTI
KIRMIZI	SICAK RENK	ANA RENK	YEŞİL
TURUNCU	SICAK RENK	ARA RENK	MAVİ
SARI	SICAK RENK	ANA RENK	MOR
YEŞİL	SOĞUK RENK	ARA RENK	KIRMIZI
MAVİ	SOĞUK RENK	ANA RENK	TURUNCU
MOR	SOĞUK RENK	ARA RENK	SARI

Tablo 2: Işık Tayfında Yer Alan Renklerin Özellikler

3.2. Sembolik ve Kültürel Bağlamda Renk

Renkleri sadece fiziki varlıkları çerçevesinde tanımlamak eksik bir tanımlama olur. Işık bir çeşit enerji olması ve renklerde ışığın içinde mevcut olması nedeniyle herbirinin enerji değeri vardır. Renklerin sahip oldukları enerjilerin sayısal birer karşılığı olduğu gibi sözel bir takım değerleri de insanlık tarihiyle birlikte oluşmuştur.

Kırmızı

Elektromanyetik tayfta dalga boyu en uzun olan renktir ve renk tayfının en dışında bulunan iki renkten biridir ve kırmızıdan daha düşük frekanslara sahip ışınlar görünemez olup kızılötesi ışınlar olarak adlandırılırlar.

Kırmızı, köken olarak dilimize Arapçada Kırmız (al-kırmız) adlı bir böceğin adından türeyerek yerleşmiştir. Kırmız Meşesinde yaşayan ve bir çeşit asalak (bit) kabul edilen bu canlının dışisinden kırmızı renkte bir pigment elde edilmektedir. Aynı zamanda Osmanlı döneminde Romatizmal tedavide kullanılan ve yine Kırmız böceğinden elde edilen özle yapılan ilacın da adından kaynaklı türediği söylenmektedir.

Kırmızı renk doğada pek çok canlıda mevcuttur. Bir çeşit oksit rengidir, metal (demir) birleşeni bol olan topraklar kızıl renktedir. Böceklerde, çiçeklerde, en başta ise kanda kırmızı renk gözlenmektedir. Kan, içinde oksijen barındırdığı sürece, kırmızı kan hücrelerini (alyuvarlar) çevreleyen ve kanın gereken yere ulaşmasına yardımcı, demir içerikli bir protein olan hemoglobin sayesinde kırmızıdır. Oksijenle hemoglobin birleşmesi sonucu doymuş ve parlak kan rengi oluşur.

Kırmızı kan rengi olduğu ve sıcak bir renk kabul edildiği için hareketi, canlılığı sembolize eder. Sanatta ana renklerden biri olarak sarı ve mavinin yanında yer alır. Kırmızı renge maruz kalmak ilk başta hareketi ve verimliliği artırırken, bir süre sonra bedeni, gözü ve zihni yormaya başlar. Bunun sebebi uyarıcı bir renk olmasıdır. İlk olarak uyaran ve dikkat toplayan bir etki yaratırken uzun süreden sonra agresifliğe neden olabilmektedir. Yoğun ve dikkat çekici bir renktir. Bu sebeple trafik işaretlerinde bolca kullanılır. Tehlike ve yasak işaretlerinde genelde kırmızı tercih edilir. Yapılan bir araştırmaya göre, kaza yapma oranının kırmızı arabalarda daha yüksek olduğu tespit edilmiştir. Günümüz, yiyecek içecek sektöründe, iştah açıcı özelliği nedeniyle, dekorasyon ve grafik alanlarında kullanıldığı bilinmektedir. Yakın mesafeden kolay algılanan kırmızı renk uzak mesafelerden kolay algılanmadığı saptanmış ve bu sebeple gökdelen ya da yüksek noktalarda yer alan uçak uyarı ışıkları mavi ışıklarla değiştirilmiştir. Alternatif tıpta ve psikolojik tedavilerde kullanılır. Anemi, felç, soğuk algınlığı, mesane rahatsızlıklarında tedaviye destek verici özelliği vardır. Örnekleri açıklamak gerekirse; yukarıda bahsedildiği gibi kana rengini veren hücre hemoglobindir. Anemi hastalığı hemoglobin eksikliğinden kaynaklanır. Kırmızı renge maruz kalan kişilerin kan dolaşımının hızlandığı ve tansiyonlarının yükseldiği gözlemlenmiştir. Kan dolaşımının hızlanması hemoglobin yükselmesiyle mümkün olur.

Ateşin ve kanın rengi olması pek çok kültürde ve renk psikolojisinde iktidar sembolü olarak yorumlanır. Kırmızı heyecanın, hareketin ve iktidarın rengidir. Dolayısıyla tarih boyunca saltanat ve savaş rengi olarak pek çok kültür tarafından kullanılmıştır. Din alanında da kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin; bu gün bile Vatikan'da Katolik inancın önderleri tarafından kıyafetlerde, Hristiyanlık adına dökülen kanları temsil ettiği inancıyla, kullanılmaktadır. Antik Roma'da kırmızı savaş sembolü olarak

kullanılmıştır. Göktürk Uygarlığında da gücün ve hakanlığın sembolü olarak hükümdar kıyafetlerinde (kaftan) ve giysi aksesuarlarında bolca kullanılmıştır. Karahanlı, Selçuklu Hükümdarları da aynı amaçla kıyafetlerinde, Osmanlı İmparatorluğunda otağ ve yine kaftanlarda kullanılmıştır. Japon erkekler askere kabul edilip alaya katıldıklarında bellerine hanedana bağlılıklarını göstermek amacıyla kırmızı kuşaklar takmaktadırlar. Fransa'da devrim sırasında devrimin rengi kabul edilmiş ve kırmızı bayraklar kullanılmıştır.

Mavi

Dalga boyu 440- 485 nm arasında olup elektromanyetik tayfta ki dalga boyu en kısa renklere biridir. CMYK renk düzeninde Cyan\siyan adıyla anılır aynı zamanda kırmızı ve sarı gibi üç ana renkten biri ve turuncunun kontrastıdır.

Türkçe'ye Arapça'dan gelmiş olup kökü "ma" kelimesidir. "Ma" Arapça'da su anlamına gelir, bu kelimedenden türeyen mai kelimesi ise su gibi anlamında mavi renk için kullanılmıştır. Dilimizde kullanımı sırasında mavi olarak değişime uğramıştır. Anlamından da görüldüğü gibi suyun rengi olarak bilinse de aslında gökyüzünün rengidir. Suyun yansıtma özeliğinden kaynaklı denizler ve nehirlerde berraklık derecelerine göre mavi algılanırlar. Gökyüzünün mavi algılanmasının sebebi Lord Rayleigh tarafından açıklanmıştır. Bugün Rayleigh Dağılımı olarak bilinen tespite göre güneşten ayrılan ışık dalgaları, boşlukta ilerlerken, gazdan oluşan ortamda katı ve sıvı ortamlarda olduğundan çok daha fazla değişime uğrar. Bu ışık dalgaları, geçtikleri ortamlarda da kendi aralarında dalga boylarına göre de değişkenlik gösterirler. Dalga boyu kısa olan renkler, özellikle mavi, daha fazla saçılım gösterir, bu da bir alev topu olan güneşin asıl rengi kırmızı olurken sarı algılamamıza, gökyüzünün ise güneşten yola çıkan ışınlar arasında mavinin daha fazla saçılım yapması sebebiyle dünyaya bir tek mavi ışığın ulaşmasına sebep olur.

Mavi gökyüzünün dolayısıyla dünya üzerinde ki su birikintilerinin rengi olması nedeniyle sonsuzluk hissi uyandırır. Yapılan araştırmalarda mavi renge maruz kalan kişilerin kan dolaşımlarının yavaşladığı tespit edilmiştir. Psikolojik bağlamda da huzur ve sakinlik verdiği gözlemlenmiştir. Tüm bu sebeplerden kaynaklanıyor

olmalıdır ki, mavi tarih boyu farklı coğrafya ve kültürlerce tanrısal kabul edilmiş ve dinle bağdaştırılmıştır. Hint tanrılarında olan Vişnu mavi ten rengiyle tasvir edilir ve cennetsi olarak kabul edilmiştir. Antik Mısır'da da özellikle tanrı tasvirlerinde ten renkleri, kutsal hayvanların tüyleri hep mavi betimlenmiştir. Mezopotamya ve Mısır'da mavi renk kutsallığı sebebiyle Lapis Lazuli adlı bir taşta kutsal sayılmıştır. Bu yarı değerli taş pekçok farklı elementin bir araya gelmesinden oluşmuş bir çeşit kaya yapısıdır.. Aynı zamanda Mısır geleneğinde kutsal sayılan, yaşam döngüsünü, varoluşu simgeleyen Scarabeus Böceği figürleri tılsım olarak özellikle Lapis Lazuli taşından yontulmuştur. Firavun başlıklarında mutlaka kullanılmıştır. Mavi Antik Mısır'da ölümden sonraki yaşam kavramıyla bütünleşir. Mavi böylece mutlak sonun yani tek gerçeğin rengidir. Lahitlerin zemini Lapis Lazuli taşından elde edilen boyalarla maviye boyanmıştır. Mısır sanatında ve inanç sisteminde çokça görülen mavi genellikle Lapis Lazuli taşından elde edilen pigmentlerle yapılırsa da, pek çok farklı elementin bir araya getirilmesiyle de elde edilmiştir. Mısır Mavisini olarak bilinen renk, demir ve bakır oksidin silika ve kalsiyumla bir araya gelmesinden elde edilen doygun bir mavidir. Ancak bir metal özde olduğu ve oksitlendiği için zamanla bu mavi tonu koyulaşmış ve kalıcılığını yitirmiştir. Antik uygarlıklarda ve günümüze ulaşmış pek çok ibdethanede (cami, kilise... vb) mavi cini ve vitrayların yoğunluğunu görmek mümkündür. Çin kültüründe ise cenneti ve oradaki huzuru sembolize eder. Doğu kültüründe yaygın olan nazar inancına karşı mavi boncuk kullanılır. Günümüzde de yaygın olan bu inanca karşı kötü enerjiyi kovması amacıyla, en dikkat çekici renk olan mavi tercih edilir.

Renk bugün artık pek çok farklı alanda sembolik yanı göz önünde bulundurularak kullanılmaktadır. Mavi, huzuru, güven duygusunu çağrıştırdığı görüşüyle pek çok banka, şirket ve bunlar gibi büyük kuruluşların logolarında kullanılmaktadır. Yeme-içme isteğini körelttiği için özellikle fast food gibi sektörlerde tercih edilmez. Ancak yeşil ve mavi doğada baskın iki renk olduğu için ve yine psikolojik etkileri sebebiyle, süt ürünleri ve diyet gıda ambalajlarında tercih edilir. Lacivert, maviye göre daha ağır bir renk olup inandırıcılığı arttırdığı psikolojik analizlere göre tespit edilmiştir. Özellikle iş görüşmelerinde ya da kurumsal işlerde çalışanlar tarafından lacivert tercih edilmesinin sebebi budur.

Hemen hemen her rengin gerek psikolojik tedavi ve tanılara ve bilimsel tedavilere destek sağladığı gibi mavinin de bu yönde etkin katkıları vardır. Guatr, akciğer ve kulak rahatsızlıkları gibi özellikle solunum rahatsızlıklarında tedaviyi desteklediği ve yardımcı olduğu tespit edilmiştir. Mavinin türevleri özellikle turkuaz, lacivert, mor gibi renklerinde barındırdıkları enerjilere göre farklı hastalıklarda kullanılırlar.

Mavi, çağrıştırdığı duygu ve fikirlerle pek çok alanda kullanıldığı gibi bir müzik türüne de adını vermiştir. 17.yy dan itibaren köle ya da işçi olarak tarlalarda çalışan Afrikalıların çalışırken söylediği hüzünlü ancak umut ve özgürlük gibi kavramları barındıran ve Blues adıyla anılan bir müzik türüdür. Bu ismi almasının sebebi olarak ise cenaze törenlerinde mavi renk kullanan Afrika ritüelleridir.

Sarı

Dalga boyu, elektromanyetik tayfta 565-590nm aralığında olan renktir. Parlak ve dikkat çekicidir. Üç ana renkten biridir ve kontrastı mordur. Simgesel bağlamda değişimi, geçiciliği temsil ederken, psikolojik açıdan neşe, enerji verici olarak tanımlanır. Sarı çeşitliliği daha sıcak ya da daha soğuk pek çok varyasyonu vardır, bu nedenle anlam çeşitliliğine sahiptir. Örneğin; altın rengi de bir çeşit sarı kabul edilir ve tarih boyu zenginliği, gücü, maddesel varlığı sembolize etmiştir. Öte yandan parlak sarılar enerjiyle, solgun sarılar ise dinginlik ile tanımlanırlar.

Genel anlamda sarıyı inceleyecek olursak, birincil anlamı güneşin rengi olarak kabul edildiği üzere, kutsallıkla bağdaştırılır. Mavi gök sonsuz ve yücedir, sarı ise sonsuz maviyi yırtarak bize ulaşan tanrısal bir olgudur. Özellikle Çin’de cesareti ve saltanatı simgeler. Batılı kültürlerde ise kutsaldır. Sarı güneşin yani ışığın rengidir. Pek çok tanrı tasvirinde figürün üzerine vuran ışık hüzmelerini görürüz. Aziz sıfatını taşıyan figür tasvirleri ise başında hale ile betimlenir. Mısır geleneğinde ise sarı altının ve güneşin rengi olması sebebiyle kutsaldır. Altın ve güneş sonsuz yani kalıcı kabul edilir. Firavun ve tanrı tasvirlerinde bedenler mavi ve altın sarısıyla betimlenmiştir. Aynı zamanda mumyalama işlemi ve sonrasında mumyanın tabutunun altından ya da

altın kaplama olması sonsuz yaşamı, ölüm sonrası yaşamı tanımlayan bir inanç tasviridir.

Tüm ışıklı (parlak) renklerde olduğu gibi sarıda göz alıcı dikkat çekici özelliğe sahiptir. Bu sebeple kırmızı gibi tehlike ya da uyarı işaretlerinde sıkca kullanılır. Geçiciliğin sembolü olarak kabul edildiği için firma ve kuruluşların logolarında pek tercih edilmezler. Ancak kiralama şirketleri, fast food firmalarının logoları gibi geçicilik, hızlı tüketim prensibine dayanan sektörlerde kullanılır.

Doğada pek çok farklı tonu ve kombinasyonuyla mevcut olan bu rengin pigmentleri pek çok farklı şekilde elde edilebilir. Hint sarısı olarak bilinen kızılımsı tonda ki sarı pigment inek idrarından elde edilir. Krom, çinko ve çeşitli kilerden de pigmentler elde edilmektedir.

Yeşil

Görsel sanatlarda üç ara renkten biri kabul edilen yeşil, elektromanyetik tayfta görünür ışıklardan biri olup 500-565nm arasındaki dalga boyuna sahip renktir. Pek çok farklı tonuyla, doğaya hakim renklerden biridir. Yeşil, iki ana renk olan sarı ve mavinin karışımından elde edilir ve kontrast rengi kırmızıdır. Sarı bilindiği gibi canlılık anlamını taşır, mavi ise dinginliktir. Bu sebeple yeşil tonunun sembolik anlamları sarıya ya da maviye yakınlık derecesine bağlı olarak değişebilir. Simgesel olarak yeşil de sarı gibi tonlarına göre farklılık gösterebilmektedir. Örneğin; açık yeşil tonları dinginlik, tezelik, istikrar ve güven duygularını çağrıştırırsa da, koyu tonları kıskançlık, karamsarlık gibi karanlık duyguları açığa çıkarır. Özellikle Çin'de yeşil renk aldatma sembolüdür. Doğada yaygın bir renk olması bahar aylarıyla doğanın yeniden yeşillenerek kendini yenilemesi sebep olmuş olacak ki yeşil pek çok toplumda, özellikle Batı kültüründe, kusursuz döngüyü, yenilenmeyi, yeniden dirilişi temsil eder. Orta Çağ'da gelinlerin özellikle doğurgan olmaları için yeşil giydikleri söylenir.

Hristiyanlar'da *Baba, Oğul ve Kutsal Ruh* üçlemesini sembolize eder. Yeşil Doğu kültüründe İslamiyet'in rengidir. Doğayı çağrıştırmacı özelliği sebebiyle rahatlatıcı

olmasından kaynaklı, ibadethanelerin iç ve dış süslemelerinde sıkça görülür. İslami lider kimliği taşıyan Osmanlı İmparatorluğu tarafından sancak rengi olarak seçilmiştir.

Mısır'da yeniden doğumun sembolü olarak kabul edilmiştir. Halk arasında yaygın kullanılan “*yeşil şeyler yapmak*” deyimini ise faydalı ve üretken olmak anlamında türemiştir. Tanrı Osiris (iyilik tanrısı) neredeyse tüm tasvirlerinde ten rengi yeşil bir halde karşımıza çıkar. Kural koyucu ve dirlik sağlayıcı tanrı olarak bilinen Osiris, ölüp dirilen tek kişidir. Bu inanç mitolojiye göre Ra'nın yokluğunda kardeşi Set (kötülük tanrısı) tarafından öldürülen Osiris'in, hem kardeşi hem de karısı olan İsis (büyücü) tarafından tekrar hayata döndürmüştür. Bu inanç sebebiyle özellikle Orta Krallık döneminden sonra en çok tapılan tanrı olmuştur ve Ölülerin Lordu olarak anılır.

Turuncu

Turuncu, 590-625nm dalga boyu aralığına sahip ışık tayfında kırmızı ile sarı arasında yer alan renktir. Sıcak renklerden biridir ve plastik sanatlarda üç ara renkten biri kabul edilir. Kırmızı ve sarı pigmentlerin karışımından elde edilen bu rengin kontrastı mavidir.

Turuncu canlılığı ve dışadönüklüğü simgelerken, psikolojik bağlamda mutluluk ve enerji hissi verdiği kabul edilir. Enerjinin rengidir ve metabolizmayı hızlandırarak hareketliliği artırmaktadır. Bu sebeple gençlere yönelik kurum ya da spor markalarının çoğunun logolarında ya da reklam görsellerinde tercih ettiği bir renktir. Pankreas, böbrek, dalak sorunları, mide ve bağırsak rahatsızlıklarının tedavisine yardımcı olur.

Batı kültüründe genel olarak sonbaharın rengi olarak kabul edilir. İrlanda'da ise Protestanlığın simgesidir. Hollanda'da kraliyet rengidir.

Mor

Dalga boyu 380- 440 nm aralığındaki, kırmızı ve mavinin karışımından elde edilen ve üç ara renkten biri kabul edilen, elektromanyetik tayfta yer alan son renktir. Gözün mor rengi algılaması zordur çünkü elektromanyetik tayfta dalga boyu en düşük renktir ve morun ardındaki renkler morötesi ışınlar (dalga boyu düşük görünemez ışınlar) olarak isimlendirilir. Mor kelimesi Arapça'da "demir pası" anlamına gelen "mür" kelimesinin dilimizde türemiş halidir.

Mor renk için tarihte sıkça karşımıza çıkan sembolik anlam asalet ve soyluluktur. Özellikle saray mensupları tarafından benimsenmiş ve kraliyet\ soyluluğun rengi kabul edilmiştir. Batı'da soyluların rengi olduğu gibi din liderlerinin de tercih ettiği bir renk olmuştur. Doğu kültüründe özellikle Tayland'da yas rengi olarak kadınlar tarafından kullanılır.

Psikolojik bağlamda nevroitik, iç karartıcı kabul edilir. Ancak bu her tonu için geçerli değildir. Kırmızı ve Mavi rengin karışımından elde edilen bu renk kırmızıya yakınlığı ile daha sıcak ve iyimser bir nitelik kazanırken, maviye yakınlığı ile soğuk ve karanlık bir his uyandırabilir. Beyaza yakın, pastel tonların neredeyse tümü gibi son derece huzur vericidir. Mor rengin konsantrasyon arttırıcı özelliği vardır. Richard Wagner'in bestelerini özellikle mor renge boyanmış bir odada yaptığı söylenmektedir. Günümüz de uygulanan pek çok meditasyon mekanlarında mor tercih edilir. Mor aynı zamanda Taç Çakra'nın yani bilinç ve tepe çakrasının rengidir. Bu sebeple metafizikle uğraşan kimselerin tercih ettiği bir renktir.

Tarihte ve bugün aktif olan pek çok feminist grubun sembolik rengidir mor. Bu sembolik durumun kökeninin kesin olarak nerden geldiği bilinmemekle birlikte bu konuda pek çok farklı söylenti vardır. Bunlardan biri, Hristiyan ve Yahudi inancına göre Adem'in ilk karısı olduğuna inanılan Lilith'e dayanır. Adem ve Lilith aynı anda ve aynı koşullardan yaratılmıştır, bu nedenle Lilith erkeğe itaat etmek istemez ve eşitliği savunur bu sebeple tarihin ilk feministi kabul edilir. Lilith'in mor ten rengine ya da kıyafete (vücut örtüsü) sahip olması sebebiyle de mor renk feminist düşüncenin sembolü olabileceği söylenir.

4. RENK VE IŞIĞIN BİRLİKTELİĞİ

4.1. Batı Sanatında Renk ve Işığın Kullanımı

4.1.1. Gün ve Gecenin Kutsallığında Mısır Sanatı

Mısır genel inancına göre, sonsuz yaşam vardır. Ölümden sonra yaşamın devam ettiğine inanılır ve mumyalama, mezar yapıları, ölümlerin eşyalarıyla gömülmesi gibi gelenekler bu inanış nedeniyle uygulanmaktaydı.

Mısır sanatı bilimsel bir alt yapıya sahiptir. Sembolik anlatım diline sahip bu kültürdür ve coğrafi konumunu son derece iyi özümsemiştir. Aynı zamanda gök hareketlerini incelemiştir. Piramitlerin konumları ve planları genel bağlamda gök hareketlerine bağlı tasarlanmışlardır. Özellikle yıldızların konumu ve ekinoks olayları bu yapıların planlarını etkilemiştir.

Mısır sanatının en önemli özelliği ise formüle edilmiş tasvir yöntemleridir. Figürler, her nereye uygulanıyor olursa olsun tek tip figür formülü kullanılmıştır. Bildiğini ve gözlemlediğini yalın bir dille anlatma yoluna gitmiştir.

"Mısır resimlerinde görülen figür ve olaylar derinlik duygusunun ötesinde daima düz bir yüzey anlayışı içinde tasvir edilmişlerdir. Figürlere derinlik duygusu yaratacak herhangi bir hareket vermektense kaçınılmıştır. İnsan vücudunun resmedilmesinde bacaklar tamamen profilden, gövde ve omuzlar cepheden, yüz profilden ve gözler daima cepheden gösterilmiştir".⁵

Mısır sanatının büyük bir bölümü tanrı ve tanrıça tasvirlerinden oluşur. Resim, heykel, rölyef ve mimari alanlarda sayısız örnekte bu durumu gözlemlemek mümkündür. Her tanrıya ait bir renk olduğu gibi, Mısır kültürünün inançlarına,

⁵ Sezer Tansuğ. *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, s. 29

gözlemlerine ve korkularına bağlı hemen hemen her şeyin bir sembolü vardır. Bu semboller simgesel olabildiği gibi renklede olabilmektedir. Örneğin; siyah renk Nil nehri ve bereketle bağdaştırılmıştır. Bunun sebebi olarak Nil'in taşkınlar sonucu bıraktığı koyu renkli alüvyonlu topraktır. Mısır halkının zaman içerisinde bu koyu renkli toprağın verimli olduğunu fark etmesi sonucu siyah renk verimliliğin sembolü haline gelmiştir.

Resim sanatında kullanılan renkler oldukça parlak renklerdir. Kobalt mavi özellikle Mısır sanatında sıkça karşımıza çıkar. Tanrıça Nut'un neredeyse tüm tasvirlerinde kobalt mavi bir tenle resmedildiğini görürüz. Tanrıça Nut gökyüzünden sorumluydu ve güneşi her gece yutup, her gün yeniden doğuruyordu. Bu inanışla pek çok tapınak ve lahit kapaklarının iç yüzeyine bu tanrıça figürü resmedilmiştir.



Resim 4: Sanatçısı bilinmiyor, Tanrıça Nut Rölyefi,
Dendera Tapınak Kompleksi, Nut Tapınağı Tavan Süslemesi.

Mısır rölyeflerinde ışık gölge son derece ustalıkla kullanılmıştır. Ülkenin coğrafi konumu gereği güneş ışığının sürekli olarak dik gelmesi, bu anlatımı pekiştirmiştir. Mısır sanatı son derece minimal bir anlatım diline sahiptir. Sade bir üsluba sahipken anlatım dili bağlamında son derece derin anlamlar ortaya koymaktadır.

4.1.2. Dünyevi Hazların Kültürü Antik Yunan ve Antik Roma

Antik Yunan kültürü, M.Ö. 12-9. yüzyıllar arası karanlık çağ adıyla anılan ve Girit ile Miken uygarlıklarından başlayan bir geçmişe sahiptir. Bu yüzyıllar arasında geometrik bir sanat anlayışı hakimdir. Ancak Yunan kültüründen 8. yüzyıl ile varlığını ortaya koymuş ve Mısır sanatının da etkisiyle, Yunan sanatında gelişmeler söz konusu olmaya başlamıştır.

"M.Ö. 7. yüzyılın ortalarında Yunanistan, Doğu Akdeniz ülkeleri ve Nil deltasının önemli merkezleri arasındaki ticari alışveriş, Yakın Doğu ve Mısır Sanatını Yunan sanatçılara taşır. Mısır mimarisi ve anıt heykelleri, Yunanları geometrik sanattan uzaklaştırarak arkaik Yunan sanatının oluşumuna katkıda bulunur".⁶

İlkel Yunan heykeli sayılan bu eserlere "Kore" ve "Kuros" adı verilir. Bu heykellerin ilk örnekleri Delfi'de bulunmuştur ve M.Ö. 580- 560 yıllarına tarihlenir.⁷ Bu heykellerde Mısır heykelinin etkisi söz konusudur.

M.Ö. 5. Yüzyıldan itibaren durağan tasvirlerin yerini hareketli figürler almaya başlar. Bu tarih itibarıyla idealist Yunan sanattan bahsedilmeye başlanır. Yunan sanatında her ne kadar resim sanatından bahsetmek mümkün olmasa da, çömleklerin üzerine işlenen desenler son derece resimsel bir anlatım içerir. Bu yüzyılda sert bir çizgisel anlatım mevcuttur. M.Ö. 700'lerde Korint'de ortaya çıkan silüet resim tekniğinin Atina'ya ulaşmasıyla, M.Ö. 550 yıllarında pişmemiş, kırmızı toprak çömleklerin, üzerine, siyah figürlü vazolar ortaya çıkar. Sonrasında ise çömlek süslemecileri renkli boyalar kullanmaya başlar ve tekniklerini geliştirirler ve M.Ö. 530 yıllarına geldiğinde kırmızı figürlü vazolar ön plana çıkar.⁸

Yunan sanatının en gelişmiş alanı olarak mimariyi gösterebiliriz. Kendi kültürüne ait pek çok tapınak ve kolon stili vardır.

⁶ Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 48.

⁷ Kore: Antik Yunan heykelinde, ilkel kadın figürü. Kuros: Antik Yunan heykelinde, ilkel erkek figürü. Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012.

⁸ Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012.

Roma Sanatı, imparatorluğun yaygın bir coğrafya ya hükmetmesi sebebiyle pek çok farklı kültürden etkilenmiş ve etkilendiği üslupları geliştirmiştir. Mimaride Mezapotamya'dan esinlenerek, kemer, kubbe gibi temel yapı elemanlarını geliştirerek kullanmıştır. Heykel anlayışında ise Yunan idealist üslubundan etkilenmiş ancak bu üsluba karşı gerçekçi bir anlatım dili oluşturulmuştur. Roma ile birlikte resimde önemli gelişmelerden bahsedilir.



Resim 5: Sanatçısı bilinmiyor, Yumurta ve Ardıç Kuşlu Natürmort, M.S. 1, Villa di Giulia Felice, Pompei.

Duvar, mezar ve mozaik resim örneklerinin en görkemli örneklerini Roma'da görürüz. Duvar resimlerinde özellikle Pompeii kentinde yer alan örnekler, renk ve betimleme açısından son derece zengindir. Roma dönemi resimlerinde ışık atmosferik bağlamda kullanılmaya başlamıştır. Pompeii örneklerindeki figürlerin kıyafetlerinde ki ışık gölge oyunları, manzara resimlerindeki derinlik hissi veren geri plana uygulanan gri renkler atmosferik ışığa örnek gösterilebilir. Yine Pompei'de yer alan bir natürmortta görüldüğü gibi, derinlik hissi ışık ve gölge kullanımıyla sağlanmıştır.

Fayyum mezar resimleri bu alanda yapılmış en önemli örneklerdir. Mumya portre resimleri olarak yapılan bu resimler anlatım dili bağlamında oldukça zengin ve gerçekçidir.



Resim 6: Sanatçılar bilinmiyor, Fayyum Mezar Portreleri,

Roma'da resim sanatı ilk olarak sadece duvar süsleme amacıyla ortaya konulmuş ve mermer görünümü vermek amacıyla duvar boyaması olarak ortaya çıkmıştır. Ancak zamanla gelişmiştir. Resim tarihinde, manzara ve natüremort konuları, ilk defa Roma döneminde resmedilmeye başlamıştır.

"İkinci Pompeii üslubu adı verilen resimlemede ise, bu ana eğilimin, duvarda mimari bir perspektife dönüştüğü görülür. Sütunlar arasında manzaralar ve figürlü sahneler, perspektif bir derinlik içinde yer alırlar".⁹

4.1.3. Skolastik Düşüncenin Karanlığında Ortaçağ Sanatı; Romanesk ve Gotik Üsluplar

Ortaçağ yapısı itibariyle son derece karanlık ve baskıcı bir yapı sergilemiştir. Din merkezli bir yaşam kabul görmüş ve her türlü alanda kendini göstermiştir. Bu dönemde sanatçı, herhangi bir estetik kaygı ya da yeni bir anlatım dili oluşturma çabası içinde olmamıştır. Ortaçağ sanatında sanatçının kimliğinin ya da üslubunun

⁹ Sezer Tansuğ. *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, s. 49

herhangi bir önemi yoktur. Din merkezli bir ortamda, sanatta yine din konusunu işleyen bir anlatım biçimi oluşmuştur. Hıristiyanlık sonrası ilk örnekler yeraltı mağaralarında ortaya çıkmıştır. Bir çeşit mezar odası olarak hazırlanan ve katakomp adıyla bilinen bu mezarlarda azizlerin kemikleri saklanırdı. Ancak bu örnekler fresk tekniğiyle yapılmış olup, sanatsal bağlamda iyi sayılabilecek örnekler değildirler.¹⁰

Ortaçağda ilk olarak Romanesk anlayış baş göstermeye başlar. Bu dönemde skolastik düşünce sebebiyle toplum baskı altına girer. Dönemin ilk kiliseleri, mimari açıdan Roma bazilikaları esas alınarak inşa edilmiştir, bu sebeple dönem Romanesk adını almıştır.¹¹ Skolastik düşünceden kaynaklı sanatta gerileme yaşanır. Ancak bu gerilemeye karşın Romanesk dönem adı altında incelenebilir bir sanat anlayışı mevcuttur. Mevcut gerileme resim ve heykel alanlarında gözlemlenirken, mimari alanda dini yapıların inşasındaki ilerleme, dönemin sosyolojik yapısının çözümlenmesine yardımcı olur. Heykel alanında ortaya konan örnekler mevcuttur ancak dini anlatıların tasvirleridir. Son derece kaba işlenmiş olan bu heykellerde oran problemleri mevcuttur.

Hemen ardından gelen Gotik dönemde de Romanesk anlayıştaki gibi perspektif kesinlikle yoktur. Gotik dönemde, heykel ve mimaride önemli gelişmeler yaşanmıştır. Yapıların cephe süslemelerinde özellikle heykeller kullanılmıştır. Mimari eserlerde de, heykel örneklerinde de göğe yönelme ön plana çıkar. Sivri kemerler mimari yapıların Gotik anlayışının en göze çarpan özelliği olurken, süslemelerde ki heykel figürleri küçük kafalı ve ışık gölgenin keskin kullanıldığı plillerle kaplıdır. Dönemin karanlık ve baskıcı yapısını betimlercesine girintili çıkıntılı süslemeler, yaratık tasvirleri ve deformasyona uğramış insan figürleri bolca kullanılmış ve sert ışık gölge oyunları elde edilmiştir. Ortaçağ sanatında renk ve ışık kullanımı bağlamında en belirgin alan şüphesiz vitray sanatıdır. Renkli camların bir araya getirilmesi ile gerçekleştirilen bu sanat dalına özellikle kiliseler, katedraller gibi dini temalı yapılarda rastlarız. Osmanlı'da *revzen-i menkuş* adıyla anılan bu sanat ilk olarak pencere bezemesi olarak ortaya çıkmış ve camın bulunmasına kadar ki dönemde inceltmiş ve yağlanmış deri parçalarının kayıtlara tutturulması ile

¹⁰ Sezer Tansuğ. *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006

¹¹ Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012

gerçekleştirilir.¹² Doğu ve Batı vitray anlayışı uygulama ve sonuç olarak birbirlerinden farklılıklar gösterirler. Batı'da ki örneklerde cam parçaları birbirine bağlamak için çeşitli metal çıtalar kullanılırken, Doğu'daki örneklerde bağlayıcı malzeme olarak alçı kullanılmıştır. Batı vitray sanatında günümüze ulaşan en eski örnekler Augsburg Katedrali bünyesinde bulunmaktadır.



Resim 7: Augsburg Katedrali Vitrayları, XI. Ve XII. yüzyıl.

Teknik açısından pek çok çeşidi bulunan vitray sanatında, günümüzde yaygın olarak kurşun tekniği kullanılır. Amerikalı tasarımcı Lois Comfort Tiffany, adıyla anılan Tiffany tekniği daha detaylı çalışma imkanı tanırken, Sandviç adı verilen, iki renksiz cam arasına çeşitli büyüklük ve renkteki camın kat kat yerleştirilmesiyle, yarı bilinçli yarı deneysel uygulanabilen çeşitleri de vardır.

Vitray sanatı özellikle ortaçağda parlak bir dönem yaşamıştır. Resim ve heykel alanlarındaki bireysel gerileme sebebiyle bu alanlar mimarının bir parçası olarak kullanılmaya başlanmıştır. Vitrayda mimari yapıtların birer parçası konumuyla bu dönemde gelişmiştir. Bu alana ait sayısız örnek günümüze kadar ulaşmıştır.

¹² *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul, 1997

"Bazı ortaçağ dönemi yapılarda sırlama cam vitray tekniğine rastlamak mümkün. Ancak bu tarz cam işlemek için büyük bir fırınlama sistemi gerekiyordu. Chartres Katedrali'nin muhteşem vitray süslemeleri 1200 ve 1236 yılları arasında gerçekleştirildi. Yaklaşık yedi yüz metre karelik bir alanı kaplayan vitray süslemeleri ortaçağ mimarisinin ve cam üstüne yapılan resim sanatının en büyük ve önemli örnekleridir".¹³

Vitray sanatı, varlığını ortaya koyabilmek için özellikle ışığa ihtiyaç duyar. Günümüzde suni ışıkların da kullanılabilir olması vitray uygulama alanlarını hayli geliştirmiştir. Ancak vitray tarihine bakacak olursak, yapılara ait pencere boşluklarını kapatma amacıyla ortaya atılan bir süsleme alanıdır.

4.1.4. Antik Yunan'ın Işığında Aydınlanma Çağı, Rönesans

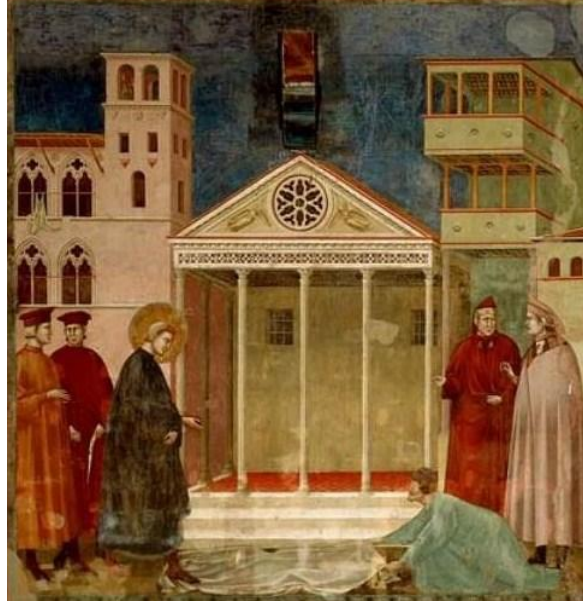
Rönesans skolastik ve baskıcı sosyolojik dönemin ardından aydınlanma çağı olarak ortaya çıkar ve humanist yaklaşımın savunulmaya başladığı bir dönem olur. Rönesans'a zemin hazırlayan pek çok farklı olay yaşanmıştır. Skolastik düşünceye karşı Martin Luther'in din adına yaptığı reformlar, matbaanın icadı Amerika'nın keşfi ve 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet'in Constantinapol'ü fethetmesiyle bilim adamları ile sanatçıların Avrupa'ya göçmesiyle Rönesans'ın zemini oluşmuştur.

Rönesans ile birlikte sanat yapıtları sanatçısıyla anılmaya başlar. Bu dönem sanatta önemli gelişmeler yaşanmıştır. Rönesans'a kadar renk üzerine pek gelişme yaşanmamıştır. Antik dönemden Rönesans'a kadarki süreçte "ışık" tinselliği sembolize ederken, Rönesans ile birlikte nesneliliği sembolize etmeye başlar.

Dönemin hazırlık aşamasında, ressam Giotto renk, ışık, perspektif adına önemli örnekler ortaya koymuştur. Perspektif Rönesans ile birlikte tekniğince kullanılmaya başlar. Giotto renk ve ışık kullanımı açısından döneminin önünde bir sanatçıdır. Özkan Eroğlu "*Assisi'deki Giotto*" adlı kitabında sanatçının San Francesco Kilisesi'nde yer alan duvar resimlerinden biri için şunları söylemiştir; "*ön plandaki revaklı kısmın hacimlendirilişinde, sütunların ayırdığı revaklı kısımdaki ışıkla,*

¹³ Donatella Zaccaria, *Vitray Süsleme Sanatı*, Asır Matbaacılık, İstanbul, 1998

dışarıdaki ışığın arasındaki farkın getirdiği değer” ışık gölgenin hacimlendirme, mekan içinde üç boyutluluk hislerini arttırmadaki etkinliği Giotto tarafından ortaya konmaktadır.¹⁴



Resim 8: Giotto di Bondone, “Bir Assisi’linin Saygı Gösterisi”, 1300, Fresk, 270x230 cm, San Francesco Kilisesi, Assisi, İtalya.

Aynı resim için Eroğlu, kullanılan renklerin önemine de değinmiştir. Kullanılan mavi rengin natüralist yanını vurgulamış ve hallerde kullanılan altın yıldız rengin de uhreviyeti temsil ettiğini söylemiştir.¹⁵

Simetrik kompozisyonlar ve kapalı formlar önemli özellikleridir. Resim sanatı duvarlardan ayrılarak tuval üzerinde de gözlemlenmeye başlar ve yaygınlaşır.

4.1.5. Aydınlık ve Karanlığın Birlikteliğinde, Barok Sanat

Sanat tarihinde ışıktan bahsedilebilecek en önemli dönemlerden biri Barok dönemdir. Antik toplumlarda kutsal kabul edilen ışık, Barok döneme gelindiğinde sanat alanında ışık- gölge olarak farklı biçimde ele alınmıştır. Öyle ki edebiyat, mimari, resim, heykel, müzik tüm bu alanlarda ışık gölge gibi karşıtlıkları hissetmek mümkündür.

¹⁴ Özkan Eroğlu, *Assisi’deki Giotto*, Öke Yayınevi, İstanbul, (2003). s. 202

¹⁵ Özkan Eroğlu, *Assisi’deki Giotto*, Öke Yayınevi, İstanbul, (2003). s. 222

Barok kelimesi 'biçimsiz' anlamına gelir ancak üsluba bağlı olarak ortaya konan sayısız formu niteler.¹⁶ 1600'lerin başlarında ortaya çıkan Barok anlayışta, kompozisyonlarda hareketli figürler kullanılmaya başlar. Bu dönemde yapılmış resimlerde ışığın dramatik, teatral yani farklı bir gerçeklikle ortaya konduğunu görürüz. Kontrastlıklar tüm sanat dallarında, değişken dinamizmi açığa çıkartır. Rönesans'tan farklı olarak ışık nesnelere aittir, rönesanstaki gibi nesleri aydınlatmaz. Barok dönem resimlerinde nesnelere kendi ışıkları vardır.

*“Caravaggio'nun ışığı, vücuda zerafet ve yumuşaklık vermez; serttir ve derin gölgelerle yarattığı karşıtlıkta nerdeyse göz alır ve tüm sahneyi, çağdaşlarından pek azının değerlendirebildiği, ama sonraki sanatçıları kesinlikle etkileyen uzlaşmasız bir içtenlikle belirginleştirir”.*¹⁷



Resim 9: Michelangelo Merisi da Caravaggio, " Hz.İsa'nın Yakalanışı", 1598, t.ü.y.b., 133.5 x 169.5 cm, Dublin Ulusal Galeri, İrlanda.

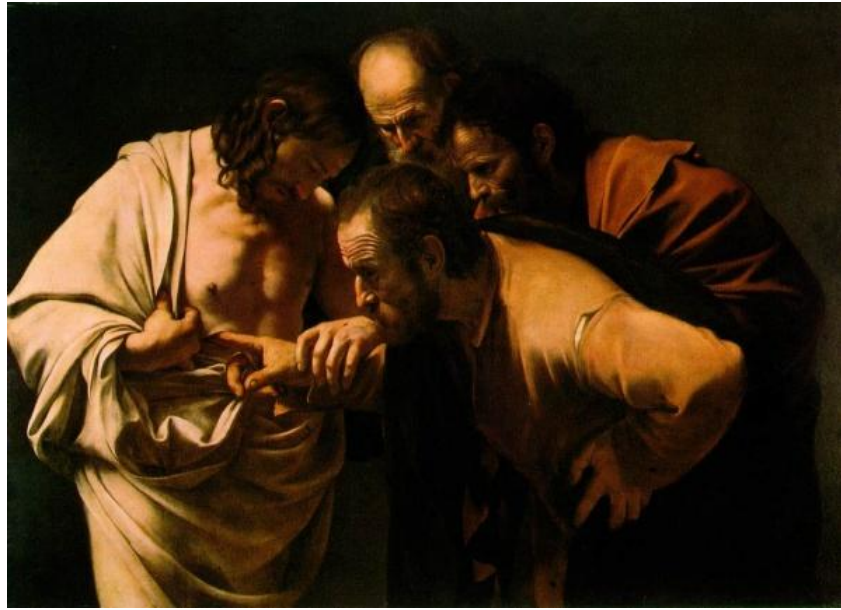
Caravaggio ışık kullanımında, tarihin en önemli isimlerinden biridir. Yapıtlarında ortaya koyduğu salt gerçekliktir. Bu gerçeklik tüm çıplaklığıyla hayatı boyunca Caravaggio'nun tek sorunsalı olmuş ve ışık gölge kullanımında ki ustalığı bu anlatımı kuvvetlendirmesinde önemli rol oynamıştır. Sanatçı kendine ait bir gerçekçiliği betimler

¹⁶ Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012

¹⁷ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, (1980), s. 306

ve izleyiciyi gerçek olan ve olmayan arasında ikilemde bırakır. Kullandığı teatral ışık, gerçeğin içinde barındırdığı güzelliği ve çirkinliği betimleme becerisini pekiştirir. Böylece arzu ettiği dramatik etkiyi çağının ötesine etki edecek biçimde yakalamıştır.

“Uzam içine yerleştirilen değişik konumlardaki ve ölçülerdeki ışık kaynaklarının verdiği etkiği araştıran ve ortaya koyan bir sanattır, Caravaggio'nun sanatı. Sanırım onun ışığı 1960 sonrasında ortaya çıkan sanattaki “yeni figür-atak”larını da çok etkilemiştir”¹⁸.



Resim 10: Michelangelo Merisi da Caravaggio, "Aziz Thomas'ın Şüphesi", 1601, t.ü.y.b., 107 x 146 cm, Yani Saray, Postdam, Almanya.

Caravaggio'nun, resimlerine yansıttığı karanlık atmosfer aslında kendi iç dünyasına ait kaosun bir çeşit dışavurumudur. Maniyerist yaklaşıma tamamen karşı durmuş, çarpıcı ve dönem içinde kabul edilemez bir anlatım yakalamıştır. Buna karşın din konulu yapıtlarında yakaladığı dramatik atmosfer etkileyici olmuştur. Sonuç itibariyle görmekteyiz ki Caravaggio ışığı neredeyse tüm barok dönem sanatçılarını etkisi altına almıştır. Öyleki, Caravaggioculuk akımı ortaya çıkmıştır.

¹⁸ Özkan Eroğlu, *Sanatın Tarihi*, Kolaj Kitaplığı, İstanbul, (2007), s. 280

“Barok heykelini tek bir görüş noktasına bağlamak imkansızdır; o adeta kendisini yakalamak isteyen seyirciden kaçmaktadır”.¹⁹

Bernini, Barok dönemin en önemli heykeltıraşlarından biridir. Barok stil hareketli kompozisyonlar, yoğun kumaş kıvrımları gibi her yönden abartılı tasvir biçiminden kaynaklı baskın ışık gölge kullanımının hakim olduğu bir dönemdir. Işık gölge kullanımı, portrelerde yarattığı ifade bütünlüğü ve dönemin gereği olan dramatik etki heykel sanatında Bernini tarafından kusursuzca ortaya konmuştur.



Resim 11: Lorenzo Bernini, "*Azize Teresa'nın Vecdi (detay)*", 1647-52, t.ü.y.b., mermer, 150 cm, Santa Maria Della Vittoria Kilisesi, Roma, İtalya.

Sanatçı gerçeği betimlemede ustaca bir üslup geliştirmiştir. Böylece figürler adeta hareket halindedir ve mermer gibi soğuk bir malzemeye karşın figürler adeta canlıdır. Sanatçının Santa Maria della Vittoria kilisesinde yer alan "*Azize Teresa'nın Vecdi*" isimli yapıtında tüm teknik ve tasvir yeteneğini okumak mümkündür. Heykelde yer alan figürlerin ifadeleri, kumaş kıvrımları barok dönemi betimleyici tüm özellikleri barındırır. Kompozisyon tek bir noktadan (tepeden) ışık alır, böylece ışık tanrısal bir etki uyandırır. Işığın geldiği yönden figürlere uzanan ışık hüzmeleri ise bu anlatımı pekiştirir. Aynı zamanda ışık hüzmeleri sanatçı tarafından forma dökülmüştür. Böylece

¹⁹ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s. 70

ışığın doğrusal yayılımını yine doğrusal, çizgisel formlarla betimleyerek pekiştirmiştir. Yatay pozisyondaki figür tanrı aşkı ile kendinden geçme halindedir. Duruşu, yüz ifadesi anlatımı destekler niteliktedir.



Resim 12: Lorenzo Bernini, "*Azize Teresa'nın Vecdi*", 1647-52, t.ü.y.b., mermer, 150 cm, Santa Maria Della Vittoria Kilisesi,Roma, İtalya.

Francisco de Zurbaran, barok dönemin İspanyol temsilcilerindedir. Diğer barok dönem sanatçıları gibi, gerçeğin peşindedir ancak sadelik yapıtlarının temel prensibi olmuştur. Natürmort çalışmalarının yanında öne çıkan yapıtları manastır ve keşişler olmuştur.

Figürleri gerek kompozisyon bağlamında olsun gerekse metaforik bağlamda yalnızdır. Barok ışığı kullanmış ancak, karmaşık ve hareketli kompozisyonlardan uzak durmuştur. Işık kullanımı sanatçıda, özellikle doku yaratımında önemli bir üslup halini almıştır.

“ O, yalnız içten aydınlanan yüzlerin değil, eşyanın da özelliklerini gösterir: Bir yünlü kumaşın pürüzlerini, bir gülün kadife yumuşaklığını yansıtmada da şaşırtıcı derecede ustadır”.²⁰



Resim 13: (solda) Francisco de Zurbarán, “*Saint Francis in Meditation*”, 1635-39, t.ü.y.b.,152 x 99 cm, National Museum, Londra.

Zurbarán yapıtlarında özellikle ışık ve ışığın yarattığı dramatik etki ön plana çıkar. Bu etki sanatçı tarafından o denli doğru, yalın ve öz kullanılmıştır ki, resimlerini okurken rengin ikinci planda kaldığını gözlemlenmektedir.

Hollanda doğumlu ışık gölge ressamı. Caravaggio, Barok dönemin kilit taşı kabul edilir ancak Rembrandt ışık gölge kullanımında en az onun kadar popüler olmuş ve belkide Caravaggio’dan sonra ışık tasvirinde en başarılı sanatçıdır. Rembrandt, portre, Eski Ahit alıntıları, Hollanda tarihi anlatımları gibi pek çok farklı konuda yapıt ortaya koymuştur. Sanatçı özellikle kompozisyonlarında yer alan figürler sayesinde üne kavuşmuştur. Bu

²⁰Özkan Eroğlu, *Sanatın Tarihi*, Kolaj Kitaplığı, İstanbul, (2007), s. 288

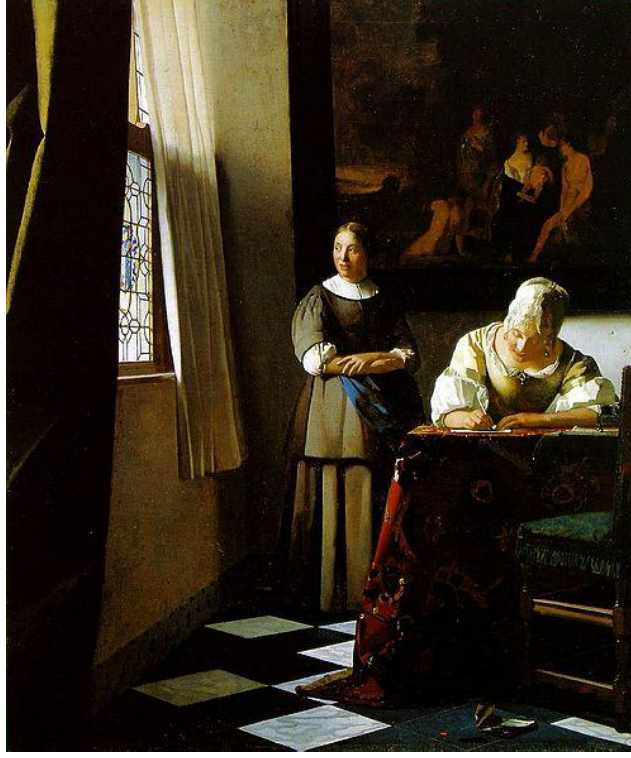
figürler, ustalıkla tasvir edilmiş ve adeta canlı olduklarını kanıtlar nitelikte var olmuşlardır. Özellikle sanatçının ilk yapıtlarından biri sayılan ve üne kavuşmasında önemli rol oynayan “Dr. Tulp’un Anatomi Dersi” adlı çalışmasında yer alan figürler bu söylemi doğrular niteliktedir. Bu tabloda ki üslup Rembrandt’ın tüm çalışmalarını tanımlayıcı özelliklere sahiptir. Kompozisyon bir anatomi dersini anlatır. Dr. Tulp ve öğrencileri kadavra başında durmaktadır. Sanatçı ölü beden ve canlı beden arasındaki farkı şüphe uyandırmayacak bir gerçeklikle betimlemiştir. Öğrenciler ve Dr. Tulp, olabildiğince pembe bir ten rengiyle resmedilmiştir ancak kadavanın teninde ölüm rengi hakimdir. Form bağlamında da sanatçı canlı ve ölü bedeni tüm gerçekliğiyle ortaya koymuştur.



Resim 14: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “*Dr. Tulp’un Anatomi Dersi*”, 1632, t.ü.y.b., 169,5 x 216, 5 cm, Kraliyet Resim Galerisi, Hollanda.

Hollanda’lı bir diğer Barok ressam olan Vermeer ise, dönemi içinde kullandığı iç mekan ışığı sebebiyle önemli bir isimdir. Sanatçı iç mekan kompozisyonlarında ışığı mekana ve figürlere ustaca nüfus ettirmiştir, böylece gerçekçi bir atmosfer ortaya çıkarken aynı zamanda teatral bir ortamda yaratılmıştır. Sanatçının dönemin özel ve nadir bulunan pigmentlerini (lapis lazuli, amber ...vb) kullanmasının, tarzına katkısı olduğu düşünülmektedir.

Vermeer iç mekanda, ışık kullanımında ki başarısı, günlük ev halinden parçaları resmettiği kopmozisyonlarına şiirsel bir hava vermiştir. Mekanda ki derinlik, kıyafetlerin gerçekçiliği ve herşeyden önce ışığın betimlenme şekli sanatçıya özgü ve biriciktir.



Resim 15: Johannes Vermeer, “Hizmetçisiyle Birlikte Mektup Yazan Kadın”, 1670-1671, t.ü.y.b., 71.1x58.4 cm, İrlanda Ulusal Müzesi.

*“Rembrant, Rubens, Valezquez, Murillo ve daha pek çok ünlü ressam Caravaggio'nun yapıtlarını inceleyerek, kendi yapıtlarında Caravaggio'ya özgü resimsel unsurları kullanmışlardır”.*²¹

Fransa'da yaygınlaşan Barok anlayış zaman içinde daha da yoğunlaşır ve Rokoko²² stilini ortaya koyar. Bu üslup Barok üslubun yanında daha renkli ve duygusal bir yapı sergiler.

²¹ Özkan Eroğlu, *Sanatın Tarihi*, Kolaj Kitaplığı, İstanbul, (2007), s. 283.

²² Rokoko: Kelime olarak Fransızca rocaille (taş işçiliği) kelimesinden türemiştir. 18. Yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da yaygınlaşan bir sanat akımıdır. Bol ışıklı, zengin süslemeleri içeren bir üsluptur. Eroğlu, Özkan. “Resim Sanatı Sözlüğü”, Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul, 206. S. 301

15. Loise döneminde ortaya çıkan bu üslup ilk olarak mimariyle adından söz ettirir. Mimaride özellikle iç mekan süslemelerinde çokça kullanılmış ve dokuma gibi dekorasyona bağlı pek çok zanaat dalının gelişmesine destek sağlamıştır. Dönem ressamı tarafından, soyluların günlük yaşantılarını betimleyen resimsel konular seçilmiştir. Doğada var olan tüm detaylar incelikle işlenmiştir. İç mekanda kullanılan detaylı süslemelerin kontrastlıklar oluşturup kaotik bir hava yaratmaması için bu dönem yapılarında gün ışığını arttırmak amacıyla geniş pencereler ve büyük aynalar kullanılmıştır. Rokoko, Fransa'da saray stili olarak ortaya çıksada Almanya'da her sınıfa ait mekanların süslemelerinde öne çıkmıştır.



Resim 16: Jean- Honore Fragonard, “*Salıncak*”, 1767-68, t.ü.y.b.,
81 x 64 cm, Wallace Ulusal Sanat Müzesi, Londra.

Rokoko resminde genel olarak burjuva sınıfının günlük yaşantıları masalsi bir atmosferde resmedilmiştir. Mitolojik karakterler, eğlence, aşk gibi konular genel tercihlerdir. Figürlerin tenleri adeta porselen görünümünde tasvir edilir. Son derece kurgusal sahneler resmedilmiştir bu da teatral bir üslup oluşturmuştur. Gerçekten uzak ve son derece havai bir yaşam anlatılmaktadır.

4.1.6. Düşsel anlatımla Gerçekliğin Çatışması, Romantizm ve Realizm

Romantizm 1700'lerin sonu ile 1800'lerin ilk yarısını temsil eden dönemdir. Bu dönemin sanat anlayışı tek bir üsluba bağlamak pek mümkün olmasa da genel yapısı itibariyle, hayal gücüne dayalı fantastik kurguları içerir. Sözlük tanımı olarak şu şekilde bahsedilebilir; “Geniş anlamda, sanatın başlıca içeriğini, eserde yeniden üretilen gerçekliğin ideolojik ve duygusal değerlendirmesinde gören yaratı yöntemi”.²³

Romantik dönemin şekillenmesinde Alman düşünürlerin büyük payı vardır. Kant, Hegel, Karl ve Schlegel gibi filozofların “kendine dönme, iç dünya” fikirleri, romantik üsluba yatkın olan sanatçıları kökten etkilemiştir. Romantikler duyguları, düşünceleri ya da somut olmayı tasvir etme eğilimindedir. Sanatçılar iç dünyalarına, kaotik yaşama, doğanın özüne yönelerek yapıtlar oluşturmuşlardır.



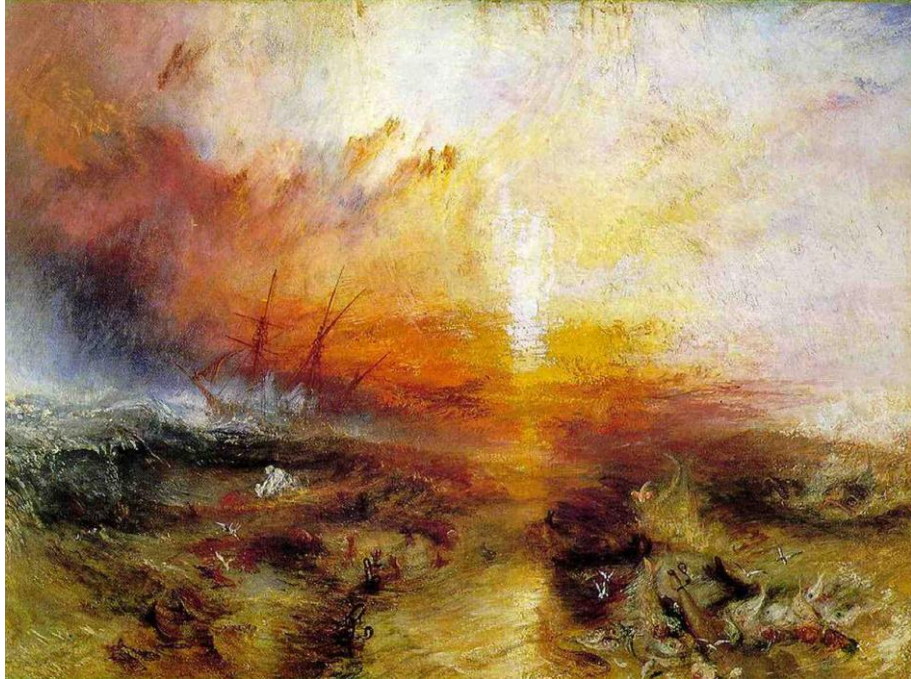
Resim 17: Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1830, t.ü.y.b., 260 x 325 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Turner, Delacroix, Constable, Caspar David Friedrich ve Goya gibi sanatçılar Romantik dönemi temsil ederler. Romantizm yaklaşımıyla birlikte güçlü renksel bir anlatım yakalanmış ve sanatçıların kullandıkları renk sayısı artmıştır. Romantiklere kadar geçen süreçte tuval başına az sayıda renk kullanılırken, dönemle birlikte bu sayıda ciddi artış gözlemlenir. Sanatçılar parlak renkleri tercih etmeye başladılar.

²³ Özkan Eroğlu *Resim Sanatı Sözlüğü*, Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul, 2006. S. 303-304

Turner'ın "Esir Gemisi" gibi tablolarında sanatçı adeta mevcut fırtınayı, ortamında resmetmiş izlenimi verir. Işığın resmeden ressam olarak adlandırabileceğimiz Turner, empresyonistlerin gözlemsel ışık tasvirlerinden farklı olarak, hayal gücünün de yardımıyla, mistik bir ışık tasvircisidir. Renk konusunda uzun araştırmalar ve denemeler yapmıştır. 1820'de renk üzerine yaptığı araştırmalarda rengi mesele olarak ele almış ve çözümlenmeye çalışmıştır. Goethe'nin Renk Kuramı'ndan etkilenmiştir.

Sanatçının gökyüzü tasvirlerinde ustaca sergilediği ışık kullanımıyla, mistik bir atmosfer yakalamıştır. Resimler gerçekçi nesne tasvirlerini barındırsada maneviyat ön plana çıkmakta ve manevi anlatımın içinde nesnelere erimekte dirler. Adeta konu resmin dışına itilir, böylece kompozisyonda geriye kalan atmosferik ışık, soyutlamacı eğilimi gözler önüne sermektedir. Soyutlamacı renk kullanımı sergileyen sanatçı, suyun ve havanın transparan varlığını ışıkla betimlemeyi başaran usta ressamlardan dır. Uçsuz bucaksız deniz ve gökyüzü, renksel ve ışıksal üslubu sayesinde sanatçı tarafından etkileyici bir biçimde sergilenmektedir.



Resim 18: William Turner, "The Slave Ship", 1840, t.ü.y.b., 90,8 x 122 cm,
Fine Art Museum of Boston, Amerika.

Romantik dönemin en önemli isimlerinden biri olan Alman ressam Friedrich, özellikle peyzajlarıyla ünlüdür. Alegorik anlatımla ortaya koyduğu peyzajları dönemin çarpıcı örneklerindedir. Sanatçı gençlik yıllarını geçirdiği Kuzey Almanya'nın Baltık Denizi kıyılarını, Elbe Nehri'ni, Harz Dağları'nı resimlemiştir. Ancak bilindiği üzere sanatçı doğada yaptığı etütleri birleştirerek yeni doğa kompozisyonları oluşturmuştur. Doğayı defalarca etüt etmiş ve özellikle yaşadığı coğrafyanın hava olaylarını özümsemiş resimlerine de yansıtmıştır. Sanatçı genel olarak yapıtlarında doğayı yüceltme ve insanın doğanın bir parçası olarak onun karşısında ne güçsüz olduğunu gösterme eğilimindedir. Friedrich, resimlerinde sembolik olarak dini inancının kuvvetini betimlemiştir. Kompozisyonlarında yer alan kilise kalıntıları, haçlar bunlara örnektir. Ancak sanatçının renk kullanımı, doğadaki ışık tasvirleri resimlerinde dini inancı bağlamında yerleştirdiği tüm elemanlardan daha mistik bir hava kazandırmıştır. Figürlerin yerleştirilmesi, gökyüzünün kapladığı alan ve renkleri, manevi bir derinlik kazandırmıştır.



Resim 19: Caspar David Friedrich, “Deniz Kenarında Keşiş”, 1808-1810, t.ü.y.b., 110 x 171 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya.

“Deniz Kenarında Keşiş” adlı çalışmasında yer alan figür ve gökyüzünün işleniş biçimi buna örnektir. Sanatçı bu tabloda neredeyse kompozisyon alanının dörtte üçünü gökyüzüne ayırmıştır. Deniz ve gökyüzünün nerede ayrıldığı ya da figürün

denize göre hangi seviyede olduğunu anlamak güçtür. Ancak gökyüzü öylesine dramatik bir ışıkla işlenmiştir ki izleyici daha doğa karşısında kendini ufacık ve aciz hisseder.

Berlin Akademisi'nin 1810 yılında düzenlediği sergide yer alan ve sanatçının talebi üzerine “*Deniz Kenarında Keşiş*” tablosunun altına asılarak sergilenen “*Meşe Ormanında Manastır*” adlı tabloda, sanatçının dini inancını yansıtmaya çalıştığı öğeler bulunsa da aslında metaforik bir anlatım vardır. Tabut taşıyan bir grup insanlar aynı zamanda ellerinde haç tutmaktadırlar. Tabloda figürlerin yer aldığı alt bölüm oldukça karanlıktır. Resimde ki ışık sadece gökyüzünde ve figürlerin taşıdığı iki kandildir. Ağaçların yapraksız olması, güneşin kaotik ışığı resime hakim bir karamsarlık ortaya koymaktadır. Ancak tüm bu unsurların bir arada olma sebebi olan metaforik anlatım söz konusudur. Tabloda ki yıkık kilise, 1618 ile 1648 yılları arasında yaşanan 30 Yıl Savaşları sırasında İsveç askerleri tarafından yıkılan kiliseleri, Fransız askerlerinin Greifswald'da yer alan kiliseleri kışla olarak kullanmasına işaret eden bir çağrışım yapar. Yine tabloda ki cenaze töreni, Almanya'nın kurtuluş ümidinin yok oluşunu simgelemektedir. Sanatçının kompozisyonda yer verdiği ışık, renksizlik, silüet halinde ki figürler bu anlatımı pekiştirmiştir.



Resim 20: Caspar David Friedrich, “*Meşe Ormanında Manastır*”, 1809-1810, t.ü.y.b., 110 x 171 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya.

Bu fantezi ürünü yapıtların üretildiği anlayışa karşıt üslup ve düşünce ortaya koyan Realizm akımı gelir. Gustave Courbert'nin adını koyduğu bu dönem gerçekçi bir yaklaşımla, sıradan ve günlük olayların anlatımına odaklanır. Özellikle işçi sınıfı konu alan yapıtlar ortaya konur. Üslupta konular gibi gerçekçidir.

“Millet'in ünlü tablosu Başak Toplayan Kadınlar'ı gösteriyor. Burada dramatik ya da öyküsel hiç bir şey yok. Güzel ya da zarif olmayan üç kişi, hasat zamanında bir tarlada çetin işlerine dalmışlar yalnızca.

*Millet, bu kadınların güneşli ovadaki basit çizgilerini karanlıkta oylumlayarak, onların kalın ve sağlam yapılı vücutlarıyla kararlı davranışlarını vurgulamak için hiç bir şey esirgememiştir. Böylece bu üç köylü kadını, Akademi öğretisine uyan resimlerdeki figürlerden daha doğal ve inandırıcı bir saygınlığa bürünmüşlerdir”.*²⁴



Resim 21: Jean Francois Millet, “Gleaners”, 1857, t.ü.y.b.,
83.5 x 110 cm, Dorsay Müzesi, Paris.

²⁴ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, (1980), s. 402

Gustave Courbet'nin anlatım dili dönemin diğer sanatçılarından çok daha içtenliklidir. Öyle ki, sanatçının 1854 yılında yaptığı “Günaydın Bay Courbet” adlı tablosu, dönemin akademik estetik anlayışının çok ötesindedir. Soyluları ve onlara hizmet eden sanatçıları basite indirgeyerek tasvir etmiştir. Yine aynı yıl yazdığı bir mektupta sanat ve sanatçıyla ilgili görüşünü şu cümlelerle aktarmıştır;

*“İlkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış olsun boyamadan, hep yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum”.*²⁵

4.1.7. Modernizm’in Işığında, 19. ve 20.yy Sanatı

19. yüzyılın sonlarına doğru bambaşka bir dünya ve sanat görüşü hakim olmaya başladı. Empresyonizm ile birlikte sanatçılar açık hava gözlemlerine ağırlık vermiştir. Bu dönemde ışık ve renk sanatçıların iki temel gereksinimi haline alır. Empresyonistler ışık ressamlığı yapmaya başlarlar.²⁶ Fotoğraf makinesinin icadı, fotoğraf gibi resim yapma geleneğini yok etmiştir ve sanatçılar böylece yeni üslup arayışlarına yönelmişlerdir. 20. Yüzyıl akımlarının tümü sanatın asıl amacını sorgulamıştır.

*“ Elbette insanlar fotoğraf makinasının bulunmasından önce herkesin herşeyi görebildiğine inanmıyorlardı. Oysa perspektifle görsel alan sanki ideal olan buymuş gibi düzenleniyordu. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinası – ondan daha çok da sinema makinası- aslında böyle bir merkezin olmadığını gösterdi. Fotoğraf makinasının bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı.”*²⁷

Empresyonist ressamlar, açık havada gerçekleştirdikleri gözlemlerini, aynı anda tuvale aktarmışlardır. Bu durumda zaman kavramı, renk ve ışık gibi bu dönem eserlerin yapı taşlarından biri olmuştur. Manet, Monet gibi önemli temsilcilerinin eserlerinde gün

²⁵ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, s. 403

²⁶ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitap, 2009

²⁷ John Berger, *Görme Biçimleri*, Metis yayınları, İstanbul 2010, s. 18.

ışığına bağlı olarak gölge değerinin ne denli değiştiğini gözlemlemek mümkündür. İç mekanda resmedilen tablolar da ki gölgelerin aksine gün ışığında resmedilen tablolar da gölge tek renk değildir artık. Gün ışığının parlaklığı sayesinde resimde yer alan tüm elemanlar birbirleriyle renk alışverişindedirler. Yan yana gelen renklerin birbirlerini itme ve çekme titreşimleri sebebiyle daha etkili bir anlatım yakalanmış aynı zamanda izleyiciyi daha cezbedici bir etki ortaya konmuştur.

*“İzlenimcilere göre görünen nesnelere kendilerini bize görünmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi”.*²⁸

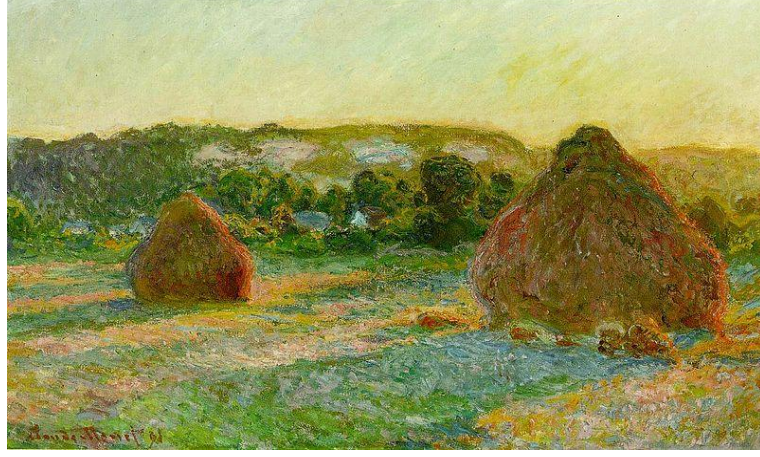
Empresyonistler tamamen güneş ışığından yararlanırlar ve doğaya dönerler. Adeta resmedilen bir peyzaj değil ışığın kendisidir. Günün farklı saatlerinde aynı manzarayı adeta güneşin halleri olarak resmederler. Böylelikle resmin temasını ve genel atmosferini anlık ışık olayları ve zaman belirler. “Sanatta, nesnelere durağan ve kavramsal yanından çok, geçici izlenimleri, olayların değişkenliğini yakalamaya yönelik genel eğilim, ancak bu akımda alınabilmiştir”.²⁹

Mach’a göre, tüm gerçeklik duyular üzerinden varolabilir. Objeyi en basit haliyle somutlaştırmak ancak duyumsal referanslarla gerçekleştirilebilir. Bu fikre dayanarak, empresyonizm duyumsal etkiyi önemser, düşünsel olanı reddeder. İzleyicide yaratmayı hedeflediği haz da duyumsal bir nitelik taşımaktadır.

Claude Monet’in “Saman Yığınları”, “Rouen Katedrali” isimli tablo dizilerinden anlaşılacağı gibi, resimlere adını veren elemanlar, gün ve ışığı resmedebilmek için seçilmiş araçlardır. Bu eserlerde olduğu gibi tüm empresyonist eserlerde temel amaç ışıktır.

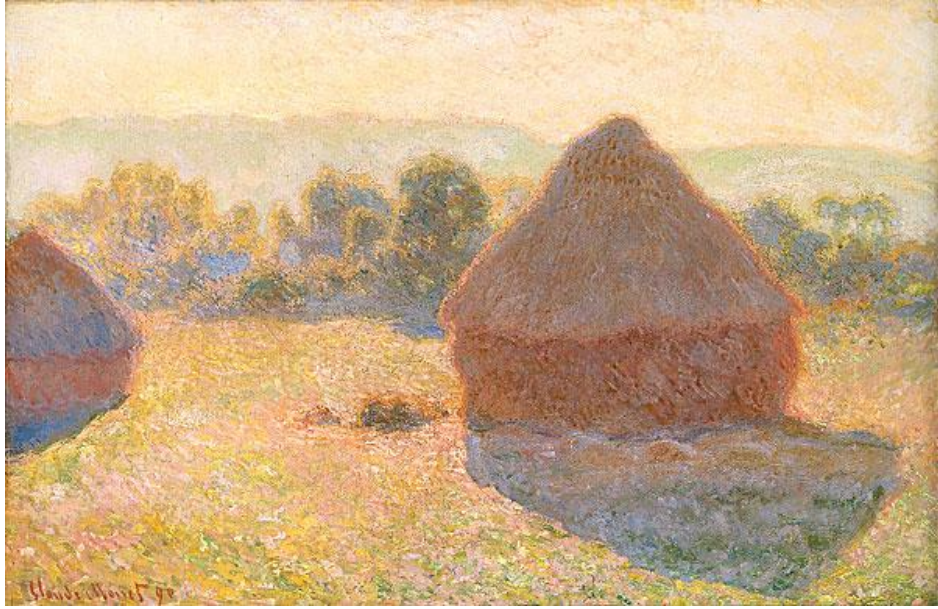
²⁸ John Berger, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 18.

²⁹ Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul, 2006. s. 139



Resim 22: Claude Monet, "*Buğday Yığınlar*", 1897, t.ü.y.b., 60 x 100 cm,
Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

Saman Yığınları, adlı bir dizi eserinde sanatçı, Rouen Katedrali'nde olduğu gibi, yılın ve günün farklı atmosferik yapısını aynı nokta yada aynı konu üzerinden anlatma çabasındadır. Saman ve buğday yığınlarını, renk ve ışık üzerinden anlatma amacında olmuştur.



Resim 23: Claude Monet, "*Saman Yığınları*", 1890-91, t.ü.y.b., 65.5 x 100 cm,
Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra.



Resim 24: Claude Monet, “Saman Yığınları (Beyaz Kışın Etkisi)”, 1890-91, t.ü.y.b., İskoç Ulusal Müzesi, Edinburg.

Rouen Katedrali serisi, Monet tarafından 1890’larda çalışılmış otuzdan fazla tablodan oluşmaktadır. Katedrali özellikle Batı cephesinden resmeden sanatçı bu serisi için katedral cephesine bakan geçici bir atölye hazırlamıştır. Gotik üslupta inşa edilmiş olan katedral binasının cephesini süsleyen rölyefler gün ışığının daha yoğun biçimde hissedilmesini sağlamıştır. Renkleri oldukça parlak kullanan sanatçı, adeta güneş ışığının bina üzerinde geçirdiği serüveni ve dönüştüğü renkleri betimlemiştir.



Resim 25: (solda) Claude Monet, “*Rouen Katedrali*”, 1893, t.ü.y.b., 107 x 73.5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Resim 26: (ortada) Claude Monet, “*Rouen Katedrali- Mavi Armoni*”, 1893, t.ü.y.b., 107 x 73 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Resim 27: (sağda) Claude Monet, “*Rouen Katedrali- Sabah Güneşinde Mavi Armoni*”, 1893, t.ü.y.b., 91 x 63 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Şüphesiz bu dönemin en tartışılan resmi Edouard Manet tarafından yapılmıştır. “Kırda Kahvaltı” adını taşıyan bu yapıt, üslubu açısından yeni ve kabul edilemez görüldüğü kadar konusu bağlamında da otoriteleri karşısına almıştır. İki soylu adamla yan yana çizilen iki çıplak kadın figür, soylu sınıfa hakaret olarak algılanır. Resmin ön tarafında oturan çıplak kadın adeta izleyicinin gözlerinin içine bakar ve davetkar bir tavır sergilemiştir. Dönemin ahlaki değerlerini hiçe saydığı iddiası ile büyük tepki toplar. Fakat eleştirenler, Manet’nin bu tablosunda 15. Yüzyıl sanatına bir gönderme yaptığını fark edemezler. Hatta resimde yer alan figürler 16.yüzyıla ait bir gravürden (Marcantonio Raimondi) alınmış olup sanatçı 16. Yüzyıla ait bir gündelik yaşam tasvirini günümüze uyarlama amacını benimsemiştir.³⁰ Klasik eserleri incelemenin önemli olduğunu savunmuştur.

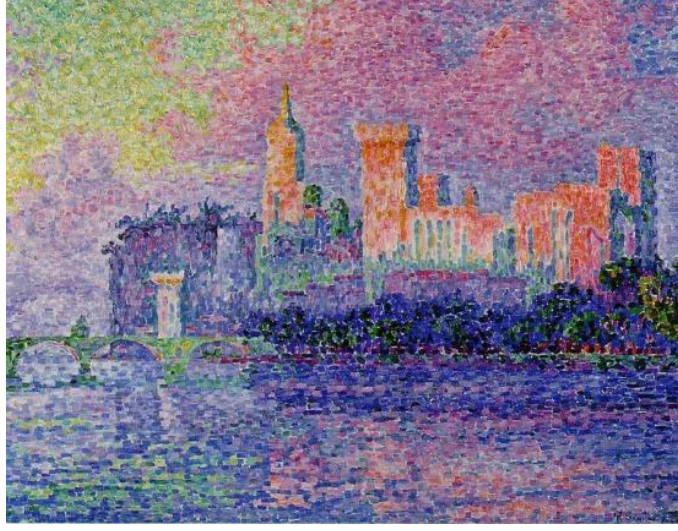


Resim 28: Edouard Manet, "*Kırda Öğle Yemeği*", 1862-63, t.ü.y.b.,
81.9 x 104.5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Yeni Empresyonizm olarak da adlandırılan Puantizim, empresyonist etkilerin pek çoğuna hakim bir anlayış olsa da, fırça ve renk kullanımı bağlamında farklılıklar gösterir. Işık tayfında yer alan renkleri noktasal fırça darbeleriyle üst üste uygulayarak yeni renk oluşturma amacı, puantizmin kendisini diğer akımlardan ayıran özelliğidir. Empresyonistler rengin ve ışığın etkilerini incelemiş ve resmetmişlerdir. Ancak puantizmde renk ve ışığı bilimsel çözümlere dayanarak kullanma söz konusu

³⁰ Simone Bartolena, *Art Book Empresyonistler*, çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi, Ankara, 2004

olmuştur. Seurat, Signac gibi önemli temsilcileri, resimde yer alan tüm elemanları çok sayıda noktaların yan yana gelmesiyle resmetmişlerdir.



Resim 29: Paul Signac, "*Avignon Papalık Sarayı*", 1900, t.ü.y.b.,
73.5 x 92.5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Seurat, empresyonist anlatım biçimini yorumlayarak mevcut teknikten daha detaylı ve denklemsel bir biçimde kullanmıştır. Renkleri, adeta mozaik gibi nokta nokta kullanarak kontur çizgilerini tamamen ortadan kaldırmıştır. Sanatçı renklerin böylelikle daha ışıklı görünebileceğini savunmuştur.



Resim 30: Georges Seurat, "*Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonra*",
1884-86, t.ü.y.b., 205.7 x 305.8 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Amerika.



Resim 31: Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Geceler”, 1889, t.ü.y.b., 73.0 x 92.0 cm, New York Modern Sanat Müzesi, Amerika.

Rahip bir babanın oğlu olan Van Gogh, bir dönem Gauguin ile çalışmıştır. Ancak uzlaşamaz ve ayrı çalışmaya devam ederler. Bu çatışmalar sonucu Van Gogh, bir dizi ayçiçeği tablosu yapmıştır. “Ayçiçekleri” adlı onbir adet tablo yapmıştır. Ancak sekizinci tablo en önemlisi kabul edilir. Dini inancı kuvvetli olan Van Gogh’un tüm çiçeklerin içinden ayçiçeğini seçerek defalarca resmetmesi de dini inancından kaynaklanır. Hz.İsa, “*ben gün ışığıym ben takib edenler hiç karanlıkta kalmaz*” demiştir. Sanatçı gün ışığını takip eden bu çiçeklerini bu sebeple seçmiştir. Böylece metaforik bağlamda ışığı kullanmış olur. Sanatçı tabloda boya tabakasını oldukça kalın kullanmış ve çürümek üzere olan çiçekleri canlı ve parlak sarılarla betimlemiştir. ³¹ Kendini Gauguin’e beğendirme çabasına giren Van Gogh, Gauguin’in savunduğu bakmadan resim yapmanın önemine istinaden sekizinci ayçiçek tablosunu düşünsel olarak yapmıştır.

³¹ Nilüfer Öndin, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2009.



Resim 32: Vincent Van Gogh, “Ayçiçekleri No:8”, 1888, t.ü.y.b., 92.1 x 73 cm, Londra Ulusal Müze, İngiltere.

İzlenimci akımın ardından, somut tüm olguları reddeden çeşitli üslup ve akımlar ortaya çıkmıştır. Sembolizm ve sentetizm bu akımların ilki olmuş ve peşinden gelen, dilimizde dışavurumculuk adıyla anılan ekspresyonizm akımının temellerini atmıştır. Sembolizm ve sentetizm bir üsluptan öte, sanatsal bir yaklaşımdır.

Sembolizm temelinde akılcı ya da gerçekçi anlatıma karşı duruş yatar. Bu akımın temsilcileri içsel dünyanın dışavurumunun gerçek sanat olduğunu savunur. Rengi ve ışığı bu dışavurumun ögesi olarak kullanırlar. Gauguin’e göre düşünsel değil düşsel ve duygusal tasvir önemlidir.³² Sentetizm ise sembolizmin içinde ele alınması gereken ancak, karamsarlığın resimsel konulara yansıtıldığı bir yaklaşımı benimser.

³² Stephen Farthing (Ed.), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012.



Resim 33: Paul Gauguin, "Sahilde Tahitili Kadınlar", 1891, t.ü.y.b., 69 x 91 cm, Orsay Müzesi.

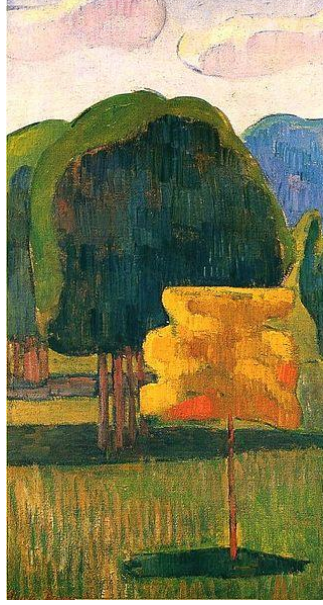
Gauguin, sanat hayatının ilk dönemlerinde empresyonistlerle anılmış, Monet, Sisley, Pissarro gibi sanatçılardan oldukça etkilenmiştir. Ressam Emile Bernard ile birlikte sentetizmin öncülüğünü üstlenmiştir. Gauguin tüm sanat hayatı boyunca özellikle basit anlatım dilini aramıştır. Basitlik kolay algılanabilirlik bağlamında sanatçının meselesi olmuştur. Sentezcilik anlayışı da bu meseleyi çözümlemeye seçtiği ilk yoldur.

*“Gauguin resimde gerçekten olmayan, zihinsel, hayali bir yan da uygulamayı istiyordu. Renkleri ya rasgele seçiyor ya da bir ifadenin hizmetine sokmak istiyordu. Yüzeyleri yer yer renklerle donatıyor ve kalın çizgiler çekerek ilkel, safyürekli bir nitelik elde etmeye çalışıyordu”.*³³

“Sentezcilik bir nesnenin çeşitli bölümlerini dışarıda bırakma anlamında bir basitleştirme değildir; daha çok o nesnenin kavranmasını kolaylaştırma açısından bir basitleştirme anlamına gelir. Nesnelere her resmin aynı ritmi

³³ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, s. 237

vermesini sağlayacak şekilde sınırlandırmak, ayrıntuları gözden çıkartarak onları sırayla yeniden düzenlemek ve genelleştirmek demektir”.³⁴



Resim 34: Emile Bernard, "*Sarı Ağaç*", 1888, t.ü.y.b., 66 x 36 cm, Rennes Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.

Gauguin, sentetizmin ardından primitif bir sanatsal yaklaşımla çalışmalarını sürdürmüştür. Gauguin, Picasso, Nolde, Matisse, Brancusi, Kirchner, Modigliani gibi sanatçılar düşünsel sanatı tamamen reddetmişlerdir. Bunun sonucu olarak primitif, naif anlatım yolunu seçmişlerdir. Sembolik bir anlatımı da içinde barındıran bu yaklaşımla, deformasyon, kontrast renk kullanımı, sembolik öge olarak renk kullanımı yalın form kullanımı gibi tercihlere yöneldiler.

Romanyalı heykeltıraş olan Brancusi, kendi halk sanatından oldukça etkilenmiştir. Sanatçı yalın anlatımı hedeflemiş ve yapıtlarında geometrik formları öne çıkartacak figüratif bir anlatım ortaya koymuştur. "*Bayan Pogony*", "*Boşluktaki Kuş*" adlı yapıtlarında görülebildiği gibi kadın ve kuş figürleri en yalın halleriyle tasvir etmiştir. Sanatçı heykel disiplinin temel sorunsalı olan ışık gölge dualitesini yine geometrik ve yalın formlar üzerinden çözümlenmiştir.

³⁴ Özkan Eroğlu, *Sanatın Tarihi*, Kolaj Kitaplığı, İstanbul, 2007, s. 355



Resim 35: (solda) Constantin Brancusi, "*Bayan Pogony I*", 1913, Bronz, 14.6 x 15.6 x 18.7 cm, MOMA, New York, Amerika.

Resim 36: (sağda) Constantin Brancusi, "*Boşluktaki Kuş*", 1925-26, Bronz, 20.3 cm, LACMA, Los Angeles, Amerika.

Sanatçının kullandığı parlak yüzey, espası yapıtın içine dahil ederek, ışık algısını pekiştirmektedir. Özellikle "Boşluktaki Kuş" adlı yapıtında yalın hatta minimal form anlayışı, parlak yüzey üzerinde gezinen ışık olgusu sayesinde hareket halindedir. Ayrıca yapıt gezinen ışık sebebiyle her mekan da ya da zaman diliminde farklı izlenim deneyimi yaşatmaktadır izleyiciye.

Primitivizmin ardından renkten bahsedebileceğimiz yine bu akımla iç içe olan fovizm gelir. Fovizm, Kübizim ile yaklaşık olarak aynı dönemde var olmuş bir akımdır. 1905 yılında Paris'te gerçekleştirilen ve aynı yaklaşımla gerçekleştirilmiş bir dizi eserin sergilendiği Güz Salon Sergisi sonucu ortaya atılan bu akımın adı, bu sergide yer alan sanatçılardan biri olan, Louis Vauxcelles tarafından konulmuştur. Böylece grup "vahşiler" anlamına gelen *les fauves* (fovlar) adını almıştır. Dönem itibariyle avangard kabul edilen bu grup eserlerinin en önemli özelliği, bilinen perspektif bilgilerini, renk kullanımını, atmosferik ışığı yada figür anlayışını tamamen reddederek, tüp renk kullanımına yönelmiş olmasıdır. Işıklı renklerin

sıklıkla ve geniş alanları kaplayacak şekilde kullanıldığı bu yapıtlar adeta taşkın bir tasvir gücü ortaya koymuş ve izleyicileri tarafından şaşırtıcı bulunmuştur.

“Fovist eğilim, Neo-empresyonizm (yeni izlenimcilik) ve Post-empresyonizm (izlenimcilik sonrası) renk şiddetini, coşkusunu ve çarpıtmalarını içermiştir. Sözgelisi, Seurat'nun temiz çizgiler ve yoğun ışık anlayışıyla oluşan pointilist (noktacı) tekniği, Van Gogh'un saf ve haşın renkçiliği, sinirli fırça vuruşları, Cezanne'in renk bağıntıları yolundan elde ettiği hacim yaratışları, Gaugin'in cüretli ve enine boyuna süsleme zevki, fovizmin oluşmasına katkıda bulunmuştur”.³⁵

Fransız ressam ve heykeltıraş Henri Matisse, fovist akımın en önemli sanatçılarından başında gelir. Sanatçı, üslubu ve sanata bakışıyla ekspresyonizm ve kübizme ilham olmuştur.³⁶



Resim 37: Henri Matisse, “Dans”, 1909, t.ü.y.b., 260x 287,5 cm, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya.

1909 yılında koleksiyoner Sergei Shchunkin tarafından siparişi edilen ve bir yıl sonra 1910 yılının Güz döneminde Salon Sergisi'nde sergilenen iki yapıtı sanatçının en çarpıcı eserleridir. *Müzik* ve *Dans* adlı bu yapıtlar oldukça çarpıcı bir renksel bütünlük ortaya koyar. Sanatçı tarafından tablolarında renksel kontrastlık üzerinden

³⁵ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, s. 242

³⁶ Stephen Farthing (ed.), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012.

sağlanan ve izleyiciyi şok eden bir etki yaratılmıştır. Matisse fovist yaklaşıma uygun olarak oldukça ışıklı renkler ve katı fırça hareketleri olan bir eser ortaya koymuştur.

Geri planda yer alan mavi renk, yüzeysel bir uygulamayla yer alsa da, derinlik hissi verir, izleyici gözünü tabloya çeker ve resim alanında gezinmesini sağlar. Parlak kırmızı figürler ise durağan ve detaysız tasvirlerine karşın rengin etkisiyle adeta hareketin coşkunu izleyiciye aktarır.



Resim 38: Henri Matisse, “Müzik”, 1909, t.ü.y.b., 260x 287,5 cm, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya.

Matisse’in *Dans* adlı tablosu 1905 yılında gerçekleştirdiği *Yaşama Sevinci* adlı yapıtından detay izlenimi verse de, aslında son derece ayrıntılı bir araştırmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçı *Yaşama Sevinci* adlı yapıtında *Eski Ahit*’te yer alan, “*Dans Ederek Hüznü Kovma*” adlı bölümden etkilenmiştir. Bu adı taşıyan pek çok taslak ve yağlıboya tablo vardır. Ancak bugün Hermitage Müzesi’nde yer alan bu tablo, sanatçının bu konuda ki araştırmalarında vardığı son halidir.

“Bu tabloyu incelediğimiz zaman, Matisse’in istediği son biçimi elde etmek için, resimdeki figürlerin yerlerini nasıl değiştirdiğinin ipuçlarını bulabiliriz. Öyle ki, bu iki büyük tablodaki ilkelciliğin hem insanlığın zamanla bağlı

*olmayan ortak temalarını işleminin, hem de ilkelci üsluba özgü olmayan bir yalınlaştırma ve ayıklama sürecinin sonucu olduğunu söyleyebiliriz”.*³⁷

Geometrik anlatımın temelini oluşturduğu *Kübizm* 20. yüzyılın en önemli ve yenilikçi akımlarından biridir. Kübizm, salt duyumsal sanata karşı, düşünsel ve teknik bir anlatım şekli oluşturur. Empresyonizmle başlayan duyumsal anlatımın yerine düşünsel anlatım yapısını ortaya atar ki bu yapı modern ve kavramsal sanatın temel taşıdır.

*“Kübist sanatçı dış dünyayı birebir betimlemekten vazgeçer. Birebir betimlemeyi, diğer bir deyişle, mimesisi reddetmesi sanatçının zihinsel dönüşümünün göstergesi olarak karşımıza çıkar”.*³⁸

*“... 1895 yılında Wilhelm Roentgen (1845-1923) tarafından keşfedilen ve çıplak gözle görülemez olan gerçekliklere işaret eden x-ray, 1888’de Heinrich Hertz (1856-1894) tarafından keşfedilen elektromanyetik dalgalar gibi buluşlar, insan algısının ötesinde, titreşimlerle dolu uzam konseptini ortaya koyar. Böyle bir uzam anlayışı, dış görünüş gerçekliğinden şüphe edilmesinde etkili olduğu gibi, insan algısının sınırlarının da sorgulanmasını gündeme getirir”.*³⁹

Zamansal ve uzamsal kuralları bozmuşlardır. Bir nesneyi resmederken, o nesneyi tanımlamak için tek bir bakış noktası yetersizdir, bu sebeple kübistler resmettikleri nesnelere her bakış açısını yansıtabilecek biçimde resmederler. Onlar için tek bir açıdan “an”lık bir zamanı içerir, nesneye her yönden bakmak ise onların birleştiği bir süreci gerektirir. Böylece kübist sanatçılar, her bakış yönünü resmederken aynı zamanda “an”lar bütünü olarak zamansal bir olguyu da işlemiş olurlar. Bu dönemde renk kullanımını azalmıştır.

Paul Cezanne, empresyonist tavrı yakından gözlemlemiş, ancak doğayı bozuma uğratan bu tavrı kabul edememiştir. Bu sebeple renkle yaratım sürecine farklı bir

³⁷ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 34

³⁸ Nilüfer Öndin, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2009, s. 29

³⁹ Nilüfer Öndin, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2009, s. 30

boyut getirme amacıyla sanat yapmıştır. Cezanne'nın asıl meselesi sanatın gerçekliği idi. Empresyonistler gibi doğa hayranlığı vardı ancak sanatın amacını bulmak istiyordu.

Cezanne, hacim ve perspektifi, geçmiş bilgi ve şablonlardan kurtararak, bu görsel olguları renk yardımıyla ortaya koymuştur. Derinlik duygusunu renklerle oynayarak izleyiciye aktarmıştır.

*“Güney Fransa'daki Saint-Victoire dağının görünümü ışığa gömülmüştür ama yine de sağlam ve cisimseldir. Açık-seçik bir kompozisyona sahiptir, büyük bir derinlik ve uzaklık izlenimi vermektedir. Su kemerinin ve ortada ki yolun yatay çizgisiyle ön düzlemdaki evin dikey çizgisinden büyük bir düzen ve dinginlik duygusu gelmektedir. Fakat bu düzeni Cezanne'in doğaya zorla kabul ettirdiği izlenimini almıyoruz. Fırça vuruşları da, tüm resmin belli başlı çizgilerinin içine yerleşecek biçimde sıralanmış. Bu ise doğal uyum duygusunu güçlendiriyor”.*⁴⁰



Resim 39: Paul Cezanne, “Saint Victoire Dağı'nın Bellevue'den Görünüşü”, 1885, 73x92 cm, t.ü.y.b., Merion Barnes Vakfı, Pensilvanya, Amerika.

⁴⁰ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980. s. 429

Gombrich'in de dediği gibi sanatçı bu geometrik anlatımı o denli ustaca kullanmayı başarır ki, bu peyzajdaki her bir elemanı net olarak algılar ve derinlik duygusunu hissederiz. Cezanne'ın bu tavrı, kübizmin doğmasına sebep olmuştur. Sanatçı empresyonist yaklaşımın içinden gelerek bu yaklaşımı reddetmiş ve adeta izlenimci tavrı ile kübizm arasında bir köprü olmuştur.

Dönem sanatçılarından biri olan İspanyol Pablo Picasso, Georges Braque ile kübizm adına çok önemli yapıtlar ortaya koymuştur. Sanat hayatı boyunca pek çok farklı stilde yapıt üretmiş ve süreklilik gösterecek şekilde hiç bir akıma bağlı kalmamıştır. Picasso zaman zaman farklı dönemlere ve coğrafyalara mensup sanatçıların yapıtlarını incelemiş ve etkilenmiştir. Bu eserlerden en önemlisi ve sanatçının en bilinen resimlerinden biri olan “*Avignon’lu Kızlar*” adlı eseridir. Bu tabloda Matisse'in “*Yaşama Sevinci*” adlı tablosuna göndermeler vardır. Matisse'in bu tablosu aslında dini öğeleri barındıran bir tablodur. Ancak Picasso Salon sergisinde



Resim 40: Henri Matisse, “*Yaşama Sevinci*”, 1905, Tual Üzerine Yağlıboya, 174 x 238 cm, Merion Barnes Vakfı, Pensilvanya.

bu denli ses getiren tabloyu kıskanır ve hem ölçek olarak hem de anlatım olarak çarpıcı etki bırakacak bir tablo yapmayı hedefler ve “*Avignon’lu Kızlar*” tablosuna başlar. Ancak bu tablodaki figürler fahişedir ve bir genelevi betimlemektedir.⁴¹

⁴¹ Farthing, Stephen (ed.), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012.

Genel olarak kübizimde yer almayan derinlik duygusunun aksine Picasso bu tablosunda figürlerin elindeki kumaşlarda ışık- gölge oyunlarına yer vermiştir.⁴²



Resim 41: Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, Tual Üzerine Yağlıboya, 244 x 234 cm, New York Modern Sanat Müzesi, Amerika.

Eleştirmenler tarafından olumsuz pek çok tepki alan bu tabloda, derinlik, arka plan gibi o güne kadar benimsenmiş hiç bir unsur yoktur. Resim tamamen geometrik bir alt yapı üzerine inşa edilmiştir. Uzamsal bir anlatımın olmayışı renklerin de tondan yoksun olmasına sebep olmuştur.⁴³

*“Picasso, izlenimciler gibi renk ve ışık manipülasyonu yerine formları belirlemek için çizgileri kullanarak ve kısıtlı bir renk paletiyle çalışarak vurguladığı hacimsiz düzlemler yaratmıştı”.*⁴⁴

Bu döneme kadar tual ve boyadan ibaret olan resimsel malzemelerin yanına başka malzemeler eklenir. Kolaj, montaj ve asamblaj gibi yeni teknikler ortaya konulmuştur.

⁴² Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.

⁴³ Stephen Farthing (Ed.), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012.

⁴⁴ Stephen Farthing (Ed.), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 392

Picasso'nun daha önceki yapıtlarıyla ve sanat tarihiyle bağı olmayan bu resim, 20. yüzyıl sanatının çoğunda görülen "parçalama" yaklaşımının ve kolaj gibi yeni tekniklerin ön bildirimi niteliğindedir".⁴⁵

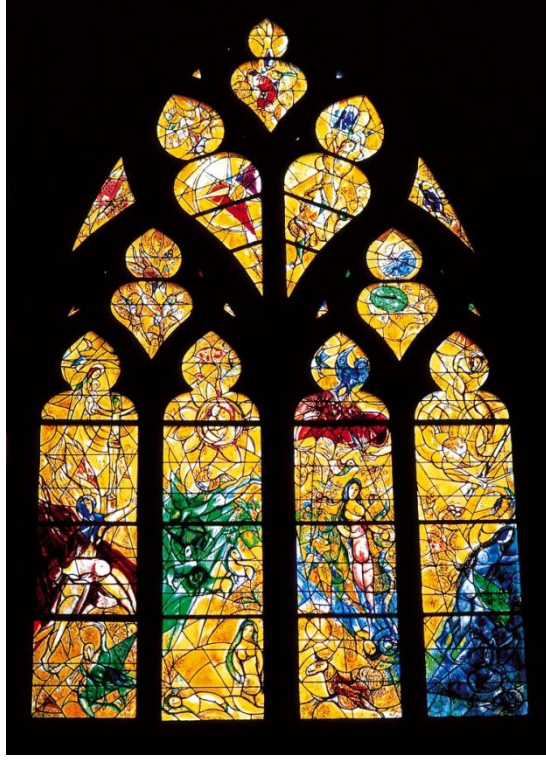


Resim 42: Marc Chagall, Metz Aziz Stephen Katedrali Vitrayları, 1958-68.

1887 yılında Rusya'da doğan Marc Chagall, izlenimciliğin yaygın olduğu , fovist ve kübist dönemin de içinde bulunduğu bir çağda yapıt üretmeye başlamıştır. Renk kullanımında ki coşkunluğu fovist anlayışa yakın görünsede sanatçı renkleri, masalsı yaratımıyla birleştirmiş ve sonuç olarak bambaşka bir üslup ortaya koymuştur. Sanatçıyı bu bağlamda her hangi bir üsluba ya da akıma bağlamak pek doğru olmayacaktır.

Chagall, düşlerini ve hayallerini özgür bırakmış, etnik kökeni ve çağının trajedilerini harmanlayarak resimlerinde sembolik anlatımın hakim olduğu çarpıcı yapıtlar üretmiştir. Masal yaklaşımını, *Sirk* temasını işlediği bir dizi resimde gözler önüne sermektedir.

⁴⁵ Stephen Farthing (Ed.), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 392



Resim 43: Marc Chagall, Metz Aziz Stephen Katedrali Vitrayları, 1958-68.

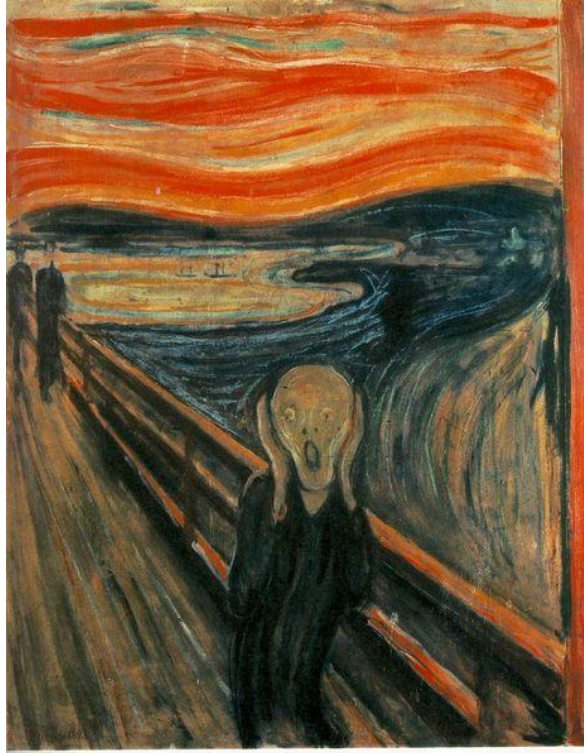
Sanatçının renkleri en coşkun ve en ışıklı biçimde kullandığı alan şüphesiz sanatının geç döneminde başladığı vitray sanatıdır. Bu alanda yaptığı en önemli örneklerden biri Fransa’da ki Metz Aziz Stephen Katedrali’nde yer alan çalışmasıdır. 1877 yılında geçirdiği yangın sonrasında, restorasyona giren gotik katedral’in vitraylarının bir bölümünü Chagall yapmıştır.

Chagall’ın sanatı, masalsi anlatımın hakim olduğu bir eylem alanıdır. Sanatçı, hiç bir kalıba bağlı kalmadan renkleri resmetmiştir. Yapıtlarında konuya ya da üsluba bağlı kalmadan özgürleşmiş ve samimi anlatım dilini ve hayatını açıkça izleyiciye sunmuştur. Lirik anlatımı yapıtlarına bakan izleyiciye eş zamanlı pekçok farklı duygu deneyimi yaşatmaktadır.

Ekspresyonizm, dilimize geçtiği adıyla dışavurumculuk özellikle empresyonizm, natüralizm gibi akımların benimsediği doğa gözleminin önemini reddederek, sanatçının duygularını ve iç dünyasını ön plana çıkaran bir anlayışı benimsemiştir. Böylelikle sembolik anlatım dilinde renk ve ışığın önem kazanması söz konusu olmuştur. Ekspresyonist sanatçılar, savaş öncesi ve sonrası karanlık dönemin ve bu

dönemin bireyler üzerindeki etkisini çoğu zaman yapıtlarına aktarmışlardır. Mimari, resim, heykel ve edebiyat gibi pekçok sanat alanında ekspresif eserlere ulaşmak mümkündür.

Norveç’li sanatçı Munch, yapıtlarında Kuzey Avrupa’nın karmaşık gökyüzü oyunlarını, kendi karmaşık iç dünyasıyla harmanlamış ve yapıtlarında tüm karanlık duyguları görselleyerek ve renksel sembolik anlatımlarla irdelemiştir. Sanatçı, dindar bir ailenin üç çocuğundan biridir ve aile içinde dini açıdan ciddi baskıya maruz kalmıştır. Sanatçının günlük tutmuş olması hayatı hakkında fikir sahibi olmamıza yardımcı olur. Öyle ki, sanatçının en önemli eserleri arasında başı çeken “Çılgılık”adlı tablosu hakkında günlüklerinden yola çıkarak anlatım dili daha detaylı ve kesin olarak okunabilmektedir. Sanatçı günlüğünde bu tablo için olduğu düşünülen şu satırları yazmıştır; *“İki arkadaşımla yürüyordum, güneş batmak üzereydi, gökyüzü biranda kanlı kızıla büründü, ben çite yaslandım, karanlık ve kanlı fyordlara bakakaldım. Arkadaşlarım yürüdü ben titreyerek doğanın çılgınlığını gördüm”*. Sanatçının bu tablosunda yer alan figür için ise Peru mumyalarından etkilendiği varsayılmaktadır.



Resim 44: Edvard Munch, “Çılgılık”, 1893, Tual Üzerine Yağlıboya, 84 x 66 cm, National Museum, Oslo, Norveç.

Ekspresyonizm yerini soyut sanata bırakmaya doğru ilerlerken, gerek Fransa’da gerekse Almanya’da yer alan çeşitli gruplarla kendisinden sonra gelen soyut dışavurumculuğu içinde barındırmıştır. Bu gruplarla somuttan soyuta giden yani soyutlama diyebileceğimiz bir eğilim vardır. Böylece renk ve ışık kullanımı farklı sembolik özellikler göstermeye başlar. Örneğin, yukarıda bahsettiğim renk özellikleri doğrultusunda kırmızılar öfkeyi, şiddeti tanımlamak için seçilmişlerken, maviler dinginliği ve sakinliği tanımlamada kullanılmışlardır.

Die Brücke (Köprü) Grubu, dört Alman mimarın 1871 yılında başkent olan Berlin’in hızlı değişimi ve kentte yaygınlaşan kozmopolit yapı sebebiyle Dresden’e yerleşmesiyle kurulmuştur. Sanat eğitimi almamış olmaları sanat çevreleri tarafından reddedilmelerine sebep olmuştur. Köprü Grubu ve yapıtları, ekspresyonizm ile fovizm arasında yer alan ve bu akımlarla iç içe yaşamış adeta bir geçiş dönemini yansıtır. Ancak bazı kaynaklarda Alman Ekspresyonistler olarak da geçmektedir. Grubu ekspresif yapı çerçevesinde incelemek çok yanlış olmaz çünkü Köprü Grubu Nietzsche’nin “*Böyle Buyurdu Zerdüşt*” adlı eserindeki *Vitalist* felsefeyi oldukça benimsemişlerdir. *Kontrolsüz özgürlük* olarak özetlenebilecek bu felsefe ekspresif anlayışın, koşulsuz şartsız özgür dışavurumcu yapısıyla örtüşmektedir. Nietzsche’ye göre, *insan üst insanla hayvan arasında bir köprüdür ve asıl olan köprü olmasıdır*”. Üst insan ise sunulan hiç bir şeyi kabul etmeyen ve kendi değerlerini ortaya koyan kişidir. Bu görüş grubu oldukça etkilemiştir.⁴⁶

Köprü Grubu yaşam ile sanatı bütün halinde ele alma amacını benimsemiştir. Bu sebeple günlük hallerini, kendi hayatlarından sahneleri resmetmişlerdir. Gün ışığını yaşama sevincini betimlerken içtenlikle kullanmışlardır. Fovlarda ki gibi canlı ve ışıklı renkler kullanmışlardır. Aynı zamanda heyecanlarını ve taşkınlıklarını eserlerine aktarırlarken ekspresyonizmin de temellerini atmışlardır.

Kirchner, Köprü Grubu içinde, sanat eğitimi alan tek sanatçıdır. Sanatçı, Matisse’den oldukça etkilenmiştir. Özellikle “*Model ile Birlikte Kendi Portresi*” adlı yapıtında bu etkileri gözlemlemek mümkündür. Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü* adlı

⁴⁶ Nilüfer Öndin, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2009

kitabında Kirchner'in "Model ile Birlikte Kendi Portresi" adlı yapıtından şöyle bahseder;

"... turuncu ile mavi, pembe ile yeşil gibi şiddetli renkler yanyana getirilmiş, bunların arasına modelin iç çamaşlarının soluk firuzesi, kendi dudaklarının leylak rengi, her ikisinin yüzündeki yeşil çizgiler gibi karşıt renkler serpiştirilmiştir. Her ne kadar bu resim her zamankinden daha büyük bir özenle ve Matisse'in etkisi altında yapılmışsa da; üzerinde özenle değilde büyük bir enerjiyle çalışıldığı, biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurma amacıyla boyandığı izlenimini verir".⁴⁷



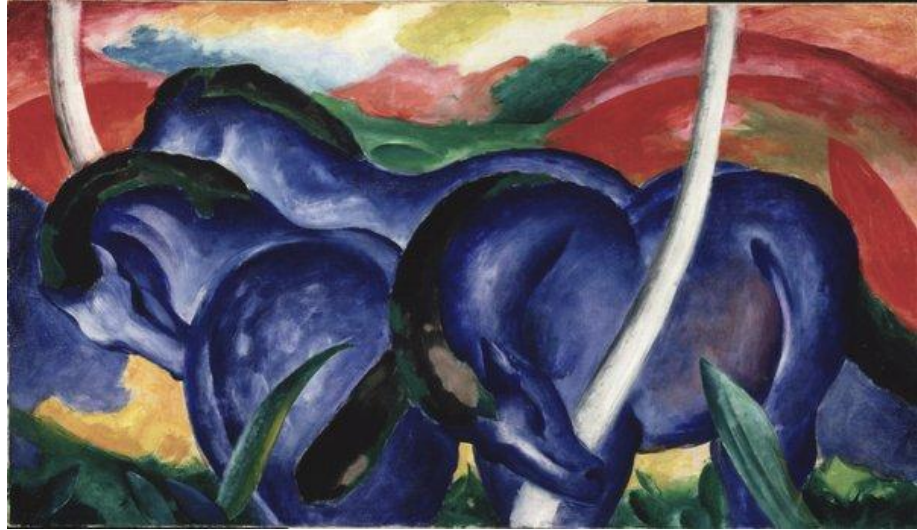
Resim 45: Ernst Ludwig Kirchner, "Model İle Birlikte Kendi Portresi", 1910, Tual Üzerine Yağlıboya, 150 x 100 cm, Hamburg, Kuntshalle.

1911'de grup Berlin'e geri döner bu dönüşün amacı büyük kentte meydana gelen yozlaşmayı gözlemlemektir. Kirchner, I.Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılır. Savaş sonrası yapıtlarında sanatçının içine düştüğü buhran ve anlatım dilinin

⁴⁷ Norbert Lynton , *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 36-37

değişmişliği son derece çarpıcıdır. “*Asker Olarak Kendi*”, adlı eseri bu döneme tarihlenir. Dönemin kaotik atmosferi ve sanatçının karanlık iç dünyası ekspresif bir dille ortaya çıkar.

Köprü Grubu ile birlikte, Münih’te Mavi Süvari Grubu adında bir başka sanatçı grup daha vardır. Grubun genel sanatsal anlayışı, tinsellik üzerine oluşmuş olmasıdır. Özellikle grupta, Giotto’nun kullandığı gibi tinsel anlatımın sembollerinden sayılan mavi renk neredeyse kutsal sayılmaktaydı. Mavi Süvari Grubu o çağın hızla yükselen materyalist yapısına karşıydı. Grup adını Kandinsky ve Marc’ın o dönemde resmettikleri ve tinselliği simgeleyen mavi atlı resimlerinden almıştır. Ancak gruba dahil pek çok sanatçının aynı tema da işleri bulunmaktadır.

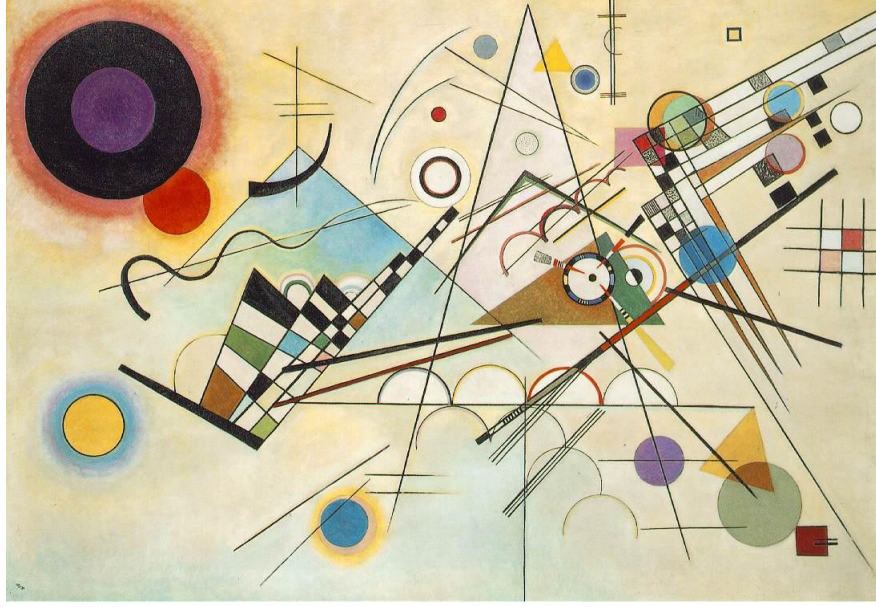


Resim 46: Franz Marc, “*Büyük Mavi Atlar*”, 1911, t.ü.y.b., 102 x 160 cm, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis.

Köprü Grubu izlenimciliğe tamamen karşı duran ve bu yüzden doğada yer alan herşeyin rengini ve formunu değiştirerek empresyonist tavıra zıt bir anlatım dili seçmiştir. Mavi Süvari Grubu ise köprü grubuna nazaran daha sakin ve yumuşak bir anlatım dili seçmiştir.

Kandinsky, 20.yy sanatının en önemli isimlerinden biridir. Ressam ve kuramcı olan Kandinsky, 1911’de geleneksel sanat anlayışını reddederek dahil olduğu dernek kurumlardan ayrılarak, *Der Blaue Reiter* grubunun kuruculuğunu üstlenir.

“... Kandinsky, 1912 yılında bir tür kişisel manifesto niteliğinde olan *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitabını yayımlamıştır. Sanatın içsel bir gereklilikten kaynaklandığına inanan Kandinsky için duyguların gerçek ifadesini bulmasına primitif öğeler -örneğin içgüdüler- çok önemli bir yer tutmuş, duygunun doğrudan ifadesi sanatsal yaratının başlıca koşulu sayılmıştır”.⁴⁸



Resim 47: Wassily Kandinsky, “*Kompozisyon VIII*”, 1923, t.ü.y.b., 140 x 201 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

Kandinsky, müzikle oldukça ilgilidir, öyleki müziğin etki alanını resimde de yakalamayı amaçlar. Wagner hayranı olan sanatçı, besteciyi diğer opera bestecilerinden daha manevi buluyordu. Resimlerinde adeta müzikte olduğu gibi daha teshir edici bir etki yakalamayı amaçlıyordu.

Kandinsky 1910'lara kadar soyutlamacı yaklaşımla yapıt üretmiştir. Bu tavır sanatı boyunca, kompozisyonlarına hakim olsada, “*Doğaçlama*” adını verdiği bir dizi işinde soyutlamanın yanı sıra simgeselci bir tavır ortaya koymuştur. Bu simgeler

⁴⁸ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 81.

sanatçının bilinci ve belleğinin yarattığı anlık izlenimlerdir böylelikle *doğaçlamalar* serisi, plansız ve kuralsız bir dışavurum olmuştur.⁴⁹



Resim 48: Wassily Kandinsky, “Doğaçlama XIV”, 1910, t.ü.y.b., 73 x 125 cm, Pompidou, Paris.

1914 öncesinde sanayileşme ve kapitalist sistemin hızla büyüdüğü ve kabul gördüğü bir dönemdir. 20 Şubat 1909’da Marinetti’nin hazırladığı *Fütürist Manifesto* ile tüm bu yeni oluşumlara sempati duyan, hızı ve yenilenmeyi arzulayan ve bunu tüm alanlara yayma amacı güden bir akım ortaya çıkar. Fütürist Manifesto’nun ardından, farklı sanatsal alanlarda da sırasıyla bu görüşü benimseyen manifestolar yazılmıştır.

*“Sanat akımları, sanatçıların sosyal, kültürel, politik değişimlere olan tepkilerini ifade etme gereksinimini karşılama aracı olarak ele alınırsa, fütürizm tepki bağlamında en saldırgan alanlardan biridir”.*⁵⁰

Bu dönemde yaşanan tüm yeni olaylar hızlanmaya başlayan zaman mefhumu fütürist akımın doğma sebeplerindedir. Tüm 20. yüzyıl sanat akımlarında olduğu gibi fütürist eğilimde katı akademik sanata karşı çıkar. Faşist bir yaklaşımla her şeyi yok

⁴⁹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 85.

⁵⁰ Nilüfer Öndin, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2009, s. 39

edip yenilikçi bir zihniyet empoze etmiştir. Savaş yanlısıdır, çünkü savaşın sıfırdan yeni bir düzen kurmak için kuvvetli bir yıkım olduğunu savunur.



Resim 49: (solda) Carlo Carrà, “Müdahaleci Gösteri”, 1914, Mukavva Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 38.5 x 30, Özel Koleksiyon.

Resim 50: (sağda) Umberto Boccioni, “Unique Forms of Continuity in Space”, 1913, Bronze, 111.2 x 88.5 x 40 cm, New York Modern Sanat Müzesi, Amerika.

“Yeniye duyulan heves, hız ve sürate olan ilgi, resimde dinamizm, müzikte armonik olmayan ve gürültü, edebiyatta gramer kurallarının reddi ile özgürlüğe kavuşmuş sözcükler, heykelde hareket olarak, fütürist duyarlılığın göstergeleri haline gelir”.⁵¹

Doğan her yeni çağdaş sanat eğilimi haklı bir gereksinim olarak yeni bir sanat anlayışı arzular. Fütürizm de yeni sanat arayışındadır. Fütürist düşün de her zaman geleceği hedef alır bu nedenle sürekli dönüşüm halindedir. Dolayısıyla ne resim tekildir ne müzik, tüm alanlar birbirlerine ihtiyaç duyarak bir arada geleceği hedeflemelidir.

⁵¹ Nilüfer Öndin, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2009, s. 41



Resim 51: Umberto Boccioni, “States of Mind I: The Farewells”, 1911, Tual Üzerine Yağlıboya, 70.5 x 96.2 cm, New York Modern Sanat Müzesi, Amerika.

*“Güzellik te mücadeleden doğar. Hızın ve süratin egemen olduğu dünyada plastik anlatım daha kaotik, daha devingen olmalıdır. Sakin hatlar, armonik renkler ve dengeli ışık-gölge kullanımı geçmişe özgü olduğundan, fütürist sanatın dinamikleriyle çelişki yaratır. Fütürizm, sanatçıdan yeni bir plastik anlatım bekler: formların, çizgilerin ve renklerin alışlagelmişin dışında ele alınması, düzenlenmesi”.*⁵²

Robert Delaunay, görüntüyü parçalayarak, pekçok planı aynı düzlem üzerinde (kübistlerde olduğu gibi) resmetmiştir. Karşit ve kontrast renkleri bir arada kullandığı ritmik tablolarıdır bu yapıtlar. Bu yapıtlara örnek Eiffel Kulesi’ni resmettiği seridir.

⁵² Nilüfer Öndin, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2009, s. 41



Resim 52: Robert Delaunay, “Kırmızı Kule”, 1912, t.ü.y.b.,
132 x 94 cm, Guggenheim Müzesi, New York.

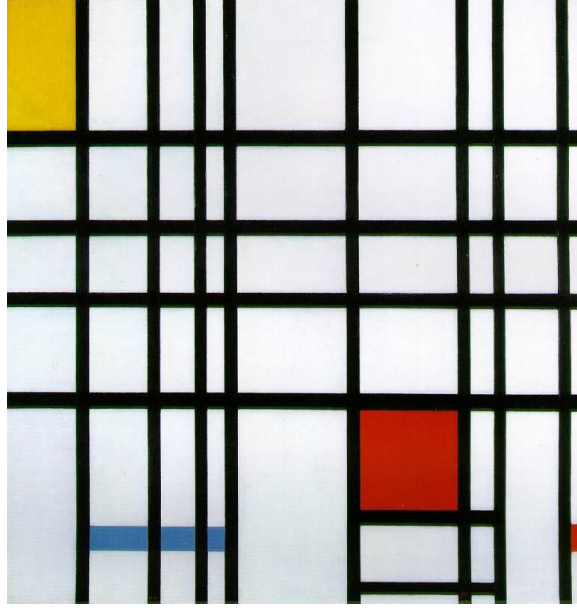
Fütürizm sürekli değişim halindeki yapısı sebebiyle kendi içinde de kollara ayrıldı. Mondrian ve Delaunay’ın öncülüğünde, 1912’de ortaya atılan *Orfizim*, renk üzerine yoğunlaşan bir yaklaşım olmuştur. Bu akım için en temel sorunsal renk ve renk bütünlüğü taşıyan yapıtı üretmektir. Orfist anlayışta ortaya koyulan işlerin en önemlileri Robert Delaunay ve karısı Sonia Delaunay’a aittir. İkili, renk ve biçim üzerine inşa ettikleri kompozisyonları için *simultane* eş zamanlılık terimi uygun bulmuşlardır. Robert Delaunay’ın, Orfist yaklaşımla ürettiği *Pencereler* serisi soyut sanat anlayışına yakın örnekler olmuştur. Sanatçı, puantilist akımın kitabı kabul edilen, 1839 yılında kimyager Michel Eugen Chevreul’un yazmış olduğu “*Renklerin Eşzamanlı Karşıtlıkları Kuralı Üzerine*” adlı kitaptan oldukça etkilenmiştir.



Resim 53: Robert Delaunay, “Eşzamanlı Pencere”, 1912, t.ü.y.b.,
55 x 46.5 cm, Guggenheim Müzesi, New York.

Delaunay’ın 1912 yılında *ışık* hakkında yayınladığı bir bildirisi mevcuttur. Bu bildiriye yayınlamadan önce, doğal ve yapay kaynakları incelemiştir. Bunun sonucu olarak, renklerin hareketini ancak doğal ışığın çıkartabileceği kanısına vararak, resim sanatında ki ışık olgusunun empresyonizm ile başladığını açıklamıştır. Yine sanatçının 1912 yılında August Macke’a yazdığı bir mektupta şunları söylemiştir; *“Ben doğadan alınan notlara karşı değilim. Bende doğada etüdüler yaptım. Fakat benim için vazgeçilmez olan sadece renklerin doğadaki hareketidir. Doğadaki çalışmalarım ile renklerin karşılıklarını ve kontarestliklerini keşfettim. Renklerin özü, olası bir teori ya da sistem ile açıklanamaz, ancak doğadaki hareketleri ile tanımlanabilir”*.⁵³

⁵³ Robert Delaunay, letter to August Macke, 1912.
(<http://www.artchive.com/artchive/D/delaunay.html>)



Resim 54: Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon”, 1921, Tual Üzerine Yağlıboya, 39 x 35 cm, Özel Koleksiyon.

*“Kübizmciler ressamların yapı üzerine araştırmalarının etkisi altında, Paris’te, Rusya’da, peşinden de hemen Hollanda’da bazı ressamlar, resmin mimari gibi bir kurgu olduğu öncülünden yola çıkarak, benzer deneylere giriştiler. Hollandalı Piet Mondrian (1872-1944) tablolarını, en basit öğelerle kurmak istiyordu: Doğrular ve salt renklerle”.*⁵⁴

Amerikalı heykeltıraş Alexander Calder’de renk ve evrenin varoluşu üzerine yoğunlaşan bir sanatçıydı. Mondrian’dan oldukça etkilenmişti. Salt renk ve formlarda üç boyutlu yapıtlar üretmiştir. “Mondrian’da olduğu gibi evrenin matematiksel yasalarını yansıtan bir sanat peşindedir”.⁵⁵ Calder evrenin varoluş dengesini çözümlenmeye çalışan bir sanatçıydı. Bu sebeple yapıtlarındaki boşluk sorunlarını açıklamak mümkündür. Sanatçı alışlagelmiş heykel formlarını yok ederek boşlukta denge yaratma amacı gütmüştür. Sanatçının bu temayla gerçekleştirdiği pek çok deneysel yapıtı vardır.

⁵⁴ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, s. 464

⁵⁵ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, s. 464

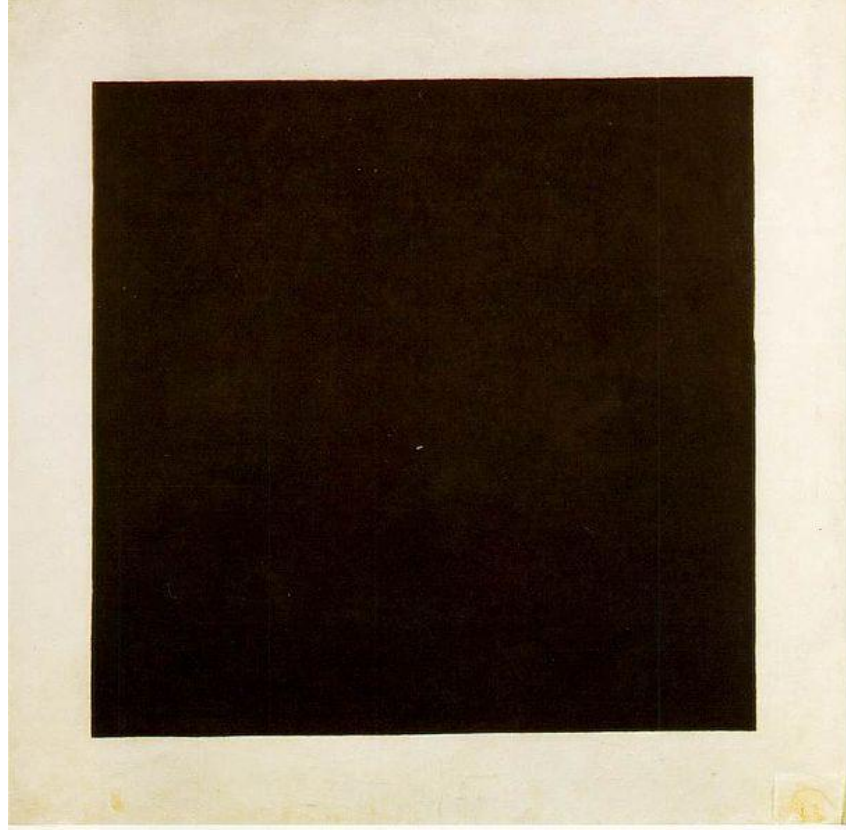


Resim 55: Alexander Calder, “Dört Element”, 1961, Metal, Stockholm Modern Sanat Müzesi, İsveç.

Kazimir Malevich, Rusya doğumlu bir ressamdır. Sanatçı hayatın boyunca pek çok farklı üslupta yapıt üretmiş ancak 1913’de *Süprematizm* adıyla anılan yeni bir sanatsal görüş ortaya atarak azın çokluğuna yönelmiştir. İzlenimciliğe karşı, geliştirdiği bu görüş geometrik soyutlamadan yola çıkarak sanatı nesnelere ve izlenimden kurtarma çabası içine girmiştir.

“Belirsizlikteki belirgin geometrik bakış, sanki minimize edilerek Malevich tarafından değerlendirilmiştir. Özellikle Matisse’in, renk alanı (color field) resminin çıkışına verdiği emek ve uzam gayretleri, Malevich tarafından daha da ileriye götürülmüştür. Dolayısıyla bu sanatçıyla birlikte geçmişi çok iyi değerlendirme ve kendinden bir şeyler katma olgusu da gelişmeye başladı”.⁵⁶

⁵⁶ Özkan Eroğlu, *Sanatın Tarihi*, Kolaj Kitapçılık, İstanbul, 2007, s. 381-382.

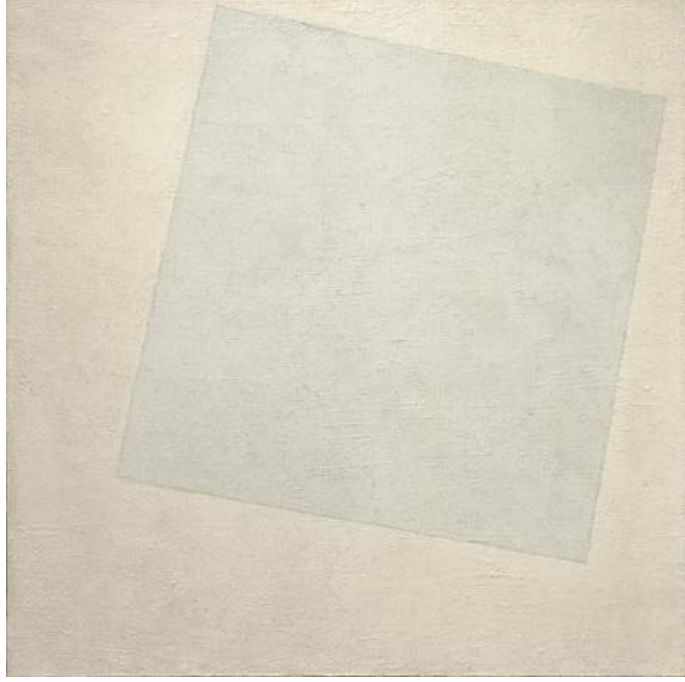


Resim 56: Kazimir Malevich, “*Siyah Kare*”, 1915, t.ü.y.b., 79.5 x 79.5 cm, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg.

Süprematizm, 20. yüzyıl içinde öne atılmış en çarpıcı sanat akımlarından biridir. Sanatçı bu görüşü ortaya atana kadar izlenimci ve kübist yapıtlar ortaya koymuştur. 1915 yılına gelindiğinde “*Siyah Kare*” isimli tablosuyla, sanat hakkındaki fikrini betimlemiştir. “ *Resmi içeriksizleştirmeye çalışan Malevich, gerçekte varoluş sorunundan biri olan hiç’liğe gönderme yapmıştır*”.⁵⁷

Suprematizm Latince *Suprema* (en üst, tepe) kelimesinden türemiştir. Nesnelere özünü yakalama, sadeleştirme kübizm ile başlar. Ancak Malevich *Suprematizm* ve kübizmin bağının olmadığını savunmuştur. Çünkü kübizm doğa referanslı bir üsluptur, *suprematizm* ise hiç bir şey ifade etmez ve hiç bir şeyi referans almaz. Sadece geometrik şekiller temeline oturmaktadır ve içeriksizdir.

⁵⁷ Tuğba Yener, *Varoluşçu İzleklerin Bacon, Malevich, Pollock ve Giacometti'nin Yapıtlarında Plastik Açıdan İncelenmesi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, Danışman: Yrd. Doç. H. Nevin Güven, 2006, s. 43.

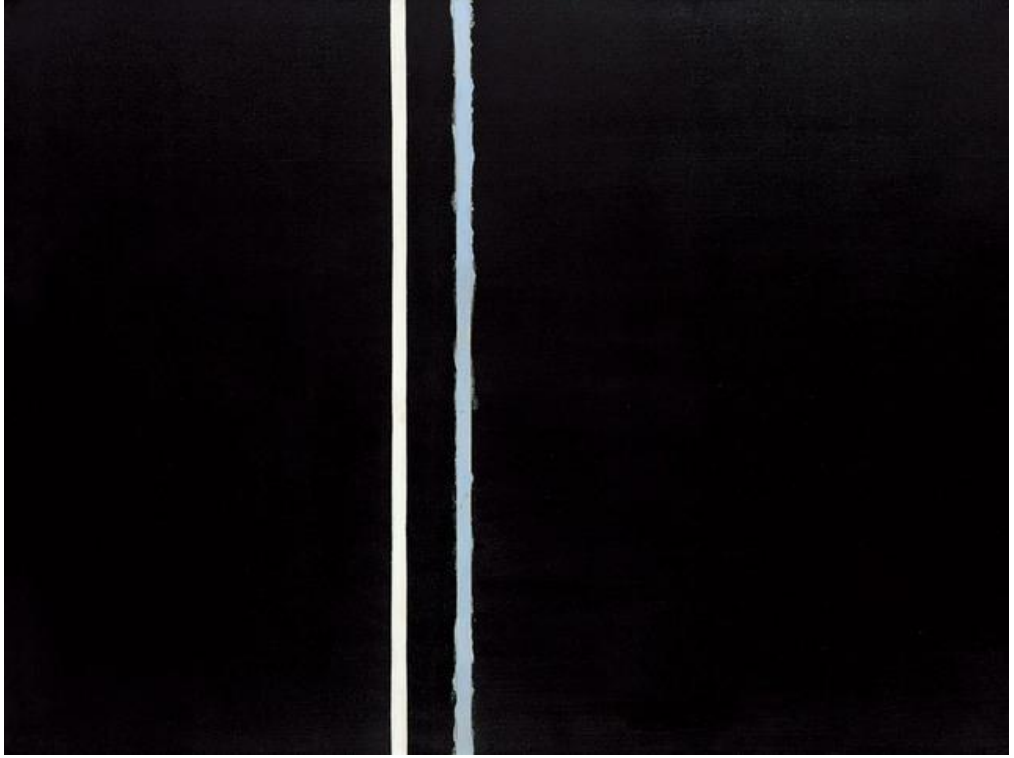


Resim 57: Kazimir Malevich, “Beyaz Üstüne Beyaz”, 1918, t.ü.y.b., 79.5 x 79.5 cm, MOMA, New York.

Renk Alanı Resmi, Newman, Rothko ve Still tarafından 1950’lerde uygulanmış bir üslup olup, geniş alanlara uygulanan homojen renk kullanımına bağlı ortaya çıkmıştır. 1960’lı yıllarda üslup yaygınlaşmış ve Helen Frankenthaler, Morris Louis ve Kenneth Noland gibi isimler de bu üslupta yapıt üretmişlerdir. Üslubun amacı, resmi duyu, mitoloji ya da inançlardan kurtararak salt sanat yapma amacıdır. Üslubun yaygın olduğu dönemden sonra Clement Greenberg tarafından ismini almıştır.

*“ Dinsel resimlerin ürkeklik dercesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve özellikle de Rothko gibi herhangi bir dine bağlılığı olmayan sanatçıların çalışmaları; soykırım, topyekun savaş ve yine topyekun yıkım gibi etkenlerle serseme dönmüş olan bir dünyanın istediği anlamları yakıştırabileceği imgeleri oluşturmaktadır. ... bu ressamların amacı tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolundaydı ”.*⁵⁸

⁵⁸ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s, 239.



Resim 58: Barnett Newman, *Promise*”, 1949, t.ü.y.b., 130.8 x 173 cm,
Amerikan Sanatı Whitney Müzesi, New York.

1905 ile 1970 yılları arasında yaşamış Yahudi kültürü almış *Soyut Dışavurumcu* sanatçı olan Newman, *Renk Alanı Resmi*'ni ortaya atan isimdir. Dikey çizgilerle böldüğü, geniş renkli alanlar yapmıştır. Kendi verdiği isimle bu dikey çizgiler adeta *fermuar*'dır. Bu fermuarlar, resimde yer alan renkli alanları, birbirinden kesin bir hat olarak ayırırken aynı zamanda birbirlerine bağlamaktadır. Sanatçı ilk çalışmalarında renkleri homojen kullanmamış daha sonra kendi içinde ton barındırmayan net renksel alanlar yapmıştır. Renk alanı resminin genel özelliği olarak, resimsel düzlemde yaratılan alanlar söz konusudur. Barnett Newman da bu üslubun gereksinimini ortaya koymuştur. 2 Boyutlu düzlemde, derinlikli alanlar oluşturmuştur. Renkli alanların üzerine yerleştirdiği, sert çizgiler, izleyiciyi arka planın algısından sıyrarak bir başka alan algısı uyandırmaktadır.

Soyut dışavurumcu olarak anılan Rothko, sanatı için kullanılan bu terimi hiç bir zaman kabul etmemiştir. Sanatçı adeta resimlerinde renk alanları oluşturarak, izleyiciyi tualin içine gizlenen dünyaya davet etmiştir. Büyük ebatlarda çalışmasının sebebidir budur. Ustalıkla bir araya getirdiği zengin bir renk kullanımına sahiptir.

Boyayı uygulayış biçimi uçucudur, böylece üst üste uygulanmış renkler birbirlerinin üzerinden aşarak aralardan seçilebilir. Boyayı homojen ve net uygulamayan sanatçı adeta transparan bir etki verdiği renklerini tual üzerinde dans ettirmektedir.

*“... insana ilahi Kudret’in nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri öyledir ki, en iyi Rothko tabloları bilinç altında hareket ediyormuş gibi algılanır. Böylece soyut kompozisyon yaşayan bir varlık olur”.*⁵⁹

*“Tuvalini yere sererek, adeta bir ritüel halinde resim yapan, bütün yaratıcı enerjisini tuval yüzeyinde görünür kılan Polock ile rengin farklı tonlarında ruh hallerini açığa vuran Rothko’nun resimleri arasında köprü, salt kendiliğinde anlamını bulan o saf sanat anlayışıdır”.*⁶⁰



Resim 59: Rothko. “Adsız (Beyaz ve Kırmızı Üzerine Mor, Siyah, Turuncu ve sarı)”, 1949, t.ü.y.b., 207 x 167.5 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

⁵⁹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 239.

⁶⁰ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 150.

Babasının ölümüne kadar fen alanında eğitim alıp çalışan Hans Hoffman, daha sonra sanat eğitimini tamamlamış resme eğilmiştir. Alman olan sanatçı, 1932 yılında, hayatının sonuna kadar yaşayacağı Amerika'ya yerleşir.

Sanatçı yapıtlarında kullandığı ışıklı renklerle uzamsal bir ilizyon yaratmıştır. Fovizm, Kübizm ve Soyut Dışavurumcu etkileri bir araya getirerek ustaca bir sentezle kendi sanatını ortaya koymuştur. Sanatçı *itme* ve *çekme* (pull & push) teorisini, iki boyutlu düzlemde yarattığı üç boyutluluk hissi ile ortaya koymuştur. Yan yana getirdiği renklerin karakterleri sayesinde resme bakan izleyici kendini resmin içinde hissederken aynı zamanda dışına itilmektedir. Picasso ve Matisse hayranı olan sanatçı, doğadan referansla renk alanları oluşturmuştur. Resimlerinde kullandığı kışkırtıcı, parlak renklerle ışığı yakalamış ve aydınlık resimler ortaya koymuştur.



Resim 60: Hans Hoffman. “Kombine Duvar I ve II”, 1961, t.ü.y.b., 214.6 x 285 cm, Kaliforniya Üniversitesi Berkeley Sanat Müzesi, San Fransisco.

Lucio Fontana, Op Art, akımına kaynak olan sanatçıların başında gelir. *Spazialismo*⁶¹ adını verdiği anlayış üzerine eğilmiştir. 1950 ve 1960’lı yıllarda ortaya koyduğu tek renk tualleri sanat camiası tarafından oldukça eleştirilse de, sanatçının iki boyutlu

⁶¹ Spazializm: Uzamsalcılık. Renk, mekan ve sesleri sentezleyerek, zaman ve hareketi yakalama çabası.

düzlemde sorguladığı derinlik algısı, net ve algılanabilir örneklerdir. Sanatçı bu yeni derinlik algısını tuallerine açtığı yırtıklarla anlatmıştır.



Resim 61: Lucio Fontana. “Uzamsal Konsept”, 1959, 100 x 125 cm, Naviglio Sanat Galerisi, Milano.

“Fontana iki boyutlu tuvali keserek üçüncü boyutu kazandırır. Sanatçı tuvali kestiği çalışmaları için ‘imha etmiyorum, yapılandırıyorum’ der. Bu şekilde uzamsal bir huzur, sonsuzluk duygusu, kozmik etki verdiğini söyler”.⁶²

“Fontana ışığın kullanımı sayesinde sanatta boya kullanmaya gerek kalmadığını söyler. En sade biçimleri kullandığı çalışmalarına dünyada yaşanan ilk sanat deneyimleri ve doğal insanın coşkusu ile başlamak istediğini söyle”.⁶³

Soyut dışavurumunculuğu en coşkun biçimde ortaya koyan Jackson Pollock, 1912 Wyoming doğumludur. Sanatçı 20. Yüzyıl sanatının en çarpıcı isimlerinden biridir çünkü daha öncede defalarca geçmişi reddederek gelişen ya da ortaya çıkan akım ya da hareketlerden farklı olarak tual resminden fırçayı ayırmıştır. Pekçok kişiye göre

⁶² Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi, İstanbul, 2011, s. 281.

⁶³ Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi, İstanbul, 2011, s. 280.

raslantısallık üzerinden sanat yaptığı düşünölen Pollock'un işleri aslında son derece planlı ve alt yapısı kuvvetli çalışmalardır.



Resim 62: Jackson Pollock, "*Beyaz Işık*", 1954,
Tual Üzerine Alüminyum Boya, 122.4 x 96.9 cm, MOMA, New York.

Pollock'un resimleri, perspektifsiz, figürsüz, mekansız, fırça kullanımı olmadan kısacası klasik resim anlayışının hiç bir izi olmadığı gibi modern sanatın ilk elli yıllık tarihinden de izler taşımamaktadır. Derinlik üst üste binen renklerle elde edilmiştir. Kompozisyonlarda kimi zaman arka arkaya gelmiş renksel bölümler varken kimi zaman ise boşlukta hareket eden çizgisel renklerle uzamsal etkiler elde edilmiştir.



Resim 63: Jackson Pollock, “Echo: Number 25”, 1951, t.ü.y.b.,
233.4 x 218.4 cm, MOMA, New York.

Sanatçının üslubu daha sonraları aksiyon resmi olarak anılmış ve performans, Fluxus, süreç sanatı gibi yeni sanatsal alanların oluşumuna kapı aralamıştır. Pollock yere serdiği büyük ebatlı tuallerin üzerine sıçratma, damlatma gibi serbest ve kontrolü kontrolsüz hareketlerle yapıtlar ortaya koymuştur. Soyut dışavurumcu sanatçılardan bazılarında damlatma tekniğini kullanmışlardı ancak Pollock’un tekniği ve ustalığı sanatçıyı diğer dışavurumculardan ayırmıştır.

*“Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil eden şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştur”.*⁶⁴

⁶⁴ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 230.

1960'larda ortaya çıkan ve sanatı kurallar ve bilimsel gerçeklikler üzerine inşa eden bir sanat akımıdır. Optik kurallardan yardım alarak gerçekleştirilen bu yapıtlar yanılsama yaratma amacındadır. Akımın isim kaynağı da *Optik Sanat (Optical Art)* isimlerinden gelmektedir.

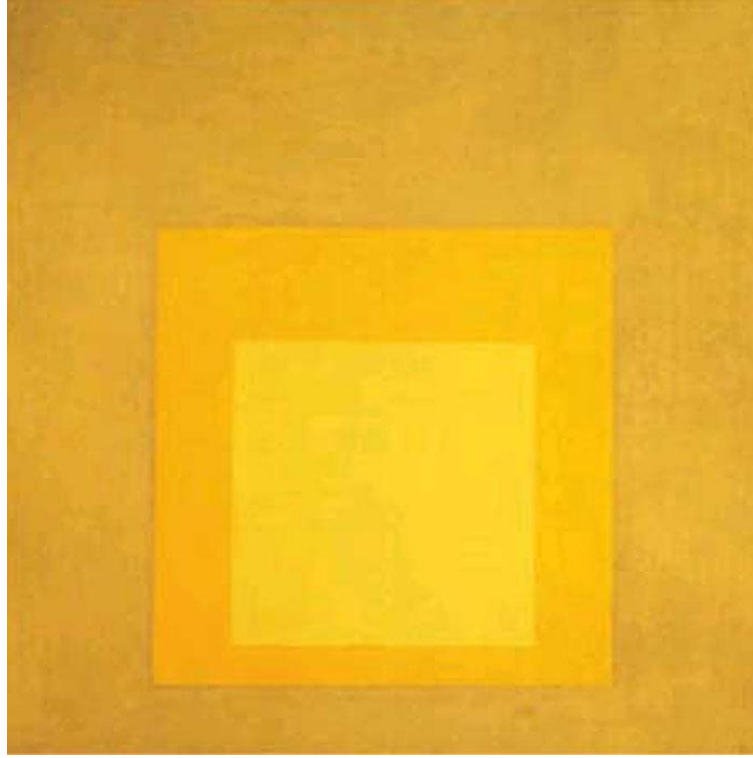
“ 1920'lerde Lazar Markovich Lissitzky (1890-1941)'nin grafik tasarımlar üzerine yaptığı araştırmalar, François Marie Martinez Picabia (1879-1953)'nin yapmış olduğu görsel anlatıma yönelik araştırmalar, Lucio Fontana (1899-1968) tarafından tanımlanan uzam yaklaşımı, Victor Vasarely (1906-1997) tarafından yapılan uzam araştırmaları ve Josef Albers tarafından renklerle ilgili yapılan araştırmalar bu sanatın gelişmesine katkıda bulunmuştur”.⁶⁵

Josef Albers, renk meselesini eğitim aldığı Bauhause hocalarından farklı bir yolda irdelemiştir. Renk yerine rengi algılama üzerine çalışmalar yapmıştır. Renklerin, algılanmasında optik etkileri incelemiş ve geometrik soyutlamacı eserleriyle tanımlamıştır. Algı sürecinde renklerin, doyumluk derecesine, ışığa ve duruma göre farklılık gösterebileceğini ayrıca bir rengin pekçok şekilde okunabileceğine işaret etmiştir.

Sanatçının yaptığı geometrik soyutlamacı eserler, Op Art, Kinetik Sanat ve Yeni-Soyutlamacı alanlara kaynaklık etmiştir.

Çizgiler, noktalar renk alanları ve geometrik form gibi elemanları, matematiksel olarak mantıklı biçimde birleştirerek algı karıştırıcı ve yanılsama yapıcı örnekler ortaya koymuşlardır. Bilimsel bir alt yapıya sahip olması nedeniyle, sanat izleyicisinde ki göreceli algı ya da duyumu ortadan kaldırarak demokratik bir sanat yapmış ve izleyiciler üzerinde ortak bir algı yaratmayı hedeflemişlerdir.

⁶⁵ Sibel Avcı Tuğal, *Oluşum Sürecinde Op Art*, Hayalperest Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 94.

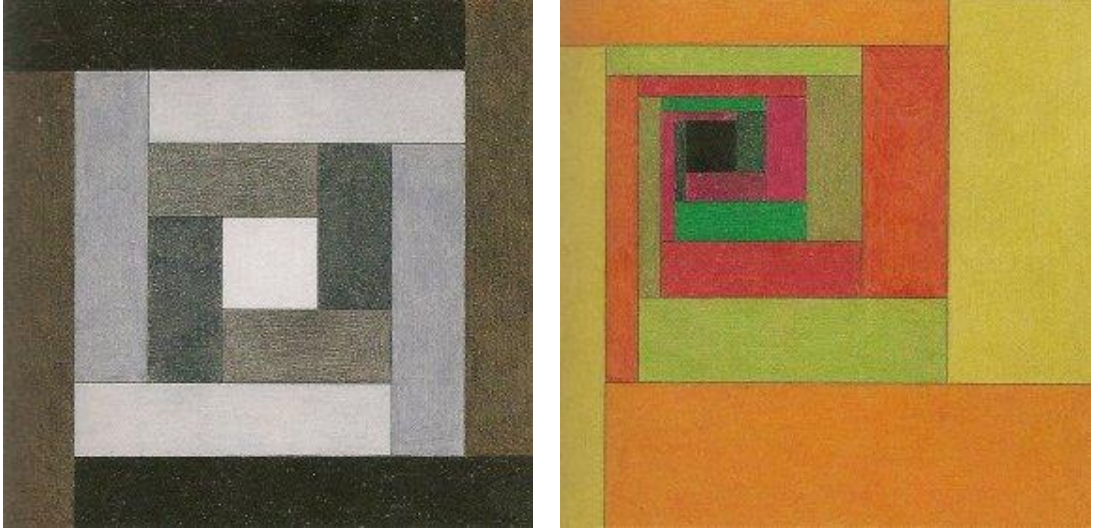


Resim 64: Josep Albers, *Kareye Saygı*”, 1950, serigrafı, 33,3 x 30,3 cm, Fine Arts Museum, San Francisco.

*“Kinetik sanattan farklı olarak Op Art, iki boyut üzerinde gerçek olmayan kareket ve mekan değişimlerini yaratmıştır. İki boyutlu yüzey üzerinde siyah-beyaz karşıtlığı, renk kontrastları, merkez noktalarının farklı kompozisyonlanması, Op Art’ın özelliklerindedir”.*⁶⁶

1947 yılında soyut sanat alanında yeni bir alan yakalayan sanatçı Victor Vasarely, renk ve optik yanılsamanın kullanıldığı Op Art alanının en önemli isimlerindedir. Sanatçı, renk ve formun ayrılmaz bir ikili olduğunu savunmuştur. Bu fikir günümüzde reklam ve grafik alanlarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Örneğin; bir araba reklamında ya da katalogunda mevcut modelin tasarımına\ formuna yakışan tek bir renk seçilir, diğer renkler model üzerinde gösterilmez. Çünkü tercih edilen renk modelin formunu en iyi şekilde görsellemektedir.

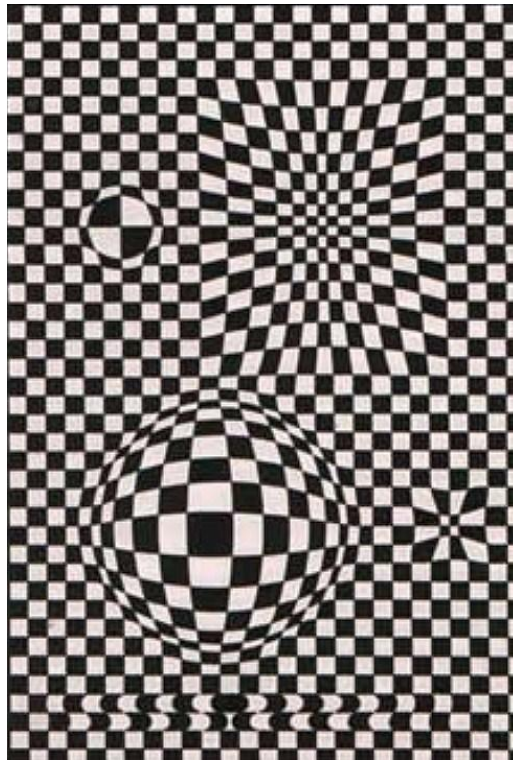
⁶⁶ Sibel Avcı Tuğal, *Oluşum Sürecinde Op Art*, Hayalperest Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 98



Resim 65: (solda) Victor Vasarely, “*Bauhause Etütleri*”, 1929, Ahşap Üzerine Akrilik, 23 x 23 cm.

Resim 66: (sağda) Victor Vasarely, “*Bauhause Etütleri*”, 1929, Ahşap Üzerine Akrilik, 23 x 23 cm.

1951-1959 yılları arasında sanatçı, geometrik formları siyah beyaz ele almıştır. Bu döneme ait yapıtlardan Op Art sanatını net bir biçimde okunabilmektedir. Sanatçı bu çalışmalarında, düzen içinde düzensizliklere yer vererek rahatsız edici bir yanılsama ortaya koymuştur. 1960’larda ki çalışmalar ise renk üzerinedir.



Resim 67: Victor Vasarely, “*Vega*”, 1957, Tual Üzerine Akrilik, 254 x 185,5 cm, Charles Simony Kolleksiyonu, Washington.

Renk ve Plastik Alfabe adını verdiği bu dönemde, form ve rengin birlikteliğini betimleyici yapıtlar üretmiştir. Üç ana geometrik form olan kare, daire ve üçgeni kullanmıştır. 1965 yılında MOMA’da gerçekleştirilen ‘duyarlı göz’ sergisine katıldıktan sonra Op Art üne kavuşmuş ve reklam, moda, tasarım gibi alanlarda kullanılmaya başlamıştır.

“The Responsive Eye” adı ile açılan sergide bulunan yapıtlar algısal anlamda gözün yanılabilmesini, buna bağlı olarak idrak yeteneğinin nasıl etkilenebildiğini, anlam bulmanın değişimini sanat izleyicisine sunmuştur.⁶⁷

Op Art optik bilime dayalı evrensel kurallara bağlı bir tavır olduğundan kaynakla evrensel bağlamda etkisi ortaktır. Bu da sanatı tarih boyunca ilk defa kültürel ve sosyolojik etmenlerden ayırarak global bir sanat olarak kabul edilmesine olanak sağlamaktadır.

4.2. TÜRK SANATINDA RENK VE IŞIK KULLANIMI

4.2.1. İslamiyet Öncesi Türk Sanatı

İnsanlık tarihinde renkler çeşitli toplumlarda sembolik ve metaforik olarak pek çok farklı alanda kullanılmıştır. Türklerde de renkler hayatın her alanında yaygın bir biçimde farklı anlamlarda yer yer terim yer yer sembolik olarak kullanılmıştır.

“Sözgelimi eski Türk kültüründe beyaz genç kızlık, kara yaşlılık ve dulluk, al ise gelinliği göstermekteydi. Nitekim bugün bile Türkmenler arasında olsun, belli yörelerde olsun, al bağlama adetinin devam etmekte olduğu belirtilmektedir”.⁶⁸

⁶⁷ Sibel Avcı Tuğal, *Oluşum Sürecinde Op Art*, Hayalperest Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 97

⁶⁸ İhsan Toker, “*Renk Simgeçiliği ve Din: Türk Kültürü Yapısı İçinde Ak-Kara Renk Karşılığı ve Bu Karşılığın Modern Türk Söyleminde Tezahürleri Üzerine*”, Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 50:2, 2009, s. 96-97

Türk Sanatı İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası olarak iki bölüme ayrılır. İslamiyet öncesi türklerde Şamanizm ve Göktanrıcılık (tengricilik) inançları yaygındır.⁶⁹ Türklerin kökenini oluşturan tüm boylar, göçebe toplum örneğidir. Orta Asya ve Anadolu coğrafyalarında gezgin olan topluluklar kalıcı eserler ortaya koymamışlardır. Kalıcı eserler bağlamındaki tek örnek *kurgan*lardır. Kurgan mezar tipi, devlet yöneticileri için hazırlanan, mezar odasının saklanması amacıyla oluşturulan yığma tepelerden oluşmaktadır. Geleneklere göre ölü, eşyaları ve atıyla gömülürdü.

Step Sanatı, Orta Asya'da yaşamış göçebe kavimlerin yapıtlarına verilen genel bir isimdir. Step sanatının en önemli ve belirgin özelliği hayvan tasvirleridir. Şamanik inançta özellikle insan ruhlarının tören sırasında hayvan biçiminde olduğu varsayılan ruhlarla bütünleştiğine inanılırdı. Aynı zamanda şamanist inanç doğaya bağlı olduğundan doğaya ait her şey kutsal kabul edilirdi. Bu inanç, sanata da doğrudan yansımıştır. Bir başka önemli nokta ise step sanatında yer alan tüm tasvirlerin realist bir üslupla ortaya konmasıdır.

İskitler ya da *Sakalar* olarak bilinen kavim, M.Ö. 8 ile 3. Yüzyıllar arasında yaşamış ve Kırım'dan başlayarak Fergana Vadisi'ne kadar uzanan bir coğrafyaya konumlanmıştır. İskitler'in bir bölümünün yarı göçebe bir hayat sürdürdükleri, tarım ve hayvancılıkla uğraşarak Grek'lerle ticaret yaptıkları bilinmektedir.

Türklerin ataları kabul edilen Asya Hunları'nın tarihi M.Ö. 300'lere dayanır. Çinlilerle yapılan bir anlaşma sonucu Orhon ve Tola nehirlerinin civarlarında yaşamaya başlamışlardır. M.Ö. 1. Yüzyılda ikiye bölünen Hunların bir kolu olan ve dilleri Türkçe olan Eftalitler (Ak Hunlar olarakta bilinir) Kafkaslarla Kuzey Hindistan arasında yaşamışlardır. Yapılan arkeolojik kazılarda bu döneme ait pek çok eşya bulunmuştur. Bu buluşlardan, Altan dağlarının yamaçlarında bulunan

⁶⁹ Tengricilik kelime bağlamında *tengri* yani *tanrı* demektir. Bu inanışta Gök ve onun yüce varlığı *Tengri* ile toprak ana *Ötüken* iki temel tanrı sayılırdı. *Tengricilik* ve *şamanizm*de insanlar diğer canlılarla bir arada ve birlik, saygı içinde yaşam dengesini oluşturmalıdır. Şayet bu denge bozulur ve şamanik inançtaki gibi kötü ruhlar ortaya çıkıp tanrılarla araları bozulursa o zaman şaman adı verilen ve tanrı ile insanlar arasında bağ kabul edilen kimselere danışılırdı.

Pazırık'ta yer alan bir kurganda bulunan *Pazırık Halısı* olarak bilinen bulgu en önemlidir.⁷⁰ Halı üzerinde kullanılan renkler çeşitli bitki köklerinden elde edilen pigmentlerle hazırlanmıştır.



Resim 68: Pazırık Halısı, M.Ö. 3\4.yüzyıl, 189 x 200 cm, Ermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya.

*“Halı, süvari figürlerinden geniş bordür, geyik figürlerinden ikinci geniş bordür, grifonlardan bir iç ve bir dış bordür, zeminde 24 kare halinde haç vari çiçeklerden, kırmızı zemin üzerine beyaz, sarı ve mavi renklerin hakim olduğu dama tahtasına benzer bir örnek göstermektedir”.*⁷¹

Bu toplumlarda ölüm ve yas kavramları son derece derin bir anlam taşımaktadır. Mısır'daki gibi ölüm sonrası yaşam inancı yoktu, ancak ruhların her zaman var olduğu ve beden varlığından öte ruhun varlığına inanılırdı. Öyle ki, dünyanın yedi kattan oluştuğuna ve bu yedi katta da çeşitli ruhların yaşadığına inanılırdı.

6. yüzyılın ortalarına doğru Orhun Nehri'nin batısında kurulan ve tarihte Türk ismini ilk kez resmi olarak kullanan imparatorluktur. Doğu ve Batı olarak iki koldan yönetilen bir sistem kullanmışlardır. Ancak daha sonra Çin hakimiyetine girmiş ve ardından 692 ile 716 yılları arasında hüküm sürecek 2. Göktürk (Kutlu Devleti) Devletini kurmuşlardır. Kurucusu İlteris Kutlug Hakan'dır.

⁷⁰ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.

⁷¹ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 3.

Göktürkler'e ait en önemli kalıntılar Orhun Yazıtları'dır. Bu yazıtlarda Kültigin ve Bilge Kağan mezar yazıtları en bilinen ve en önemlileridir. Bu yazıtlar heykelsi yapıda olup kurgan etrafına dizilen balballarla birlikte dururlar. Şamanizm geleneği kabul edilen ve kurganların etrafına dizilen heykellere *balbal* adı verilir. Balballar, mezar sahibinin (kurganlar, devlet büyükleri için yapılan anıt mezarlardır), öldürdüğü kişileri ve öbür dünyada ona hizmet edecek kişileri tasvir eder. *Balbalların* en önemli özellikleri ise portre işçiliğindeki başarılarıdır.

Step Sanatında günlük yaşam ihtiyaçları dışında sanatsal bir renk ve ışıktan bahsetmek çok mümkün değildir. Yarı göçebe bir hayat yaşamaları kalıcı eser bakımından sadece anıt mezar yapmalarına sebep olmuştur. İslamiyet öncesi Türk Sanatında resim, heykel ve diğer sanatsal alanlardaki esas örnekler Uygur Sanatı ile ortaya konmaya başlamıştır. Türk resminin en önemli dalı olan minyatür, yine Türk kavimleri arasında ilk olarak Uygurlarda karşımıza çıkar. *“Eski Türk resminin asıl temsilcileri, sanata çok istidatlı olan Uygur Türkleridir”*.⁷²

745 yılında Selenge Nehri yakınlarında hüküm süren Göktürk Devletini yok ederek kendi hakimiyetini ilan eden Uygur Devleti'nin başında Alp Kutlug Bilge Kagan vardır. Uygurlar, bu bölgede kendilerinden önce kabul edilmiş dinler yerine ağırlıklı olarak Budizm'i benimsemişlerdir. Ancak 762'de Böğü Kagan (yönetici) tarafından Mani dini resmi din kabul edilmiştir. 840'daki Kırgız saldırılarında küçülen Uygur Devleti Budist inanca geri dönmüştür. Halk arasında Budizm ve Mani dini kabul görmüştür.

Yerleşik düzene sahip olmaları sanatsal bağlamda daha fazla örnek ortaya koyma şansı tanımıştır Uygurlara. Kökeni Göktürk balballarına dayanan Uygur heykel sanatı, Hint, Yunan ve Çin sanatının harmanlanması sonucu oluşmuş bir üslup yapısı sergiler.⁷³ Bu heykeller son derece realist bir üslup sergilemektedir. Ayrıca heykeller üzerinde boya kullanılması realist yaklaşımı tüm karakteristik özellikleri ortaya koyacak şekilde pekiştirmiştir.

⁷² Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 17.

⁷³ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.



Resim 69: Sanatçısı bilinmiyor, “Karahöço Uygur Prensleri”
Uygur Minyatürü- Fresk, 8./9. yy., Höço Harabeleri.

Uygurlar, resim sanatında oldukça ustaca yapıtlar ortaya koymuştur. Realist yaklaşım Türk sanatının her döneminde olduğu gibi Uygur döneminde de temel sanat anlayışı olmuştur. Renk olarak tercih edilen Mavi (gök rengi), yeşil ve kırmızı, canlı tonlarda tercih edilmiştir.

“Uygur resim sanatının günümüze gelebilen ve aynı zamanda Türk sanatının bilinen ilk örnekleri olan bu eserler 856- 1368 yılları arasında hüküm sürdükleri, günümüzde Doğu Türkistan diye bilinen tarım bölgesindeki, Höço, (İdikut) Turfan, Toyuk, Yarhoto, Murtuk, Bezelik, Sorçuk, Kuça, Kumtura vb. Şehirlerin mimari yapılarını süslemektedir. Bu mevcut duvar resimleri büyük çoğunlukla dini konulu olup zaman zaman günlük hayatı, sosyal konuları, av sahnelerini ve ya resmini yaptırmak isteyen insanların portre özelliğini taşıyan resimlerdir”.⁷⁴

⁷⁴ Metin Yerli, *Uygur Türklerinin İnanç Sistemlerinin Resim Sanatına Etkileri*, Eğitim Dergisi, Ekim 2006, Sayı: 13.

4.2.2. İslamiyet Sonrası Türk Sanatı

Tarihte ilk defa Türk kökenli olup İslamiyeti kabul eden devlet Karahanlı Devleti'dir. İslamiyeti kabulü ile dinen suret ve tasvir yasağı başlamıştır. Yeni kabul edilmiş olan din sebebiyle, ibadethane ve yine dini amaca ya da hizmete bağlı yapılara ağırlık verilmiştir. Bu sebeple İslamiyetin kabulünden, Fatih Suttan Mehmet dönemine kadar sanatsal bağlamda mimariden ve süsleme sanatlarından başka bir alandan bahsetmek pek mümkün değildir.

4.2.2.1. Minyatür

Osmanlı'da alışılmış resim anlayışından çok farklı üslupta var olmuş, özel bir resim anlayışı mevcuttur. Minyatür adı verilen bu teknik doğu ve batıda farklı formlarda görebildiğimiz ancak temelinde aynı öze sahip, ince işlenmiş resim olarak tanımlanır. Osmanlı'da minyatüre *nakış* ya da *tasvir* adı verilirken, minyatür sanatçısına ise *nakkaş* denmektedir. Türk Sanatı tarihinde ilk minyatür örnekleri Uygurlar tarafından oluşturulmuştur.

*“Uygur Türklerinin daha VIII. y.y. da çok ileri bir kitap ve minyatür sanatları olduğu, kalan sayılı eserlerden ve kaynaklardan anlaşılmaktadır. Turfan araştırmalarında ortaya çıkan Bezeli ve Sorguç duvar resimleri (fresk) ile birlikte bu minyatürler, IX. y.y.da daha ilk bakışta Çin resminden ayrılan karakteristik bir Orta Asya Türk resim üslubu olduğunu açıkça gösterir”.*⁷⁵

Osmanlı Minyatürleri Fatih döneminde, İran minyatürlerinden esinle başlayarak zaman içinde kendine has bir anlatım dili oluşturmuştur. Minyatür tasvirlerinde genel özellik olarak realist bir yaklaşım kullanılmazken Osmanlı minyatürlerinin temel prensibi olmuş ve diğer minyatürlerden ayrılmasında en önemli rolü oynamıştır. *“Türklerde daima hakim olan realizm, onların minyatürlerini İran'dan ayıran en önemli özelliktir”.*⁷⁶ Osmanlı minyatürlerinde tanrısal bir bakış açısı söz konusudur.

⁷⁵ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 364

⁷⁶ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 366

Adeta kompozisyonlar kuşbakışına yakın bir açıdan resmedilmişlerdir. Ayrıca diğer çeşitlerine nazaran Osmanlı minyatürlerinde sade renkler kullanılmıştır.

Osmanlı'da minyatür en parlak dönemini Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşar. Babası Yavuz Sultan Selim'in başlattığı tarihi olayların, seferlerin, törenlerin işlendiği minyatürler anlamına gelen *şahnamecilik* üzerine Sultan Süleyman döneminde geliştirmek amacıyla düzenlemeler yapılmıştır. *Şahnamecilik* Sultan Süleyman döneminde resmi bir meslek olarak kabul görmüştür.

Minyatür pek çok kültürde ve coğrafyada olmasına karşın Osmanlı stili minyatürler ön plana çıkmıştır. İran minyatürlerine ait bir takım unsurlar olsada Osmanlı minyatürleri farklılıklar ortaya koymaktadır. Böylelikle diğerlerinden ayrılmayı başarmıştır. Mat olmakla birlikte canlı renkler seçilmiştir. Minyatürlerde mekan hakkında ip uçları bulunsada hacimsel bir mekan duygusundan bahsetmek pek mümkün değildir. Mekanlar şematik tasvire yakın olarak verilmiştir.



Resim 70: Matrakçı Nasuh, “*Süleymanname*’den bir görünüş”

Osmanlı miyatürünün en önemli ismi Matrakçı Nasuh Efendi'dir. Nasuh el Silahi olarak da bilinen nakkaş, Kanuni Sultan Süleyman'nın saltanı boyunca pekçok

seferde bulunmuştur. Seferler sırasında betimlediği peyzajları belge niteliği taşımaktadır. Matrakçı Nasuh minyatürlerinde canlı renklere yer vermiştir. Detaycı tasvir üslubu beimsemiştir. Matraçı Nasuh'un yapıtları üç ayrı kitapta toplanmıştır. Bunlar sırasıyla şu şekilde adlandırılmıştır: *Beyan-ı Menazili Seferi Irakeyn*, *Süleymanname* ve *Tarih-i Sultan Beyazid*.

*“Her üç yazmada minyatürler, figürsüz olarak, bazen bazen figürlerle tezat halinde, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı renkler ve yer yer altın yaldızla canlandırılmıştır”.*⁷⁷

Yaşamı hakkında pek fazla bilgi bulunmayan Mehmet Siyah Kalem, minyatür sanatını bambaşka bir boyutta ele almış önemli bir sanatçıdır. Geleneksel minyatürde perspektif ya da derinlik yoktur. Siyah Kalem'in yapıtlarında ise mekansal hiçbir eleman kullanılmamıştır. Zamansız ve mekansız olan bu tasvirlerde şamanik figürler, şeytan ya da cin tasvirleri yer almaktadır. İnsan, hayvan ve gerçek üstü canlılar bir arada kullanılmıştır.



Resim 71: Mehmet Siyah Kalem, minyatür, Topkapı Sarayı Fatih Albümü.

Sanatçı kompozisyonlarında çoğunlukla kırmızı, beyaz, siyah, mavi ve sarı renkleri kullanmıştır. Bütünsel bakılacak olursa resimler *boz* renklere sahiptir. Figürler hacim duygusu verirken, arka plan mekan hakkında hiçbir ip ucu taşımamakta ve düzlemsel

⁷⁷ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 372

yapı içermektedir. Hacim duygusu yaatan ışıklı noktalar figürlere giydirilen, yoğun drapeli giysilerin üzerinde gezinmektedir. Zemin rengi ile figürlerin renkleri kontrastlık içermektedir.

Şamanik olguların hissedildiği bu yapıtlarda, gerçek ve gerçek olmayanın birlikteliği ve renk kullanımının desteği ile inançsal bir anlatım aktarılmaktadır.

19. Yüzyılla birlikte Batılı anlamda resim anlayışı etkisine giren Türk sanatı minyatür geleneğini köreltmıştır. Günümüzde çok fazla olmamakla birlikte mintayür geleneğini özümsemiş ve bu doğrultuda çalışmalar yapan sanatçılar vardır. Erol Akyavaş, Ergin İnan, Günseli Kato gibi sanatçılar, minyatür sanatının prensiplerini post-modern bir yaklaşımla yeniden yorumlamışlardır.

4.2.3. Türkiye’de Batılılaşma Sonrası Sanat

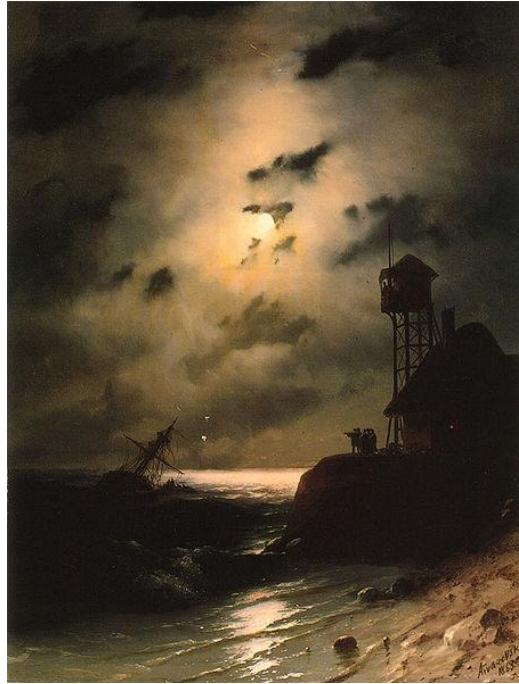
Fatih Sultan Mehmet’in, ressam Bellini tarafından gerçekleştirilen portresi ile aslında Batılı bağlamda yapıtlar Osmanlı’ya girmiş olur. Ardından gelen dönemlerde ise gayrimüslim ya da yabancı sanatçıların saray hizmetinde yapıt ürettikleri bilinmektedir.

Türkiye’de çağdaş Türk sanatından bahsedebilmek için Osmanlı’nın son dönemlerinde ortaya çıkan batılılaşma reformlarından bahsetmek gerekir. III. Selim’le Osmanlı, gücünü iyiden iyiye kaybetmiştir. Sefer yapamayacak kadar zayıflamış hatta imparatorluğa ait mevcut toprakları da koruyamaz olmuştur. Bu sebeple askeri bağlamda yeni bir yapılanma dönemine girer. Batılılaşma Osmanlı’nın askeri alanda yaptığı ıslahatlar olarak başlar ancak daha sonra yaşamı etkiler ve topyekün bir yenilenme başlar.

Dönemin askeri okullarında başlayan resim dersleri, Batılı bağlamda yapılacak ve Çağdaş Türk Sanatına kadar uzanacak bir süreci başlatmış olur. Askeri okullarda özellikle camera obscura yardımıyla kopya resim yapıldığı pek çok kaynaktan bilinmekte. Bu süreçte Osmanlı, Barok üslubu mimaride kullanmaya başlamışsa da resim alanında böyle bir etkiden bahsetmek mümkün değildir.

1860'lı yıllarda Avrupa'dan dönen Osman Hamdi Bey ve kuşağı vesilesiyle resimsel bağlamda ilk örnekler çıkmaya başladı. Hukuk eğitimi için gittiği Fransa'da aynı zamanda resim eğitimi alan Osman Hamdi Bey Türk Sanatının temellerini atan isimlerden kabul edilir. II. Abdülhamit döneminde fotoğraf ve gravür büyük gelişme kaydeder. Türk tarihinin en büyük fotoğraf albümü bu döneme tarihlenir. Fotoğraftan resim yapma geleneğine bu dönemde fotoğrafta gazete ve dergilere basılmak üzere yapılan gravür tekniği eklenmiştir.

Ancak Batılılaşma sürecinin en önemli noktalarından biri, sanata düşkünlüğü ile bilinen Sultan Abdülaziz'in yurtdışı seyahatleridir. Seyahat amacıyla yurtdışına çıkan ilk padişah'tır ve seyahati esnasında gezdiği sergi ve müzelerin ardından ülkeye dönmesiyle koleksiyon yapmaya başlar. Bu dönemde, Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa koleksiyon danışmanlığı yapmaktadır ve seçilen parçalar Batıda yeni ses getirmeye başlayan empresyonist üsluptadır. 1873'de Viyana'da gerçekleşen Dünya Sergisi'ne Osmanlı tarafından temsilci olarak Osman Hamdi Bey'in gönderilmesi Batıya açılma bağlamında önemli bir olaydır. Osman Hamdi Bey, oryantalist yapıtlar üretmiş olsa da Batılı ressamalarda gözlemlenen fantezi içeren olgulara yer vermemiştir.



Resim 72: Ivan Aivazovski, “*Mehtap ve Deniz*”, 1863, t.ü.y.b., 76.2 x 59.1 cm, Özel Koleksiyon.

1882 yılında Osman Hamdi Bey, padişahın da desteği ile Sanay-i Nefise Mektebini kurar. 1891 yılında İtalyan ressam Fausto Zonaro'nun İstanbul'a gelmesiyle saray resmi farklılık kazanır. Oryantalist eserler üreten sanatçı, tarihi konular, savaş sahneleri, portre ve manzara gibi pek çok alanda yapıtlar ortaya koymuştur. Sanatçı doğal ışık yerine özenle seçilmiş akademik ışığı kullanmıştır. Böylelikle figürleri heykelsi durmakta dolayısıyla hacim duygusunu ön plana çıkartmaktadır. Zonaro ile yaklaşık aynı zamanlarda İstanbul'a gelen ressamlardan olan Ayvazovski'nin yapıtlarında ise romantik bir üslup söz konusudur. Sanatçı genel olarak deniz manzaraları resmetmiştir. Gökyüzü ve deniz tasvirlerinde kullandığı ışık ön plandadır. Suyun transparanlığını, gün batımının renklerini, sisli gece görünümünü kullandığı renkler ve ışıkla ustaca tasvir etmiştir.

I. Dünya Savaşı ile II. Dünya Savaşı arasındaki dönemde Türkiye'de *empresyonizm*, *post-empresyonizm*, *kübizm*, *fovizm*, *dışavurumculuk*, *dadaizm* ve *sürrealizm* akımları gözlemlenirken, II. Dünya Savaşı sonrasında, *soyut ekspresyonizm*, *pop art*, *minimalizm*, *post-minimalizm*, *post-modernizm*, *fluxus* gibi akımlar ön plana çıkar.



Resim 73: (solda) Fausto Zonaro, “Kabak Taşıyan Kadın”, 1889, Tual Üzerine Yağlıboya, 245 x 137 cm, Sabancı Müzesi, İstanbul.

Resim 74: (sağda) Halil Paşa, “Şakayıklar ve Kadın”, 1898, Tual Üzerine Yağlıboya, 119,5 x 72,5 cm, Sabancı Müzesi, İstanbul.

Türkiye’de ilk izlenimci etkiler Halil Paşa’nın eserlerinde ortaya çıkar. Osman Hamdi Kuşluğu ile 1914 Kuşluğu arasında bir nevi köprü vazifesi gören Halil Paşa’nın özellikle “Şakayıklar ve Kadın” adıyla bilinen yapıtı bu üsluba iyi bir örnektir. Gün ışığında resimlenen kadın figürü, arka plandaki manzara izlenimci üslubun gereksinimleri doğrultusunda betimlenmiştir.

Asker resamlardan olan Şeker Ahmet Paşa, peyzaj çalışmalarında gösterdiği ustalık, ortaya koyduğu atmosferik ışık ve derinlik, bu alanda sanatçıya önemli bir konum kazandırmıştır. Şeker Ahmet Paşa, döneminin önünde bir hareketle doğa gözlemine eğilmiştir. Bu gözlemler sırasında çeşitli etüdler yapmış ve doğadaki ışığı özümsemiştir. Bu eğilimi, Paris’te yaşadığı dönemde, Barbizon ressamlarından görmüştür.



Resim 75: Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Koyun Sürüsü”, t.ü.y.b., 90 x 131 cm, Demsa Koleksiyonu.

Peyzajlarına yansıttığı dramatik ışık, kompozisyonlara derinlik kazandırmıştır. Lirik etkinin hakim olduğu peyzajlarında, kendine özgü üslubunu belirgin bir biçimde sergilemektedir. Fırça, renk ve ışık kullanımında oldukça duyarlıdır. Orman tasvirlerinde, mistik bir atmosfer yakalamış olan sanatçı bu etkiyi ustaca kullandığı renk ve ışıkla gerçekleştirmiştir. Öyle ki sanatçının anlatım dilini kuvvetlendirmek adına “Ormanda Koyun Sürüsü” adlı tablosunda iki farklı ışık kaynağı kullanmıştır. Tablonun izleyiciye göre sağ kısmından gelen ışığın yanı sıra kompozisyonun

arkasından, ağaçların arasından, izleyiciye doğru süzülen iki farkı ışık tablonun dramatik etkisini kuvvetlendirmiştir.

*“Şeker Ahmet Paşa'nın Erenköy peyzajında, ünlü orman tablosunda da izlerine rastlanan gizemli bir mekan derinliğinin perpektif yönden irdelenmesi, resmin özgün atmosferini bütünleyen doku ayrıntılarıyla bir üslup coşkusu halinde karşımıza çıkmaktadır”.*⁷⁸

1914 Kuşağının Fransa'dan dönmesi ise Avrupa'da ki akımların etkileri detaylıca görülmeye başlar. Ruhi Arel, grubun ilk ressamlarından biridir ve yapıtlarında Gustave Courbet etkileri vardır. Toplumsal bir yaklaşım güttüğü yapıtları realisttir. Courbet'in gün ışığını kullandığı *Taş Kırıcılar* adlı tabloya benzerlik göstermesine karşın, Ruhi Arel'in *Taşçılar* adlı tablosundaki ışık kullanımı farklılık göstermektedir.



Resim 76: Mehmet Ruhi Arel, *"Taşçılar"*, t.ü.y.b., 229 x 168 cm, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.

Özellikle figürlerin gölgelerinde yer alan mavi renk, Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* adlı tablosunda ki gölge tasvirlerine benzerlik göstermektedir. Nazmi Ziya Güran'ın yapıtlarında puantalist izleri görmek mümkündür. Monet ve Corot gibi Batılı ressamların etkisi büyük ölçüde hissedilir.

⁷⁸ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 1986, s. 57.



Resim 77: Nazmi Ziya Güran, “*Limanda sandallar*”, t.ü.y.b., 46 x 55.5 cm, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.

Türk Çağdaş Sanatının oluşturulması yolundaki en büyük adım *Müstakiller* tarafından atılmıştır. *Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği*'ne mensup sanatçıların dönemi imparatorluğun yıkılması ve Cumhuriyetin kurulmasıyla aynı dönemlere denk düşmektedir. Hale Asaf, Refik Epikman, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk gibi isimlerden oluşan bu sanatçılar çağdaş sanat bağlamında önemli yapıtlar bırakmışlardır.



Resim 78: Refik Epikman, “*Bar*”, 1928, t.ü.y.b., MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.

Müstakillerin ardından kurulan *D Grubu*, Türkiye’de kurulan 4. birliktir. Empresyonist üsluba karşı durarak kübist ve konstrüktivist bir anlayışla çalışırlar. Z. F. İzer, C. Tollu, N. Berk, A. Dino ve Z. Müridoğlu gibi dönemin önemli isimlerini barındıran bu birlik, Batı sanatını geriden takip eden Türk sanatını hareketlendirme amacıyla entellektüel girişimlerde bulunmuşlardır.



Resim 79: Zeki Faik İzer, “Kompozisyon”, kağıt üzerine guaj, 50 x 63 cm.

Fikret Mualla, Saint Joseph, Galatasaray Lisesi gibi okullarda eğitim görmüştür. Futbol sevdası yüzünden genç yaşta sakatlanmış ve topal kalmıştır. Bu durum sanatçının hayatı boyunca etkisinde kalacağı olaylar zincirinin başını çeker. Galatasaray Lisesi’nde okuduğu dönemde kaptığı grip mikrobunu annesine bulaştırmış ve annesi İspanyol Gribi denilen hastalık sebebiyle ölmüştür. Sanatçı, hem düşkün olduğu annesinin ölümüyle yıkılmış hemde hayatı boyunca sebep olduğu için suçluluk duygusu çekmiştir. Annesinin ölümünün ardında evlenen babasından nefret eden sanatçı 17 yaşında mühendislik okumak üzere İsviçre’ye gönderilir.



Resim 80: Fikret Mualla, “*Kırmızı Sirk/Kaplumbağa Terbiyecisi*”, Kağıt Üzerine Guaj, 54 x 32 cm, Özel Koleksiyon.

İsviçre’de tanıştığı resim sanatına bağlanması, onu önce Münih’e ardından Berlin’e sürükler ve sanatçı buralarda sanat eğitimi alır. Hale Asaf Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’nde sınıf arkadaşıdır. Sakat olması ve gençliğinde yaşadığı sıkıntılar onu utangaç ve uyumsuz biri haline getirmiştir. Hayatınının büyük bir bölümünü geçireceği Fransa’ya gitmeden önce Türkiye’ye gelen sanatçı kısa süreli resim öğretmenliği yapmıştır. Bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatroları’nda kostüm tasarımı yapan sanatçı soprano Semiha Berksoy’a hayran kalmıştır. 1938’de Fransa’ya yerleşen yapıtları o dönemde ünlenen sanatçı, dışavurumcu akımdan oldukça etkilenmiştir.



Resim 81: Fikret Mualla, “Teşebbüs”, t.ü.y.b., 54 x 37 cm, (Ersoy, Prof. Dr. Ayla, 500 Türk Sanatçısı, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 351)

Fikret Mualla’yı diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliği sanata bakış açısıdır. Sanatçı sanat yapma çabasının ötesinde, resim yapmayı adeta bir terapi ya da kaçış olarak görmüştür. Bu sebeple olacak ki dışavurumcu üslubu benimsemiştir.

Sanatçı yapıtlarında, coşkun ve çarpıcı renkler kullanmıştır. Kontrast renkleri bir arada kullanarak çarpıcı etkiler yakalamıştır. Bu bağlamda Henri Matisse’den etkilendiği düşünülmektedir. Temel olarak fovist bir yaklaşımla yapıt üreten sanatçı, içinde bulunduğu buhrandan sıyrılmak ya da neşeyi ve hayatın coşkunluğunu resimlerinde yaşamayı hedeflemiştir.

“Paris’in kahveleri, barları, oyun salonlarında eğlenen, vakit geçiren insanlar, kumar oynayanlar, içki içenler, müzisyenler, değişik insan tiplerini resimlerine konu olur. Yine Paris kahvesi, oturan iki kadın, masaya bir erkek yaklaşıyor, kadınlarla arkadaş olmaya çalışıyor. Kadınların yüz ifadelerinden bu arkadaşlığı kabul etmeye hazır olduklarını görüyoruz. Güncel, sıradan bir

*konu ve sıradan insanlar, ama resimsel anlatım farklı ve özgün. Parlak mavi, sarı ve beyaz rengin çarpıcı kontrastlığı, silüetlere dönüşmüş çabuk fırça hareketleriyle bir çırpıda şekillenivermiş figürlerle gözalıcı bir etki yaratıyor. Onun çalışmalarını tek bir üsluba bağlamak kolay değil, Fovizm ile Ekspresyonizm arasında gidip gelen yalın, sade ve açık anlatım”.*⁷⁹ (Resim 81)

⁷⁹ Prof. Dr. Ayla Ersoy, *500 Türk Sanatçısı*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 351

5. RENK VE IŞIĞIN GÜNÜMÜZ SANATINDAKİ YANSIMALARI

1945 sonrası sanat, artık tamamen farklı bir yön bulmuştur. Öyle ki modernin ötesinde *çağdaş* denilen yeni bir döneme girer. Çağdaş kavramıyla birlikte, sanat artık tüm geçmişinden sıyrılır. Disiplinler, malzemeler, konular tamamen değişmiştir. 1900'lerin başında ortaya çıkan *Dada* ile sanat maddesizleşmeye yönelmiştir. Sanat artık geçmişe ya da geleceğe dayalı hiç bir zaman ya da kuram çerçevesinde değerlendirilemeyeceği gibi aynı zamanda sanatçısıyla bütün olarak ele alınmalıdır.

1960 sonrası, *modern sanat* sorgulanmaya başlamıştır. İzlenim, dışavurum, sanatçı iç dünyası ya da bakış açısı gibi olgular kabul edilmez olmaya başlamıştır. Bu yeni oluşumla, sanat toplumsal olayları, siyasi gelişmeleri kısaca yaşam içerisinde toplumları etkileyen güncel konuların işlenmesi gerektiği fikri ortaya çıkmıştır. Minimalist anlayış sanatı eski verileri sadeleştirerek, özüne inerek yaratma fikrini benimsemiştir.

Heykel, üç boyutlu anlatım yolu olarak biçim değiştirmiştir. Klasik malzemelerin, üslupların yerini hazır nesnelere, beden, açık araziler ...vb öğeler almıştır. Bu dönemde birlikte sanat, galerilerden ve müzelerden taşarak varlığını biçimsel ve düşünsel anlamda yenilemiştir. Böylece tek gerçek sanatın kendisidir ve sanat varlığını ancak izleyicisi ile birlikte ortaya koyabilir. Yeni anlayışla disiplinler arasındaki sınırlar kalkmıştır ve izleyici artık yapıtın\ sanatın bir parçası olmuştur.

Fluxus akımı, dönemin öncüsü olmuştur. Değişmekte olan sanat anlayışı bağlamında önemli adımlar ve yapıtlar ortaya konulmuştur. Ortaya çıkan bu yapıtlar da, malzeme ya da üsluptan önce içerik, kavram veya sorunsal önemlidir. Bu akım, performans, beden sanatı, süreç sanatı, kavramsal sanat, video ve arazi sanatı gibi yeni sanat alanlarının ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır.

5.1. Alıcı ve Yansıtıcı Alan Olarak Beden (Happening, Beden Sanatı, Performans Sanatı)

Performans sanatı, geçmişte *Fütürizm*, *Dada* ve *Sürrealizm* hareketlerinden referanslar temelinde oluşmuştur. Performans kelimesi *tamamlanma* anlamını taşır. Böylece performans sanatı daha önceki yapıtların aksine izleyicisiz yapıtın yarım kaldığını ve tamamlanamayacağını savunarak ortaya çıkmıştır. Bedenin yapıt ya da eleman olarak kullanılması 1960 sonrası sanatın en çarpıcı olaylarından biridir. Bu yaklaşım beden sanatı olarak adlandırılmıştır. Bu eserlerde izleyici ile sanatçı her zaman bir arada değildir. Kimi zaman beden izleyiciye doğrudan gösterilirken bazen ise fotoğraf ya da video aracılığıyla ulaştırılıyordu. Daha sonra *performans sanatı* içinde yer almaya başlamıştır *beden sanatı*.

İlk olarak *happening* adıyla başlayan bu yeni tarz izleyici ile sanatçının, sanatı birlikte deneyimlemesini sağlayan olaylar olarak ortaya çıktı. Yapıt, sanatçı ve izleyici arasındaki etki tepki ilişkisi sonucu ortaya çıkıyordu. *Happening'leri performans sanatından* ayıran en önemli özellik ise belirli bir senaryonun olmamasıdır. İzleyicinin tepkisine göre yapıt şekil değiştirebilir. *Performans sanatında* da bir parça değişkenlik gözlenlenebilsede belirli bir anlatım dahilinde giriş, gelişme ve sonuç bölümü yakalamak daha olasıdır. Aynı zamanda *performans sanatı* anlıktır ve insan hafızasında varlığını devam ettirir. Fotoğraf ya da video ile yapay belleğe alınması mümkündür ancak bu sadece kopyadır. Aslı sadece performansın gerçekleştiği an'dır.

5.1.1. Yves Klein

1928 doğumlu Fransız sanatçı, ressam bir anne ve babanın çocuğudur. Babası figüratif üslupta çalışırken annesi soyut üslubu benimsemiştir. Sanatçı, her iki üslubu da görerek yetişmiştir. Yves Klein, Uzakdoğu sporları, gelenekleri ve tinsel konular ile ilgilidir. Sanatçının 1948 yılında bestelediği *Monoton- Sessizlik Senfonisi* sanatçının tüm sanat hayatının işitsel bir özetini oluşturmaktadır. Tek notadan

bestelenmiş bu senfoni aslında sanatçının monokrom yapıtlarının habercisi niteliğindedir.

1955’de monokrom resimlerinin çeşitli eleştirmen ve jüriler tarafından kabul edilmemesinin ardından, ilk kişisel sergisini halka açık bir biçimde gerçekleştirmiştir. Sanatçı 1950’lerin sonunda performans sayılabilecek ilk yapıtını gerçekleştirir ve “benim eserim” adını verdiği eylemle 1001 adet balonu gökyüzüne bırakır. Yine kendisini performans olarak sergilediği, kadın bedenlerinden elde ettiği baskı resimleri sergilemiştir. Ancak sanatçının performans kabul edilen çalışması “canlı fırçalar” olmuştur. 1958 yılında gerçekleşen “*Mavi Dönemin Antropometreleri*” adlı ilk performansında sanatçı maviye boyadığı çıplak kadınları tual üzerinde adeta bir fırça gibi gezdirerek gerçekleştirmişti. Sanatçı daha sonra bu performansları çeşitlemiştir.



Resim 82: Yves Klein, “*Antropometri*”, Performans, 1958.

Sanatçının yapıtlarında kullandığı mavi *Uluslararası Klein Mavisi* olarak anılan, ve sanatçı tarafından keşfedilen bir renktir. Klein, kendi adını taşıyan bu rengi bulduğu özel pigmentlerle elde etmiştir. Klein, maviyi, gökyüzünün ve özgürlüğün sembolü olarak görmektedir. Gökyüzünün sonsuzluğu, fiziksel ve ruhsal özgürlüğe çağrışım yapmaktadır.

5.1.2. Ana Mendieta

1948 doğumlu, Kübalı sanatçı olan Ana Mendieta heykel, performans, resim gibi pek çok alanda yapıtlar üretmiştir. Ancak sanatçının en çarpıcı işleri toprak sanatıyla beden sanatını birleştirdiği ve *Silüet Serisi* adını verdiği işleridir. 12 yaşında Küba'da ki Castro rejiminden kaçmak için annesi ve kız kardeşi ile Amerika'ya yerleşmiştir. Bir süre mülteci kamplarında kaldıktan sonra kız kardeşiyle, çeşitli aile ve yurt bünyelerinde kalmıştır. Sanatçının bu dönemde yaşadığı bir olay, sanatına yön vermiş ve izlerini yapıtlarında göstermiştir. Üniversite öğrencisi olduğu dönemde, bir arkadaşının tecavüze uğrayıp öldürülmesinin, çevre tarafından büyük bir sessizlik ve duyarsızlıkla üstünün kapatılmasını hazmedememiş ve hayatı boyunca bu olayın izlerini taşımıştır. Sanatçı ilk performansında bu olayı ele almıştır.

Yapıtlarında sanatçının hayatından kesitleri görmek mümkündür ancak sanatçının ele aldığı konular, dönem dahilinde toplumsal ölçekte de değerlendirilebilecek sorunlardır. Feminizm temeline kurguladığı çalışmalarında, şiddet, yaşam ve ölüm, aidiyet gibi temel sorunları işlemiştir.



Resim 83: (solda) Ana Mendieta, "*Silüet*", Fotoğraf Dizisi, 1975.

Resim 84: (ortada) Ana Mendieta, "*İsimsiz/ Fetiş Serisi*", Fotoğraf Dizisi, 1977.

Resim 85: (sağda) Ana Mendieta, "*Body Tracks*", Performans, 1974.

Sanatçının pek çok yapıtında ya da performansında, kırmızı rengin ön planda olduğu görülmektedir. Doğada gerçekleştirdiği silüet serisinde de, beden izlerinin üzerine

çeşitli kırmızı boyalar kullanılmıştır. Kırmızı şiddet, beden ve yaşamın ortak noktası olan kanın rengidir.

5.1.3. Hermann Nitsch

1960’larda ortaya çıkan ve *eylem* adıyla anılan performanslar *Viyana Aksiyonistleri* tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu performansları diğerlerinden ayıran en önemli nokta şiddet içerikli olmasıdır. Şiddet barındıran performanslar daha önceleri çeşitli pek çok sanatçı tarafından gerçekleştirilmiştir. Ancak, Hermann Nitsch bu performansları törensel bir üslupla gerçekleştirmişlerdir. *Orgien Mysterien Theater* adıyla bilinen bu törensel performanslarda *katarsist*⁸⁰ bir inanç söz konusudur. (Resim:86) Büyük baş hayvanların ceset ve kanlarının kullanıldığı bu performanslarda onlarca insanın katılımı ile kitlesel bir arınma seramonisi betimlenir. Provakatif tavrın ortaya konması bu şiddet içeren gösterilerin temel dayanaklarından biridir. Sanatçı resimlerinde de boya yerine hayvan kanı kullanmıştır. (Resim: 87)



Resim 86: Herman Nitsch, “*Orgien Mysterien Theater*”, 1962-1998.

“1960’ların sonu ile 70’lerin başlarında kimi sanatçılar sanat malzemesi olarak kendi bedenlerini kullanabilme olanakları üzerine yoğunlaşmaya başlamışlardı. 1962’de Avusturyalı sanatçı Herman Nitsch, Freud psikolojisine ve hareketli soyut resme gönderme yapan bir dizi kanlı gösteri düzenlemiştir. İlk Eylem adındaki çalışmasında sanatçının yardımcıları, izleyici önünde bir

⁸⁰ KATARSİS; Psikanalizde, bilinçdışına itilmiş duyguların yaşanıp boşalım olanağına kavuşturularak hastanın patojen duygulardan ve nevroitik belirtilerden kurtulmasıdır. Antik Yunan’da bir tür “ruh dönüşümü” olarak kabul edilir ve ruhun kötülüklerden arındırılması olarak benimsenir.

*koyunun bağırsaklarını çıkarttıktan sonra, katharsis eylem içinde olan sanatçının üstüne kan dökmüşlerdir. Bu eylemde sanatçı doğal ama toplumsal açıdan baksı altında olan saldırganlığından kurtulmayı ummuştur”.*⁸¹



Resim 87: Herman Nitsch, “İsimsiz”, 1998, tual üzerine kan, 200x300 cm.

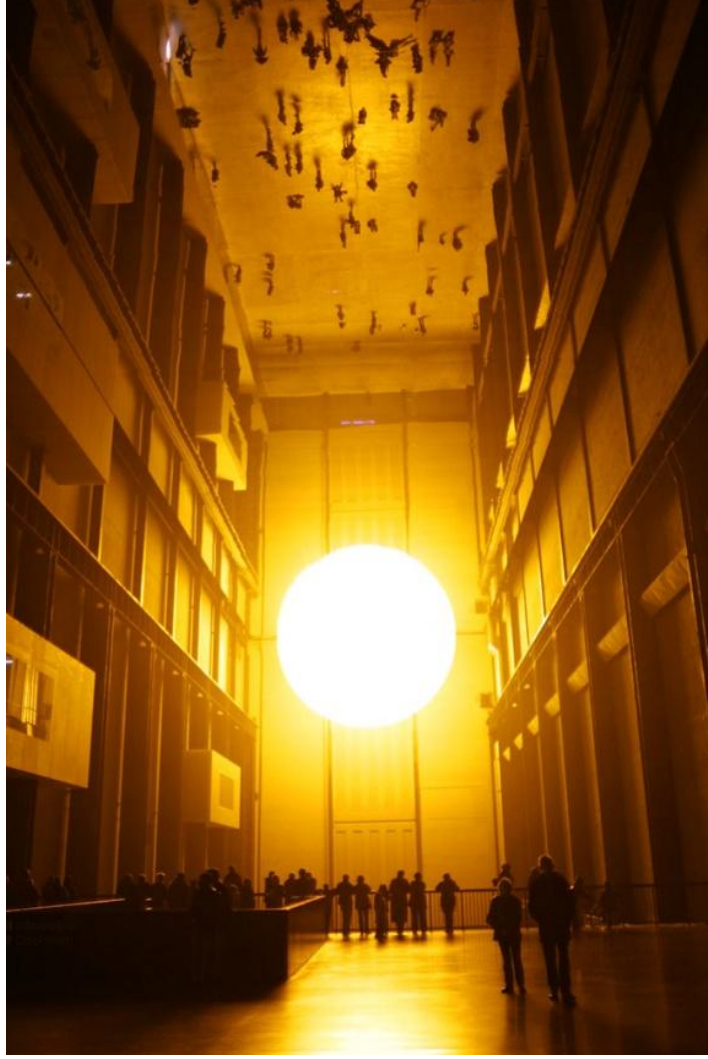
5.2. Mekanda, Işık ve Renk Alanları: Enstelasyon

5.2.1. Olafur Eliasson

1967, Danimarka doğumlu sanatçı özellikle ışık, su ve ısı gibi materyallerle gerçekleştirdiği enstelasyonlarıyla bilinmektedir. Berlin’deki atölyesinde üretim yapan sanatçının pek çok farklı ülkede yapıtlarına rastlamak mümkündür. Eliasson’nun neredeyse tüm yapıtlarında ışık ve renk temel sorunsal olmuş ve bu iki unsur ile izleyiciye atmosfer yoğunluğu ile bağlantılı olarak, çeşitli mekansal deneyimler kazandırmak amaçlanmıştır.

The Weather Project (Hava Projesi), adlı 2003 Venedik Bienali için gerçekleştirdiği çalışması, sis, ışık ve yansıtıcı yüzey (ayna) ile gerçekleştirilmiş deneysel bir çalışmadır. Sanatçının pek çok yapıtında olduğu gibi bu çalışmada da mekansal keşif ve duyular üzerine deneysel bir yaklaşım söz konusudur.

⁸¹ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008, s. 43-44.



Resim 88: Olafur Eliasson, “*The Weather Project*”, 2003, Turbine Hall, Tate Modern, Londra, İngiltere.

Çalışmada nemlendiriciler aracılığıyla sağlanan sisli bir atmosfer vardır. Aynı zamanda mekan sarı ışık yayan monokromatik ampuller sayesinde aydınlatılmaktadır. Tavan ise tamamen ayna ile kaplanmıştır. İzleyiciler sadece yapıtı görmekle kalmaz, bir parçası olarak yapıtı deneyimlerler. Yaratılan mekan ile atmosferin duyularınız yoluyla bizi nasıl etkilediği ve yönlendirdiğini gözlemleyebiliyoruz.

“Ortama sürekli, çok soft oranlarda sis verilmekte. Dikdörtgen mekanın apsisinde sarı kırmızı bir güneş duruyor. İçerisi karanlık, sisli ve güneşli. Yani, emin olun bunu aktarmak çok zor. İzleyicilerin yere yatıp, ellerini tavana kaldırıp işaret ettiklerini görünce bir şeyi hemen anladık: Yapıtı, örneğin beş

*katlı dersek, üçüncü katı karşı duvara kadar aynayla kaplanmış. Güneşte kullanılan malzemenin özelliği, sisli ortam ve mekanın sonsuzluğu tavana kaplanmış olan aynaya öylesine etkili bir yansıma yapıyor ki, tamamen her şeyden sıyrilabiliyorsunuz. Ortam aslında sizi çok rahatsız ediyor, ama kendinizi çekip alamıyorsunuz. Eliasson, hava-iklim olaylarının insanın günlük yaşantısındaki etki ve yeri, konularını irdeliyor”.*⁸²



Resim 89: Olafur Eliasson, “*Your Blind Passenger*”, 2010, Arken Museum for Moderne Kunst, Danimarka.

Sanatçının *Light Installations* (ışık enstelasyonları) adı altında gerçekleştirdiği bir dizi yapıtında da benzer sorunsallar ortaya atılmış ancak her yapıtta algısal deneye tabi tutulan mekan farklılık göstermiştir. *Room For One Colour* (1997), adlı yerleştirmede de yine monokromatik ışıklarla (sarı) aydınlatılmış bir odada renk algısına dayalı bir alan yaratılmıştır. Duyuma yönelik bu çalışmaların en çarpıcılarından biri olan *Your Blinde Passangers* adlı çalışmasını, 2010 yılında Arken Modern Sanat Müzesi için yapmıştır. Doksan metrelik tünelin içine uygulanan yoğun sis ve renkli ışıklardan oluşmaktadır. Bu çalışmada yüzlerce renkli florasan lamba kullanılmıştır. Yoğun sisin görme mesafesini kısaltması sebebiyle izleyicinin göz ile yön bulma şansı yoktur. Bu sebeple katılımcılar diğer duyularının yardımına ihtiyaç duyar.

⁸² Özkan Eroğlu, *Sanat Birikimi*, Artist Yayıncılık, İstanbul, 2009

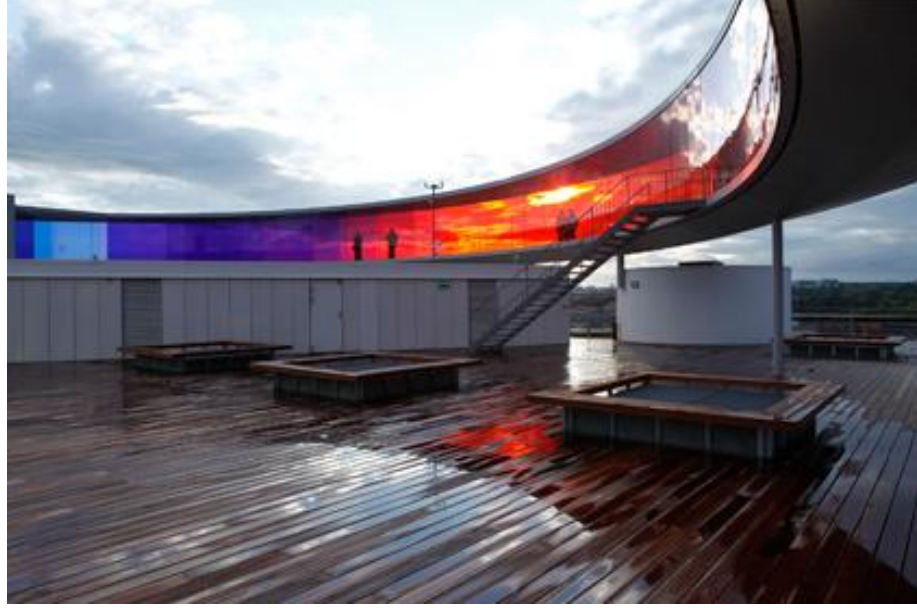


Resim 90: Olafur Eliasson, “*Your Blind Passenger*”, 2010,
Arken Museum for Moderne Kunst, Danimarka.

Your Rainbow Panorama, yapımı 2011 yılında tamamlanan bu çalışma, Aros Aarhus Sanat Müzesi’nin terasında yer almaktadır. Çalışma 150 metre uzunluğunda ve çapı 52 metrelik dairesel bir tünel olup 3 metre genişliğindedir. Tünelin dikey yüzeyleri gökkuşağının renklerindeki camlarla kaplanmıştır. Geceleri ise zemine yerleştirilen aydınlatma elemanlarıyla ışıklandırılmıştır. 360 derecelik panoramaya hakim olan bu tünel, renkli camlar sayesinde izleyicilere, rengin algı üzerindeki etkilerini deneyimleme imkanı tanımaktadır.



Resim 91: Olafur Eliasson, “*Your Rainbow Panorama*”, 2011,
Aros Aarhus Kunstmuseum, Danimarka.



Resim 92: Olafur Eliasson, “*Your Rainbow Panaroma*”, 2011, Aros Aarhus Kunstmuseum, Danimarka.

5.2.2. Dan Flavin

Dan Flavin, yapay ışığı sanatsal bir malzeme olarak kullanan ilk sanatçıdır. Sanatçı, floresan lambaları ilk defa 1957’de tekerlek yerleştiği tualler üzerinde kullanmıştır. Popüler bir malzemeyi kullanması, sanatçıyı minimalizm ile pop art arasında köprü konumuna getirmiştir. Flavin, ışığın mekan algısını değişime uğrattığını fark etmiş, floresan lambalardan oluşan kompozisyonlar ile yeni mekan algısı yaratmayı amaçlamıştır. Sanatçı floresan lambaları, üzerlerinde herhangi bir değişiklik yapmadan kullanır. Kendisinin de söylediği gibi lambalar “neyse odur”.

İlk dönem çalışmalarında ışık sanatçı için resimsel bir malzemedir ve anlatımı bu tavır belirlemiştir. 1963 yılında heykeltıraş Brancusi’ye adadığı bir yapıt ortaya koyar. 2,5 metrelik sarı floresan lambayı, duvara 45°’lik bir açıyla yerleştirir. Temel olarak malzeme ve betimleme yalınlığı açısından minimal yaklaşımda da olsa aslında Flavin’i diğer minimalistlerden ayıran önemli bir unsur vardır. Flavin, ışığın manevi derinliğini sorgulayan ve bunu yansıtmayı amaçlayan bir sanat geliştirmiştir.



Resim 93: Dan Flavin, “Adsız”, (Pembe, sarı ve gün ışığı florası), 1968,
245 x 244.5 x 154.5 cm, MOMA, New York.

*“ Flavin’i yalnızca neon lamba heykelinin öncülerinden biri olarak görmek eksik kalır. Işıkla çalışan diğer sanatçılardan farklı olarak, dekoratif ve teknolojik etkilerden kaçındığının altını çizer. Ancak, endüstriyel bir malzemedен ortaya çıkan yapay ışığında üstün olması gereken bir araç olduğu düşüncesini taşımaktadır”.*⁸³

Çalışmaları, ancak florasın ışıklar açıkken, bir eser niteliğindedir. Kapalı olduğunda, renk ve ışık alanları görülemeyeceğinden, hem yapıtsal hem mekansal bağlamda sanatçının söyleviden bahsedilemez. Sanatçı yapıtlarında, neo-empresyonistlerin de yararlandığı, *optikten* yararlanır. Örneğin pembe ve sarı renk yanyana geldiğinde

⁸³ Olcay Ataseven, “Dan Flavin’in Mekanı Dönüştüren Işığı ve Minimal Yaklaşımı”, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, Mayıs-Haziran, 2012-09, s. 90.

birbirleriyle etkileşime geçerek titreşim yaratır, böylece bu iki boyalı yüzey boyut kazanır. Mekansal bağlamda izleyiciye yeni bir algı sunar.⁸⁴

*“Flavin’in yapıtının örneklediği gibi, Minimalistler için sanat, ‘ne görüyorsan odur’; ötesi yoktur. 1940’lardan 1960’lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel dışavurumu ve derin özneliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur”.*⁸⁵



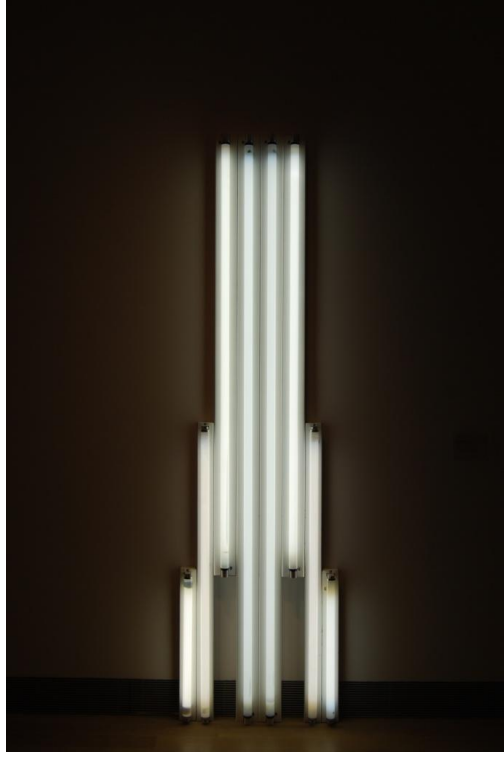
Resim 94: Dan Flavin, “ *The Diagonal of May 25, 1963 (to C. Brancusi)*”, 1963, Sarı Florasan, 250 cm.

Hazır nesne kullanımını Duchamp ile başlar, Flavin’de kompozisyonlarını bir dizi hazır nesneden oluşturmaktadır. Ancak Flavin’in yapıtları için Ready-made demek pek doğru olmaz çünkü, örneğin Duchamp’ın “çeşme” adlı yapıtında pisuarın kendisi yapıtken Flavin’in ışıklı yerleştirmelerinde ise izleyici tarafından gözlemlenen algı yapıttır. Yani Flavin’in hazırladığı kompozisyonlardan önce asıl yapıt izleyicinin

⁸⁴ L. Edward Smith (der.), *Art Today*, Phaidon, New York, 2006, s. 86-88

⁸⁵ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 181.

zihninde oluşan algıdır ve görecelidir. Görecelik kavramı Flavin'in yapıtlarında önemli bir unsurdur, çünkü kompozisyonlarda kullanılan renkler her izleyicinin zihninde farklı bir algıya sebep olur. Renk bölümünde açıklandığı gibi, hemen hemen her kültürde, coğrafyada renklerin farklı anlamları vardır.



Resim 95: Dan Flavin, “*Manument VII, for V. Tatlin*”, 1964, Modern Sanat Müzesi, Stockholm, İsveç.

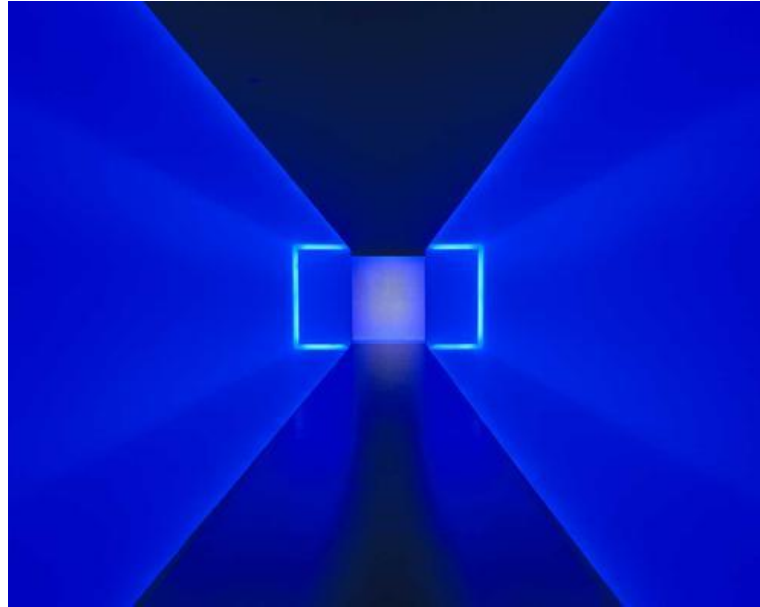
Sanatçı renk ve ışığın algı üzerindeki etkileri üzerine, *ışık köşeleri* ve *ışık koridorları* gibi çalışmalar yapmıştır. Yapıtlarıyla mekanı ele geçirerek, yeni ve kendine has alanlar oluşturur.

“Simgesel anlam taşıyan her şeyden kaçınarak, çeşitli boyutlar ve ritimler uygulayarak çalışır. Flavin'in planladığı düzenlemeleri elektrikçiler uygular. Bunlarda, alışık olduğumuz anlamları belirten hiçbir iz yoktur. Çizilen

çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler; alan ve hacim yerine oldukça denetlenebilmiş bir parlak alanı vardır”.⁸⁶

5.2.3. James Turrell

1943 doğumlu, Amerika’lı sanatçı yapıtlarında kullandığı ışıklarla algısal yanılsama yaratmaktadır. Uzay olaylarına ilgi duyan sanatçı, mekan ve ışık algısını bozuma uğratmaktadır. Işığın algı üzerindeki etkilerini araştırmış ve mimari ile ışığı farklı bir bağlamda birleştirmiştir. Sanatçının yapıtları heykelsi formlar olabildiği gibi mekansal boyutlar da mevcuttur. İki boyutlu düzlemde ortaya koyduğu ışık oyunları sayesinde izleyiciye mekan algısı sunmuştur. *The Light Inside* adlı çalışmasında Carolin Wiess Law ile Audrey Jones Beck binaları arasında bir geçiş tüneli hazırlamıştır. Bu yapıt öncesinde *Space Construction Series* adlı bir dizi eseri vardır. Ancak *The Light Inside* yapıtında mekan bu geçiş alanında dinginlik ve hoşluk yaratmıştır. Dar bir koridor olan mekanda ışık ilizyonu yaratarak ışıklı yan bölümler yaratmış ve mekanı olduğundan daha büyük bir alan haline getirmiştir.

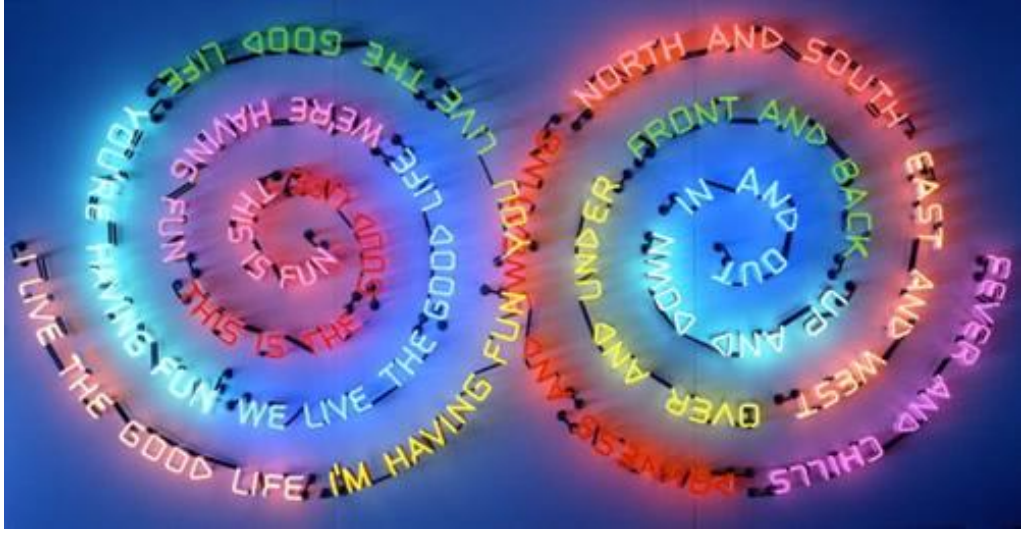


Resim 96: James Turrell, “*The Light Inside*”, 1999, Houston Güzel Sanatlar Müzesi, Teksas.

⁸⁶ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 309.

5.2.4. Bruce Nauman

1941'de Amerika'da doğan sanatçı fotoğraf, video, heykel, performans ve enstelasyon gibi pekçok disiplinde yapıt üretmiş bir sanatçıdır. Özellikle renkli neonlarla yaptığı rölyefik yerleştirmeleriyle ünlüdür.



Resim 97: Bruce Nauman, “*Having Fun/ Good Life, Symptoms*”, 1985, neon ve cam boru, 175x25.4x40.6 cm, Pittsburg Carnegie Müzesi, Pensilvanya.

Sanatçı pekçok çalışmasında olduğu gibi, neon lambaları kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalarında da, ötekileştirme ve var oluş üzerine çalışmıştır. Örneğin, sanatçının 1985 yılında yaptığı *Having Fun/ Good Life, Symptoms* adlı çalışmasında, iki adet yan yana duran, bir takım kelimelerle oluşturulmuş ışıklı spiralde, yaşamın varoluşunun zıtlıklar üzerine kurulu olduğunu belirtmiştir. Solda yer alan spiralde zıt anlamlı kelimelerin peşi sıra yanıp sönerken, sağda yer alan, mutlu ve güzel hayata atıf yapan cümlelerin oluşturduğu spiralle iç içe girmiş biçimde konumlandırılması, sanatçının sürekli temaları arasında yer alan varoluş meselesini ve yaşamın temel prensibini açıklar niteliktedir. Kullanılan ışık, dönemi bağlamında güncel bir malzeme olmasının yanında vurgusal açıdan çarpıcı bir nitelik taşımaktadır. Kullanılan spiral formu, yapıtın içeriği ile örtüşecek şekilde yaşamsal döngüyü simgelemektedir.

5.2.5. Christian Boltanski

1944, Paris doğumlu olan sanatçı, Yahudi bir ailenin çocuğudur. II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaşanan olaylardan oldukça etkilenmiştir. Ailesiyle birlikte Fransa'da bulunan sanatçı, savaş sonrası artan Yahudi düşmanlığı sebebiyle oldukça sıkıntılı bir süreç yaşamıştır.



Resim 98: Christian Boltanski, “Anit”, 1989, yerleşirme,
Hirshhorn Müzesi, Washington, DC.

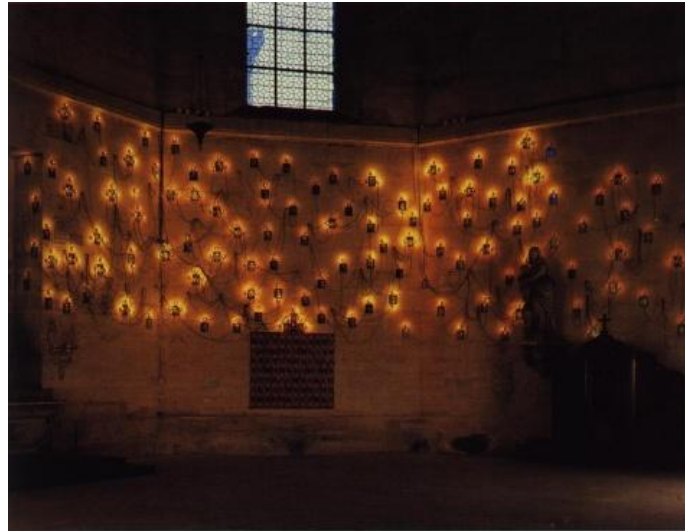
Sanatçının yapıtlarını, çocukluk yıllarından kalan travmaların izleri doğrultusunda oluşturmaktadır. Mum ışığı ile aydınlatılan kuklalar ve gölgeleri, düzensiz hareketleri ile etkileyici ve ürpertici kompozisyonlardır. İçerik ve tasvir bağlamında bu yapıtlar Barok Dönemin Hollanda'sında ortaya çıkan *Vanitas*⁸⁷ resimlerin çağdaş yorumları gibidir.

⁸⁷ Bknz: s. 33.



Resim 99: Christian Boltanski, “*Les Bougies (Darkness Lessons Shadow)*”, 1987, Özel Koleksiyon.

Çocukluğunda tanıklık ettiği tüm bu kaotik atmosfer sanatçının yapıtlarına kaynaklık etmiştir. Sanatı için tarihsel ve dinsel konulara ağırlık vermiştir. Savaşta ölen binlerce insana ithafen yaptığı işleri adeta törensel mekanlara dönüşmüştür. Yapıtlarında ölen insanların çokluğu ve kimliksizliği ön plana çıkmaktadır. Kilise ortamını andıran yapıtlarında kullandığı sarı ışıklar mumu andırmaktadır. Mum ışığı görünümündeki lambaların dramatik etkisi, sanatçının yapıtlarına manevi bir olgunluk katmıştır.



Resim 100: Christian Boltanski, “*Manuments (Les Enfants de Dijon)*”, 1985, Özel Koleksiyon.

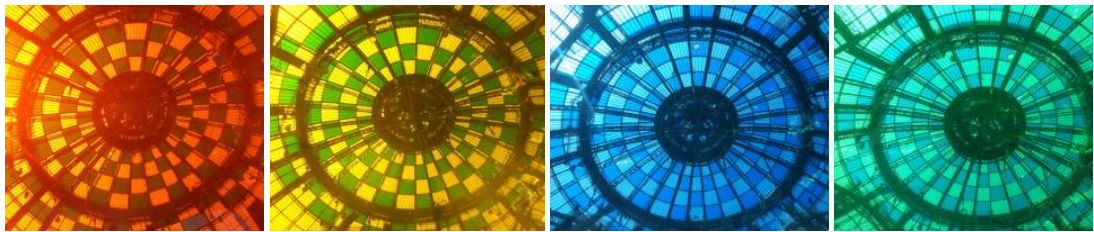
5.2.6. Daniel Buren

1938 yılında Fransa’da doğan Daniel Buren, heykel, yerleştirme gibi alanlarda yapıtlar üreten bir sanatçıdır. Mekanlara özel çalışmalar gerçekleştirmekte ve yapıtın yaratım sürecini, sergileneceği mekanda gerçekleştirerek, yapıt zamansal olarak tek bir yere ait kılmaktadır.



Resim 101: Daniel Buren, “*Grand Palace- Monumenta*”, 2012.

2012 yılında Büyük Palas’da gerçekleştirdiği yerleştirme de, dairesel kasnaklara gerdiği renkli muşambaları, yaklaşık 3m yüksekliğe konumlandırmıştır. İzleyiciler, bu renk panellerinin altından geçerken, mekanın cam çatısından içeri süzülen ışıkla, adeta yıkanmışlardır. Aynı zamanda Büyük Palas’ın çatısında yer alan vitraylara, yerleştirmede kullanılan sarı, kırmızı, mavi ve yeşil renklerle yeniden gözlemlerler.



Resim 102: Renk panellerinin altından vitray çatının görünüşü.

Gözlem, farklı renklerle yeniden deneyimlenen mekanı, her bireyin yeniden yapılandırması ve yorumlamasına olanak sağlamaktadır.

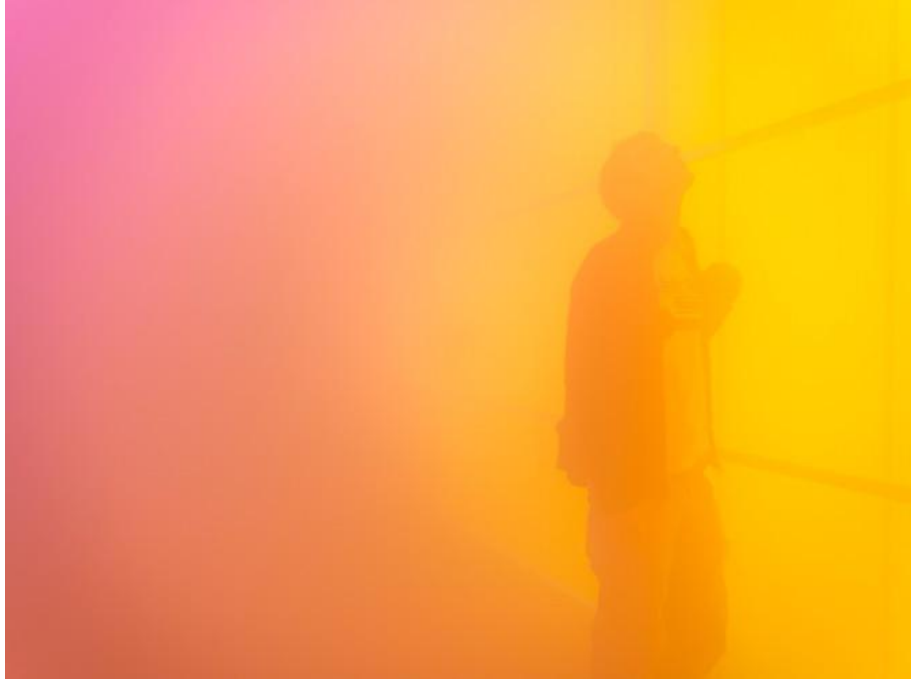
5.2.7. Veronica Janssens

1956, Belçika doğumlu sanatçı Veronica Janssens, duyum üzerinden, yeni deneyim alanları oluşturduğu yapıtlar üretmektedir. Heykel, enstelasyon ve kensel alanlara uyguladığı yapıtlarında spot, sis, yansıtıcı yüzeyler, projeksiyon, ışık ve renk gibi elemanlara ağırlık vermektedir. Sanatçının çalışmalarında amaçladığı nokta, sanatçının minimum müdahelade bulunduğu, izleyicinin duyum sınırlarını zorlayıcı deneysel alanlar yaratmaktır.



Resim 103: Veronica Janssens, *İsimsiz*, yerleştirme, 2002, Berlin Ulusal Müze.

2002 yılında Berlin Ulusal Müze’de gerçekleştirdiği yapıt renkli filmlerle kaplanan, transparan panellerin birleştirilmesiyle oluşturulmuş, yeni bir mekandan oluşmaktadır. Sis, kaplı bu alanda derinlik ve yüzey duygusu hissedilmez böylece izleyici tamamen rengin içinde olduğunun duygusuna kapılır. Böylece renk materyalize edilmiştir. Renk mekânın kendisidir.



Resim 104: Veronica Janssens, *İsimsiz*, yerleştirme, 2002, Berlin Ulusal Müze.

Hemen ardından 2003 yılında Marsilya Çağdaş Sanat Müzesi'nde, geniş bir salonda cam panellerle çevrelediği yeni bir mekan hazırlar. Işıksal renklerin peşi sıra düzenlendiği mekan sis ile kaplanmıştır. Kırmızı, sarı ve yeşil renklerin kullanıldığı alanda, izleyici bulanıklaşan renk geçişlerinin içinden geçerek renge hapsedilmiştir. Yine bu çalışmada renk mekanın kendisidir.



Resim 105: Veronica Janssens, *İsimsiz*, 2003, yerleştirme, Marsilya Çağdaş Sanat Müzesi.

Sanatçı, kendi keşfedilebilirliğini sergileyen yapıtlar yaratmaktadır. Dolayısıyla izleyicinin, belleği, psikolojisi, duyguları ve refleksleri yapıta dahil oluyor. Net olmayan bir görüntünün içinde gelgitlerin yaşandığı, belirsiz bir deneyim alanı oluşmuş oluyor.

5.2.8. Anish Kapoor

1954, Bombay doğumlu, Anish Kapoor, boyut, ışık, renk ve boşluk kavramlarını sorguladığı yapıtlar üretmektedir. Yapıtlarında, etnik kökeninin kaynağı olan Doğu'nun ve yaşadığı, eğitim aldığı Batı'nın sentezi etkindir.

*“Kapoor’un işlerinin bir çoğunda da kavramsal çerçevesi soyut ve çok anlamlılık içerir. Bunlar simgesel ya da metaforik imgelerdir. Bu imgeler iç-dış boşluk, aydınlık ve karanlık, rektum ve dışkılar gibi simgesel çağrışımlar yaparlar”.*⁸⁸

İlk dönem çalışmalarında kullandığı pigment boyalar ile form ve renk ilişkisi üzerinden pekçok kavramı irdelemiştir. Bu çalışmalardan biri olan “*Mother As A Mountain*” adlı çalışması, kadının doğurganlığı ve yaratıcılığını işlerken, üzerinde kullanılan kırmızı pigment saygınlığın ve zenginliğin rengi olarak vurgu yüklü bir algısal alan yaratır.



Resim 106: Anish Kapoor, “*Mother As A Mountain*”, 1985, tahta-tutkallı alçı ve toz boya, 140 x 275 x 105 cm, Minneapolis, Walker Art Center.

⁸⁸ Doç. Cebraail Ötügen, “*Eril ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne*”, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 3, 2009, s. 59-69.

Kapoor, ilk dönem yaptlarında, yapıtın dokunulmazlığını vurgulamak amacıyla pigment/toz boya kullanarak, toz boyanın dokunulmazlığı ile metafor yapmaktadır. Sanatçının, bu çalışmasında kullanılması ise dokunulmazlık kavramı, kadının cinselliği ve doğurganlığı üzerine bir göndermedir.

Sanatçının çokça kullandığı bir diğer plastik etki ise parlaklıktır. Yansıtıcı yüzey elde etme amacıyla, paslanmaz çeliğin parlak yüzeylerini kullanır. Bu yansıtıcı yüzey, espası ışık yardımıyla içine çeker. Böylelikle yapıt bulunduğu alanın içine gizlenir. 2006 yılında, Chicago Millennium Park'a yerleştirdiği, *Claude Gate* adlı çalışması, yansıtıcı yüzey kullandığı yapıtlarına örnektir. Yapıt, ortasında bulunduğu şehrin silüetini bünyesine almakta ve konveks formu sebebiyle deformasyona uğratmaktadır.



Resim 107: Anish Kapoor, *Claude Gate*, 2006, paslanmaz çelik, 10 x 13 x 20 m, Millenium Park, Chicago.

“Parlaklık ve ışık Kapoor’un çalışmalarında oldukça önemlidir. Işık küresel yayılımıyla, tıpkı küre biçiminde olduğu gibi boşluğu, sonsuzluğu simgeler. Aynı şekilde renkte belki de onun kültürel kökenine gönderme yapan bir öneme sahiptir. Onun kullandığı temel renkler siyah, beyaz, sarı, kırmızı ve mavidir. Kapoor rengin yalnız dokunma duyusunu harekete geçiren ve

coşkuları kızıştıran bir güç olmadığına, kendi başına fiziksel bir varlık olduğuna inanır”.⁸⁹



Resim 108: Anish Kapoor, *Claude Gate*, 2006, paslanmaz çelik, 10 x 13 x 20 m, Millenium Park, Chicago.

5.3. Açık Alanların Işık ve Renkle Yapıt Haline Dönüştürülmesi: Land Art

1960 sonrası nesnesizleşen ve disiplinlerin ortadan kalktığı sanat, *Land Art*'in (arazi sanatı) doğmasına vesile olmuştur. Galeri ve müzelerden taşan sanat, doğaya, araziye kadar uzanır. Çeşitli arazilere uygulanmaya başlayan *Land Art*, doğaya müdahale etme arzusundadır. Bu alanda yapılan çalışmalar çevreci kimlik taşıyabileceği gibi ki bunlar genel olarak geçici işler olup zamanla doğa tarafından yok edilmektedir, kimi zaman ise geniş alanlara duyulan ihtiyaç sebebiyle oluşturulmaktadır. Ancak yapıtların yer aldığı arazilerin kimliğine uygun tasarlanan yapıtlardır.

Işık, arazi sanatında önemli bir rol üstlenir, çünkü bu tip yapıtlar herhangi bir yapay ışıkla aydınlatılamazlar, böylelikle güneş ışığına ihtiyaç duyarlar. Anges Denes'in çalışmasında yer alan buğdayların büyüebilmeleri ya da Nancy Holt'un, Güneş

⁸⁹ Doç. Cebraail Ötügen, “*Eriş ve Dışıl Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne*”, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 3, 2009, s. 66.

Tünelleri'nin deneyimlenebilmesi için güneşe ihtiyaçları vardır. Zaten arazi sanatının temel prensibi, belirlenen bir araziye uygun yapıt üretmektir.

5.3.1. Wheat Field (Buğday Tarlası)

1931 Maceristan doğumlu, yazar ve sanatçı olan Agnes Denes tarafından gerçekleştirilen bu projede buğdayın kullanılması hem sembolik hem metaforik anlatım bağlamında örnek gösterilebilir.

Sanatçı *Buğday Tarlası* adlı yapıtını, Manhattan kentinin en prestijli bölgelerinden biri olan Wall Street ile Dünya Ticaret Merkezi'ne iki blok uzaklıkta deniz kenarında yer alan bir arazide gerçekleştirmiştir. Bu alan atık biriktirilen bir alan olmasına karşın konumu itibariyle paha biçilemez bir değerdedir. Sanatçı, uluslararası çapta açılığa, ekolojik sorunlara dikkat çekmek amacıyla gerçekleştirdiği bu çalışmasında, bu arazi üzerinde, dünya ekonomisinin, ticaretin sembolü kabul edilen gıda ürünü olan buğday yetiştirmiştir. Ekimden önce arazi tüm kayalarından, molozlardan ve çeşitli atıklardan arındırılmıştır.



Resim 109: Agnes Denes, “Wheat Field (Buğday Tarlası)”, 1982, Manhattan.

Buğdayın sembolik anlamları ve göndermelerinin yanı sıra, renginin de önemli bir anlatımı vardır. Buğday rengi olan altın sarısı, hem konumu sebebiyle bu kadar değerli bir alanı, atık biriktirmek için kullanıldığı dönemde, adeta altın fişkırın bir bölge olarak betimlenmesine ve böylece sanatçının yanlış yönetim sebebiyle dünyadaki açlık sorununun önemine vurgu yapma amacını pekiştirmesi açısından son derece önemli anlatımlara sahiptir.

5.3.2. Sun Tunnels (Güneş Tünelleri)

Çalışma, 1976 yılında sanatçı Nancy Holt tarafından Utah, Büyük Havza Çölü'nde gerçekleştirilmiştir. Yapıtı ortaya çıkartan fikir Holt'un şehir ile çöl güneşi arasındaki farklılıklara karşı duyduğu ilgiden ortaya çıkmıştır. Gök hareketlerine olan ilgisi temasal olarak tüm işlerinde sanatçı tarafından kullanılmıştır.



Resim 110: Nancy Holtz, “*Sun Tunnels*”, 1976, Utah.

Tüneller, çölün ortasında güneşten korunaklı alanlar olarak görülmesinin yanında, gün ışığı hareketlerinin değişmesiyle yaratılmış mekanın içinde ışık oyunları ortaya koyar. Aynı zamanda ekinoks tarihlerine göre hesaplanan tepedeki boşluklar sayesinde de çeşitli ışık oyunları yakalanmıştır. Bu boşluklar, Ejderha (Dragon), Kahraman (Perseus), Güvercin (Columba) ve Oğlak (Capricornus) takımyıldızlarına göre açılmış olup, adeta Mısır Piramitleri'ndeki gibi yaratılmış bu mekanları

mabedleştirmektedir. Aynı zamanda dört adet olan bu tüneller, dört takım yıldızını da temsil etmektedir. Güneş ışığı, tünellerin içinde gezinirken, tünel duvarlarında ve çevresinde, yuvarlak formlu desenler oluşturmaktadır



Resim 111-112: Nancy Holtz, "Sun Tunnels", 1976, Utah.

5.4. Fotoğraf

10. yüzyılda, ilk olarak Basra'lı bilgin İbni-l Heysem tarafından kullanılan ve daha sonra 17. yüzyıla Kepler tarafından tekrar deneylenen *Camera Obscura* ile başlayarak bugün 21. yüzyılda çeşitli teknolojik gelişmelerle dijital ortama aktarabildiğimiz fotoğraf ilk olarak 1827 yılına Joseph Nicephore Niepce tarafından gümüş plaka üzerine aktarılmıştır.

Fotoğrafın bulunması ile birlikte sanat tarihinde değişim hızlanmış ve gerçekçi anlatım ortadan kalkmıştır. Empresyonizm ile birlikte modern sanat serüveni böylelikle başlamış ve günümüzde kavramsal sanata kadar değişim göstermiştir.

5.4.1. Robert Mapplethorpe

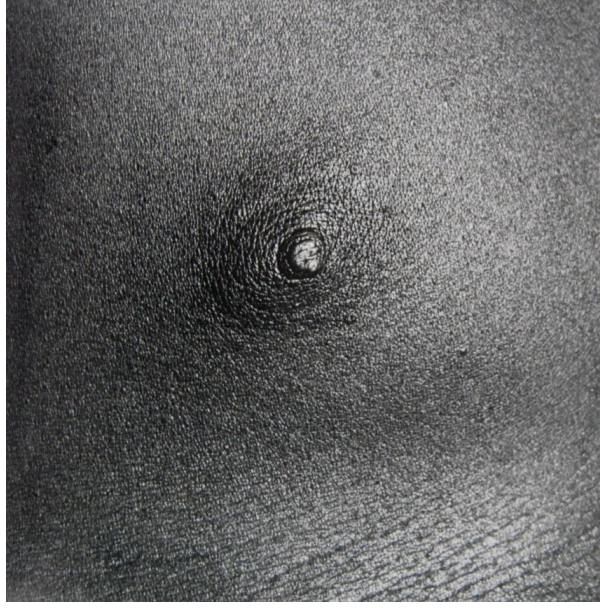
1980'lerde Amerika'da ortaya çıkan ve pek çok insanın ölümüne sebep olan AIDS hastalığı dönemin pek çok sanatçısı gibi Mapplethorpe'u da oldukça etkilemiştir. Toplum ve yönetim tarafından hastalığın eşcinsellerden kaynaklı ortaya çıktığının

savunulması ve heteroseksist anlayışın dışında tutulan tüm cinsel tercihlerin ötekileştirilmesine tepkisel bir tutum sergilenmiştir.



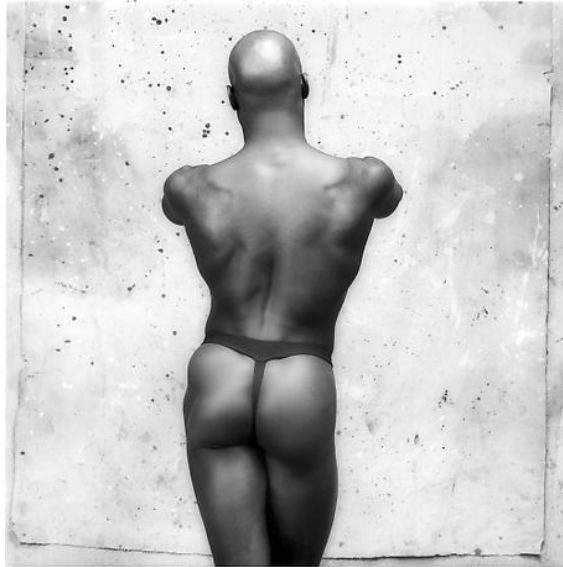
Resim 113: Robert Mapplethorpe, “*Derrick Cross*, 1983”.

Kendisi de eşcinsel olan Mapplethorpe, ustalıklı ortaya koyduğu sanatı ile cinsiyetçilik, homofobi ve ırkçılık gibi dönemin can alıcı sorunlarını konu almıştır. Sanatçının yapıtlarını gruplayacak olursak, nüeler, dönemin oyuncular ve müzisyenleri, sanatçılar, porno yıldızlar ve çiçekler gibi isimlendirmeler yapıldığı görülmüştür. Ancak sanatçının asıl sorunsalı çiçeği fotoğraflamak ya da sanatçının portre fotoğrafını çekmiş olmak değildi. Mapplethorpe, fotoğrafını çekeceği her ne ise, önce onu yıkmış ve adeta bir heykeltraş gibi yeniden inşaa etmiştir. Sanatçının özellikle nü’lerinde bedenlerden önce form algılanır. Işık, kullanımı sanatçının anlatım dilini pekiştirici ve besleyici bir rol üstlenmiştir.



Resim 114: Robert Mapplethorpe, “*Nipple*, 1988”.

Mapplethorpe, fotoğraflarında kullandığı nü modellerin, bedenlerinin formlarını bozmuş ve yeniden inşa etmiştir. Yeni bir beden algısı yaratarak, gerçek olanla fotoğraf arasında kopukluk yaratmıştır. Bu kopukluk, sanatçının yapıtlarının biricikliğini ortaya koymuş ve fotoğrafla bedeni kopyalamak yerine baştan yaratmıştır. Örneğin, *Nipple* adlı fotoğrafında sanatçı göğüs ucunu fotoğraflamıştır. Ancak bu kareye bakıldığında algılanan, ışığın lekesel duruşudur. Tekstür, leke, ışık-gölge kısacası plastik etki verecek pek çok eleman ortaya çıkartılmıştır.



Resim 115: Robert Mapplethorpe, “*Ken Moody*, 1983”.



Resim 116: Robert Mapplethorpe, “Thomas, 1986”.

5.4.2. Anders Serrano

1950, Amerika doğumlu yarı Küba’lı fotoğraf sanatçısı olan Serrano, bağınaz dini görüşe karşı çıktığı, söylemlerinin hayli sert olduğu yapıtlara imza atmıştır. Katolik inançla büyütülmüş olan sanatçı, inancı değil ikonlaşan dini ve kutsal olanı sorgulamaktadır.

Gençlik yıllarında psikolojik tedavi gördüğü dönemde, Brooklyn Müzesi’ne giderek, Rönesans resimlerini inceleyen Serrano, bu resimlere duyduğu hayranlığı yapıtlarında kullandığı ince detaylarla izleyiciye sunmaktadır. 1987 yılında idrar dolu bir tankın içine yerleştirdiği İsa figürlü Haç, katolik kesim tarafında aşağılayıcı bulunmuş ve sanatçının yapıtları darp edilmiştir. Bu çalışma da kullanılan sıvının ne olduğunu bilinmeden değerlendirilecek olursa, rengi açısından rönesans resimlerinde de kullanılan ve çağlar boyu kutsallığın ve zenginliğin sembolü kabul edilmiş altın sarısına yakınlığı önemli bir unsurdur. Ayrıca sıvının içindeki İsa figürü, yarı bulanık haldeki ortamında, derinliğin içinde mistik bir görünüme sahiptir. Adeta tanrının ışığı, yukarıdan üzerine yansır. Yapıt ironi içindedir. Kutsal renkteki suya batırılmış İsa, üzerine vuran tanrısal ışık kutsal olan ikonu daha da yüceltmektedir. Fakat bu sıvının aslında idrar olması, hissedilen tüm yoğun hissleri yerle bir ederek izleyiciyi şoka uğratmaktadır.



Resim 117: Andres Serrano, “*Piss Christ*”, 1987, 101 x 406 cm.

Sanatçı çalışmalarında, geleneksel teknikleri kullanarak uygulama yapmaktadır. İnsana ait sıvıları kullanarak gerçekleştirdiği çalışmaları ile üne kavuşmuştur. Ayrıca *Ku Klux Klan*⁹⁰ ve kurbanlarını betimleme amacıyla yaptığı bir seri fotoğrafı da oldukça yankı uyandırmıştır.

Bu çalışmaların da sanatçı kendi inancını ve kilise ile arasındaki bağı sorgulamıştır. Kiliseyi kaotik bulan sanatçı, buna karşın inançlarından vazgeçmemiştir. Katolik yetiştirilmiştir ve inançlıdır ancak kiliseye ve ikonlaştırılan dine karşı durmaktadır.

⁹⁰ Ku Klux Klan: 1865 yılında, Amerika Tennessee’de kurulan, siyahi karşıtı ırkçı örgüttür. Amaçları, siyahilere tanınan haklara engel olmak ve onların yaşam haklarını yok etmektir. Teröre başvurarak eylemler gerçekleştirmişlerdir. Günümüzde, Amerika’nın bazı bölgelerinde eylemleri devam etmektedir. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan)



Resim 118: Andres Serrano, “*Madonna and Child*” 1990, 152 x 101 cm.

5.4.3. James Casebere

1953, doğumlu Amerika’lı fotoğraf sanatçısı olan Casebere, özellikle mimari yapıları fotoğrafladığı kareleriyle ünlüdür. Sanatçı mekan algısı üzerinde, ışığın etkisini araştırmış ve yapıtlarında anıtsal bir biçimde sergilemiştir. Sanatçının çalışmalarında ışığın yeri önemlidir. Var olan yapıları fotoğrafladığı gibi, kendisinin yarattığı mekanlarda fotoğraflamıştır.

90’lı yıllarda, New York’un dışında kalan banliyö mahallerini fotoğraflamış ardından mimari yapılarda iç mekan arayışlarına başlamıştır. Luxor, Samarra, Lübnan, Ninova, Tripoli gibi Akdeniz’in Doğusu’nda yer alan tarihi kentlerin mimari yapılarını fotoğraflamıştır.



Resim 119: James Casebere, “*Industry*”, 1990, gümüş jelatin baskı, 76.2 x 101.6 cm.



Resim 120: James Casebere, “*Dormitory (after Topkapi Palaca)*”, 2006, dijital kromojen baskı, 152.4 x 121.9 cm.



Resim 121: James Casebere, *“La Alberca”*, 2005, dijital kromojen baskı, 121.9 x 152.4 cm.



Resim 122: James Casebere, *“Abadia from Upper Right”*, 2005, kromojen baskı, 121.9 x 152.4 cm.

5.5. Günümüz Sanatında Türk Sanatçıların Renk ve Işık Kullanımı

5.5.1. Sarkis

1938 İstanbul doğumlu sanatçı Sarkis Zabunyan, İDGSA mezunu olup çalışmalarını Paris'te sürdürmektedir. Sanatçı yapıtlarında yaşantısının izlerini kullanmış ve kavramsal işler üretmiştir. Neon ışıklar kullanarak yaptığı işlerinin yanında “Bir İkona” adlı sergisinde yer alan “İkona” adlı yapıtı, rengin biçim ve anlam açısından simgesel önemini açığa çıkartan önemli bir örnektir.



Resim 123: Sarkis, *İkona*, 2010, yerleştirme.

Sanatçı “ikona” adlı çalışmasında, doğup büyüdüğü evin yalın bir maketini yapmıştır. Geçmişine geri dönüşü simgeleyen bu çalışmada en önemli nokta ise altın varakla kaplanmış olmasıdır. Altın renk soyluluğun ve ihtişamın rengidir. Aynı zamanda dini temalı tablolarla özellikle azizlerin başlarının etrafına yerleştirilen halelerin tasvirinde kullanılmıştır. Böylece tıpkı kilise ikonalarında ki gibi, çocukluk evini kutsallaştırır. Aynı zaman da yan yüzeyleri açık duran bir sandığın içinde sergilenen bu çalışma, yine tıpkı kilise ikonalarının olduğu gibi altın renkle süslenmiş ve ahşap kutusunda saklanmaktadır.



Resim 124: Sarkis, *Site*, 2010, yerleştirme.

Sanatçının hayatından referans taşıyan bir başka yapıtı ise 2009 yılının son aylarında İstanbul Modern’de açtığı, *Site* adlı sergisinde sergilediği neon lambalarla yaptığı yerleştirmesidir. Diğer neon ışık kullanan sanatçılardan farklı olarak Sarkis, kendine ait zamansal bir olguyu işlemiştir. Yerleştirmenin rölyef bölümünde sanatçı, neonlarla sanat yaşamına ait dönemleri niteleyici kelime dizileri yazmıştır. Bu alan adeta güncel bir malzemeyle yeniden yorumlanan, bir ritüel alanını çağrıştırmaktadır. Rölyefin önüne yerleştirilen heykelcik bu anlatımı pekiştirmektedir.



Resim 125: Sarkis, *Site*, 2010, yerleştirme.

Bu çalışmasıyla Sarkis, çalışma alanını ve sürecini, tıpkı kilise ya da bir katedralde olabileceği gibi ışıksal görseller ve ikon\imge kullanarak kutsallaştırma çabasındadır. Anı zamanda geçmiş ve günümüzü, görsel anlatım sürecinde bir araya getirmektedir.

Sanatçının altın varak kullanarak, metaforik anlatım içeren tek yapıtı *İkon* değildir. Altın renginin tarihsel önemi üzerinden dikkat çekmek, önemini, gücünü, değerini ve ihtişamını tanımlamak istediği bir diğer mekan ise, Valide-i Atik Külliyesi'dir. Bu çalışmasında sanatçı, Mimar Sinan'ın son dönem yapıtlarından biri olan bu mühteşem yapının, bitap haline vurgu yapmak istemiştir. Restorasyon görebilmesi için maddi kaynak arayış sürecinde sanatçı, dikkat çekmek için, 24 ayar altınla kaplanan bir iskeleyi, sanki retorasyon yapılyormuşcasına mekan içine yerleştirmiştir.



Resim 126: Sarkis, *Opus*, 2010, yerleştirme.

Sarkis'in neonları kullandığı *Opus* (bir şey), adlı sergisinin temeli bambaşkadır. Sanatçı çeşitli bölgelerde yer alan, kullanılmayan, retorasyona ihtiyacı olan ya da unutulmuş tarihi binaların (Valide-i Atik Külliyesi, Ayasofya Camii, Selimiye Camii ...vb), mimari planlarını suluboya yardımıyla kendi parmak izlerini kullanarak yeniden yorumlamıştır. Bu mekanların, fiziki varlıklarının yanı sıra söyleysel varlıklarını da, neon ışıklar kullanarak yazınsal görseller oluşturmuştur. Bu

çalışmalarında, kendi parmak izlerini yapıtlarının üzerinde kullanması da sanatçının biricikliğini ve yapıtın tekliğini nitelemektedir.

5.5.2. Meriç Hızal

Uzun zamandır yapıtlarında, rengi sembolik bir öğe olarak kullanan, sanatçının 2012 yılının, Mart ayında açılışını gerçekleştirdiği “Al Yazma” anıtı renk ve ışık kullanımı bağlamında son derece etkileyici bir yapıttır. Anıt, namus ve töre cinayetleri sonucu hayatını kaybeden kadınlara ithafen yapılmıştır. Gerek form, gerekse renk ve ışık bağlamında simgesel anlatımı oldukça etkileyicidir. Geleneksel olanla olmayanı bir araya getirerek, şiddet olgusu üzerine dramatik bir anlatımdır.



Resim 127: Meriç Hızal, “Al Yazma Anıtı”, 2012, Antalya.

Sanatçı Meriç Hızal, çalışmasında üçgen formu tercih etmiştir. Piramidal bir yapı olarak anıt, formu gereği yazmayı betimlesede, kadın simgesi olarak tarihler boyu kullanılmış üçgen ile dişil cinsel organa da atıfta bulunmaktadır. Heykelin ana rengi olarak seçilen kırmızı hem doğurganlığı, hem de kanı temsil etmektedir. Piramidal ana form, çatı formuna gönderme yaparak, işlenen cinayetlerin hane dahilinde gerçekleştiğine de çarpıcı bir biçimde vurgulamaktadır. Metal plakalardan oluşan ana gövde siyah ve parlatılmış olan taş bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Yüksekliği 6

m'yi bulan anıt izleyiciyi içine davet etmektedir. Ana form üzerine lazer kesimle açılan boşluklar aslında töre ve namus cinayetlerine kurban giden kadınlardan yalnızca 476 tanesinin adıdır. Heykelin içine girildiğinde, güneş ışığının bu isimlerin içinden geçerek siyah ve parlak yüzeye yansıdığı görülmektedir. İzleyici heykelin içinde dolaşırken isimlerin üzerine basarak geçer. Siyah zemin rengi ve yansımadaki derinlikle ölüme atıfta bulunmaktadır. Böylece ışık, “Güneş Saati” yapıtlarında olduğu gibi, sanatçının heykellerin de plastik bir ögeye dönüşür.



Resim 128: Meriç Hızal, “Al Yazma Anıtı” (detay), 2012, Antalya.

Çatı formunda konumlandırılan anıt, mekansal bir alan yaratmıştır. Kırmızının yoğun bir biçimde hissedilmesi izleyiciyi etkisi altına alarak, agresif ve sıkıntılı bir izlenim bırakmaktadır. Yapıtın içeriğini izleyiciye aktarma noktasında hissettirdiği duygu, yaşanan vahşeti, ölümü ve kadını açık ve etkileyici bir biçimde ortaya koyar.

5.5.3. Adnan Çoker

Adnan Çoker, 1927 doğumlu sanatçı Türk Resim Sanatının önemli isimlerinin başında gelmektedir. Soyut resim sergisi açarak Türkiye’de bir ilki gerçekleştirmiştir.

Ancak sanatçının minimal üslubu, yapıtlarının diğer sanatçılardan kolayca ayrılmasına ve kendi üslubuyla tarihe geçmesine vesile olmuştur. Özellikle yapıtlarındaki ışık kullanımını, iki boyutlu düzlem üzerine alışılmışın dışında yarattığı derinlik hissi son derece çarpıcıdır.

*“Yüzey, mekan, düzlem, espas gibi temel plastik kavramları sorgularken somut mimari öğelerden yola çıkarak yeni, özgün, soyut biçimsel şemalar yaratmıştır”.*⁹¹



Resim 129: “Retrospektif II”, 1997, Tual Üzerine Akrilik, 180 x 360 cm
İstanbul Modern Sanat Müzesi, Türkiye.

Selçuklu ve Osmanlı mimari öğelerinden özellikle kubbe formundan esinlenerek oluşturduğu kompozisyonlarında sanatçı, soyutlamanın, biçim bozumunu kullanmıştır. Yapıtları genel bağlamda karanlık bir düzlem ortaya koyarken serpiştirilmiş atmosferik ışık etkisi uyandıran kubbe silüetleri sebebiyle adeta aydınlığın ya da aydınlığa açılan pencerelerin tasviridir. Sanatçı Kare Sanat Galerisinde açtığı, *Minimal Simetri III* adlı sergisi hakkında yapılan bir röportajda yapıtları hakkında şunları söylemiştir;

“Yapıtlarımda ışık-gölge, karanlık-aydınlık içerisinde gerek ışık, gerekse koyuluklarım ve bunlar arasında bir bütünlük var. Bu alanlar evren kadar geniş, ancak boş değil. Evrenin dışında başka formlarda görüyorsunuz, kubbe

⁹¹ Prof. Dr. Ayla Ersoy, *500 Türk Sanatçısı*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 158

*gibi. Yalnız bu formları sadece kubbe olarak algılamak doğru değil. Bu formlar evrende yer alan herşeye gönderme yapabilir”.*⁹²

Sanatçının yapıtlarında, volumetrik renk kullanımı, iki boyutlu düzlemde, üç boyutlu formların tasvir edilmesini sağlamıştır. Soğuk renklerin uzaklık etkisi yarattığı söz konusu olduğundan, derinlik yaratma sürecinde mavi ve mor renklere ve tonlarına ihtiyaç duymuştur. Sanatçı hakkında yazar Günseli İnal şöyle bahsetmiştir; “ *Adnan Çoker’in, resimlerindeki bütün özel elemanlar ve değerler her biri kendi başına evren, her biri mutlak bütün olma yoluyla mutlak olandan ayrılıp ve dirimli çalışma düzeyinde gerçekten birdirler*”.

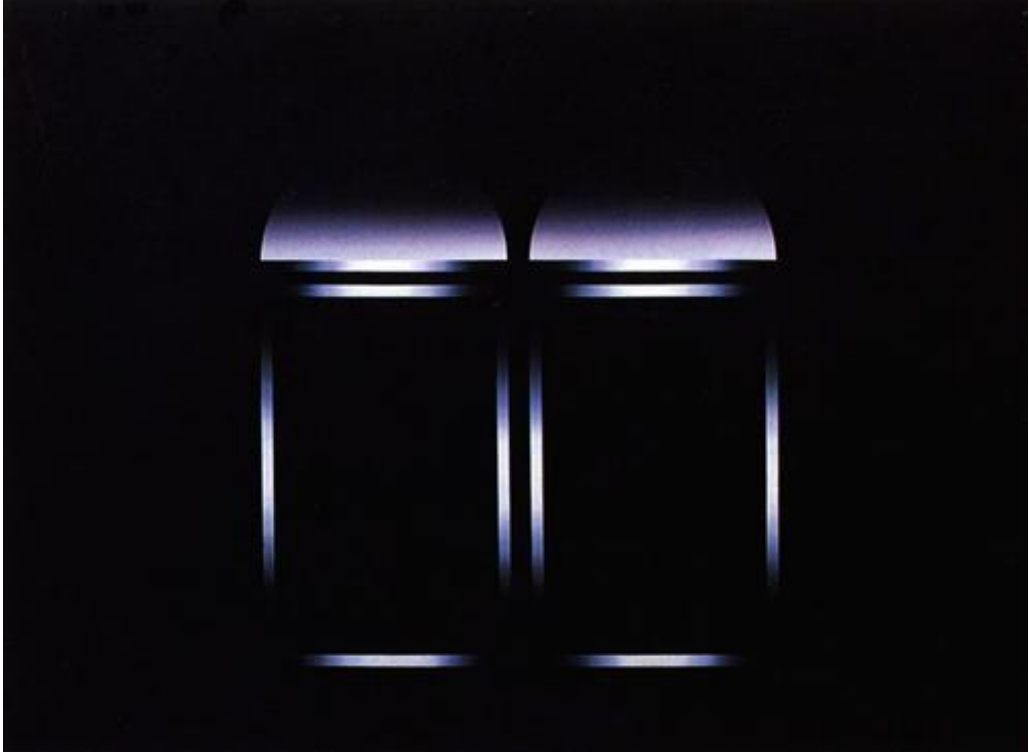


Resim 130: Adnan Çoker, "Yarım Küreler", 1981, t.ü.y.b., 89 x 123 cm, İş Bankası Koleksiyonu.

Adnan Çoker, sanatında hesaplı, düşünsel aynı zamanda duyumlara hitap edebilen çalışmalar gerçekleştirmiştir. Birbirlerine benzerlik göstermelerine karşın her bir yapıt gerek formsal, gerek renksel, gerekse kompozisyondan kaynaklı ufak dahi olsa değişikliklerle bambaşka alanlar yaratmayı başarmıştır. Sanatçının renk ve form

⁹² Adnan Çoker, *Minimal Simetri III, Sergi söyleşisi*, (<http://www.youtube.com/watch?v=SarKiVX1a4I>)

konusunda ki yetkinliği sayesinde her kompozisyon izleyicileri barındırdığı kuvvetli ışıklarla paralyze etmeyi başarmıştır.



Resim 131: Adnan Çoker, "*Sınırlı Boşluklar*", 1979-80, t.ü.y.b., 100 x 120 cm, Özel Koleksiyon.

5.5.4. Balkan Naci İslimyeli

Dramatik ışık kullanımı bağlamında Balkan Naci İslimyeli'nin, siyah- beyaz dönemi önemli örnekler sunmaktadır. 1980-84 yılları arasına tarihlenen "*Gece Yüzleri ve Gezginler*" serisi, gece kültürüne ve gece insanlarına kapı aralamaktadır.

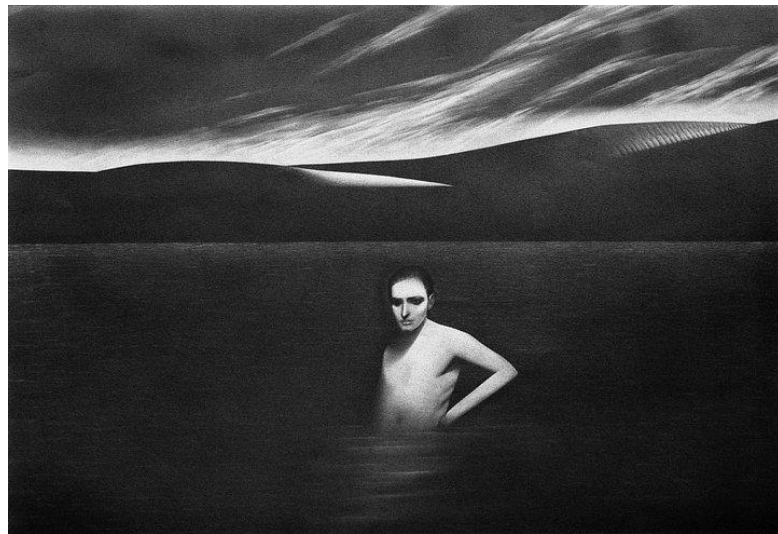
Sanatçının deyimiyle, gece hedonist ortakların arandığı ve toplumun heterojenleştiği bir alandır. *Gece Yüzleri*, ışık ve gölgenin birlikteliği üzerinden, karanlığa saklanan hayatlara ve deneyim alanlarına metafor yapmaktadır.



Resim 132 : (solda) Balkan Naci İslimyeli, *Gece Yolcuları*, 1984-85,
karton üzerine karakalem (Ö.K), 55 x 60 cm.

Resim 133: (sağda) Balkan Naci İslimyeli, *Gece Yolcuları*, 1984-85,
karton üzerine karakalem (Ö.K), 50 x 60 cm.

Gezginler isimli çalışmaları ise, kent yaşamının yalnızlaştırdığı ve mutsuzlaştırdığı bireyler üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu yapıtlarda ki ışık oyunları, kompozisyonları dramatik bir atmosferin içine almakta ve kontrastlıkla vurgulayıcı bir anlatım yakalamaktadır.



Resim 134: Bakan Naci İslimyeli, *Issızlıkta Figür*, kağıt üzerine kurşun kalem,
50 x 70 cm, Özel Koleksiyon.

Düşsel mekanların yaratıldığı kompozisyonlarda gölge alanları, derin bir mekan yaratmış, ruhsal derinliği vurgulamıştır. Monokrom olan bu çalışmalar, siyah beyazın derin birlikteliğinde yalınlaşmış anlatım dili ile söz konusu kavramı izleyiciye deneyimletmektedir.



Resim 135: Balkan Naci İslimyeli, *Çöl ve Cambaz*, 1981,
karton üzerine karakalem (Ö.K), 70 x 100 cm.

5.5.5. Seyhun Topuz

1971 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nden mezun olan Topuz, çalışmalarında temel geometrik formlardan yararlanarak yeni düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Seçtiği form anlayışının yanında, renginde anatçının yapıtlarında önemli bir rolü vardır. Bu bağlamda, *Ortak Bellek* serisi, rengin temel öge olarak kullanıldığı yapıtlardan oluşmaktadır.



Resim 136: Seyhun Topuz, *Ortak Bellek Serisi*, 2003, alüminyum fırın boya.

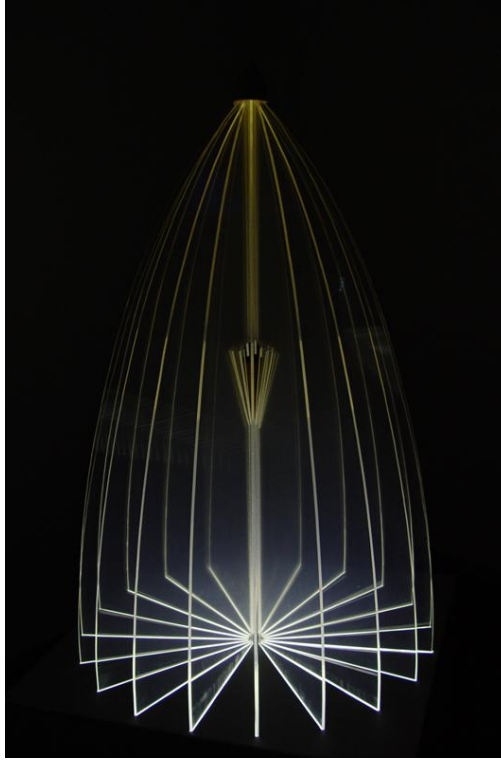
Seriye kaynaklık eden form bilinci, eski ahşap yap-boz oyunçaklarına temellenmiştir. Yapıtlar, çocukluğu çağrıştırmakta ve izleyiciyi geçmiş ile bugün arasında neşeye ve oyuna itmektedir. Renklerin, çocuksu yanı ortaya çıkarmada önemli bir rolü vardır. Kırmızı, sarı, mavi ve yeşilin kullanıldığı yapıtlar, renk algısı üzerinden izleyicide dokunma arzusunu ve bozup yeniden yapma isteğini tetiklemektedir. Belleğin oyunuyla çocuksu duyguları uyandıran bir deneyim yaşatmaktadır.



Resim 137: Seyhun Topuz, *Ortak Bellek Serisi*, 2003, alüminyum fırın boya.

5.5.6. Seçkin Pirim

Heykeltıraş Seçkin Pirim'in 2004-2008 yılları arasında çalıştığı ve *Öldüğüm Anlar* adını verdiği sergi ile teşhir ettiği çalışmaları, heykelde i ışık bağlamında önemli örnelerdir. Ahşap, plexi ve alüminyum kullanarak hazırladığı yapıtlarını, yaşanmış anlar ile bugünün zamansal yolculuğu arasındaki bağ'dan yola çıkarak biçimlendirmiştir. Karanlık bir salonda sergilenen yapıtlar, bünyelerinde bulunan aydınlatma elemanlarıyla aydınlanmaktadır. Aynı zamanda sanatçı bu yapıtlardaki ışığı aydınlatma elemanı olmaktan çok, yaşanmışlıkların insanı olgunlaştırması sonucu, bilincin ve ruhun aydınlanmasına metafor yapma amacıyla kullanmıştır.



Resim 138: Seçkin Pirim, *Öldüğüm Anlar*, 2004-2008, plexiglass.

Seçkin Pirim'in son yapıtları olan *Disiplin Fabrikası* olarak adlandırdığı serisinde, renk ve doku ön plana çıkmaktadır. Disiplinin, sistematik yaşamın ve monotonluğu dayatıldığı dünya düzenini simgeleyen katmanlı formların yanı sıra, buna karşıtlık göstererek sakinliği ve bireysel arzuları simgeleyen pürüssüz yüzeylerden oluşan yapıtlarda, kırmızı, mavi ve beyaz renkler kullanılmıştır. Mavi, özgürlüğu ve sistemin dayattığı yaşama karşı bireysel arzuları simgelemektedir. Sanatçının

kullandığı kırmızı tonu, yoğun olmakla birlikte agresif bir renktir. Sergiye konu olan baskı kavramı ile örtüşmektedir. Beyaz renk ise, dinginliği ve ferahlığı çağrıştırmakta, dayatılmışlıkları nötralize etmektedir.



Resim 139: Seçkin Pirim, *Disiplin Fabrikaları*, 2009-2012, plexiglass.



Resim 140: Seçkin Pirim, *Disiplin Fabrikaları*, 2009-2012, plexiglass.



Resim 141: Seçkin Pirim, *Disiplin Fabrikaları*, 2009-2012, plexiglass.

SONUÇ

Işık ve renk, tarih boyunca gerek fiziksel varlıklarıyla gerekse, sembolik açıdan sanata kaynaklık etmiştir. Her dönemde ışık olgusu psikolojik, sosyolojik ve toplumları etkileyen faktörler nedeniyle anlam açısından farklılık göstermiştir.

Empresyonizme kadar ışık, sanat içinde farklı sorunsalların çözümlenmesinde kullanılmış, özellikle dönemlerin yapısına göre varlığı yada yokluğu üzerinden betimlenmiştir. Empresyonizm ile birlikte ışık, kendisi olarak resmedilmeye başlanmıştır. Renk bu noktada empresyonist sanatçıların doğada gerçekleştirdikleri ışık gözlemi ile salt haliyle resmedilebilir olmuştur.

Modern sanatın sonlarında gelişen soyut sanatla birlikte, nesnenin yada somut olanın tasviri yersizleşmiş, fikrin ve duygunun açığa çıkarıldığı yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Dada ile kalıplarından tamamen sıyrılan sanat birşey ifade etmekten öte yeni deneyim alanları yaratmaya yönelmiştir. Bu noktada izleyici sanatın vazgeçilmez bir elemanı olmuştur, çünkü yapıtın kendisi izleyicinin duyumsadığıdır.

Işık ve renk bu bağlamda, daha önce olduğundan farklı ama önemli bir noktaya yerleşmiştir. Işığın ve rengin insan üzerindeki etkileri, bellek aracılığıyla, onu izleyen kişi sayısı kadar farklılık gösterir. Günümüzde yapıtlarda kullanılan renk ve ışık elemanları, kimi zaman sembolik duruş sergilerken, kimi zaman ise fiziki olarak bulunurlar. Her iki koşulda da, asıl varlık amaçları, algı üzerinden izleyicinin zihninde ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Albers, Josef, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven & London, 2006.
- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- Aslanapa, Oktay, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.
- Atakan, Nancy, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008.
- Avcı Tuğal, Sibel, *Oluşum Sürecinde Op Art*, Hayalperest Yayıncılık, İstanbul, (2012). (syf:18-54-72)
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, Metis yayınları, İstanbul 2010.
- Eroğlu, Özkan, *Assisi'deki Giotto*, Öke Yayınevi, İstanbul, 2003.
- Eroğlu, Özkan, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul, 2006.
- Eroğlu, Özkan, *Sanatın Tarihi*, Kolaj Kitapçılık, İstanbul, 2007.
- Eroğlu, Özkan, *Sanat Birikimi*, Artist Yayıncılık, İstanbul, 2009.
- Eroğlu, Özkan, *Sanatın İpuçları*, Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul, 2005.
- Ersoy, Prof. Dr. Ayla, *500 Türk Sanatçısı*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004.
- Farthing, Stephen, *Sanatın Tüm Öyküsü*, çev. Gizem Aldoğan, F. Candil Çulcu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2012.
- Farthing, Stephen (ed.), *Sanatın Tüm Öyküsü*, çev. Gizem Aldoğan, F. Candil Çulcu, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012.
- Gage, John, *Colour and Meaning*, Thames & Hudson, London, 2011.
- Gombrich, E., H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980.
- Gombrich, E., H., *Sanat ve Yanılsama*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt:II*, çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006.
- Huntürk, Özi, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi, İstanbul, 2011.

- İpşiroğlu Nazan- Mazhar, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Yayınları, İstanbul, 2009.
- Koloğlu, Orhan, *Fikret Mualla- Bir Garip Kişi*, Boyut yayıncılık İstanbul 2003.
- Lailach, Michael, *Land Art*, Taschen, Köln, 2007.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.
- Marshall, Richard, *Robert Mapplethorpe*, Little, Brown and Company, ABD, 1990.
- Öndin, Nilüfer, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2009.
- Öztuna, H., Yakup, *Görsel İletişimde Temel Tasarım*, Tibyan Yayıncılık, İstanbul, (2007). (syf: 120-141)
- Ponty, M. Merleau, *Göz ve Tin*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Ruhrberg K., Schneckenburger M., Fricke C., Honnef K. (der.), “*Art of the 20th Century*”, Taschen, Köln, 2000.
- Schlagman, Richard, *The Art Museum*, Phaidon, New York, 2011.
- Smith, L. Edward (der.), *Art Today*, Phaidon, New York, 2006.
- Südor, Gülseren, *Temel Sanat Eğitimi*, Tıglat Yayıncılık, İstanbul, (2006). (syf: 167-196)
- Tansuğ, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 1986.
- Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- Wheeler, Mortimer, *Roma Sanatı ve Mimarlığı*, çev. Zeynep Koçel Erdem, Homer Kitabevi, İstanbul, 2004.
- Wölfflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990

MAKALELER

- Cimcoz, Nerime. *Mekanda Gün Işığı*, Ege Mimarlık Dergisi, Sayı: 29
- Eroğlu, Özkan. *Daniel Buren*, Cey Plastik Sanatlar Dergisi, Temmuz/Ağustos, 2005.

Ötügen, Doç. Cebrail, “*Eril ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne*”, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 3, 2009, s. 59-69. (http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/3_cebrail.pdf)

Sermin, Alyanak. “*Sonia Delaunay*”, 2004. (http://www.acikradyo.com.tr/default.aspx?_mv=a&aid=7045)

Yerli, Metin. *Uygur Türklerinin İnanç Sistemlerinin Resim Sanatına Etkileri*, Eğitişim Dergisi, Ekim 2006, Sayı: 13.

Yıldırım, Özgen. “*Bir Sarkis Retrospektifi: Site*”, Rh+Artmagazine, Kasım 2009, Sayı: 65. (<http://ozgenyildirim.blogspot.com/2009/11/bir-sarkis-retrospektifi-site.html>)

Yıldırım, Özgen. “*OPUS- Bir Sarkis Mimarisi*”, Bosphorus Art Newspaper, Mayıs 2010, Sayı: 36. (<http://ozgenyildirim.blogspot.com/2010/06/opus-bir-sarkis-mimarisi.html>)

Yılmaz, Nalan. “*Şeker Ahmet Paşa*”, Lebriz, Sanal Dergi, 2007. (<http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=116§ionID=2&lang=TR&bhcp=1>)

Yılmaz, Nalan. “*William Turner’ın Dramatik Manzaraları*”, Lebriz Sanal Dergi, 2011. (<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=876&bhcp=1>)

VIDEOLAR

Adnan Çoker, *Minimal Simetri III, Sergi söyleşisi*, (<http://www.youtube.com/watch?v=SarKiVX1a4I>)

Adnan Çoker, “*Adnan Çoker ve Hülya Düzenli, Çoker’in Minimal Simetri III Sergisinde 5. Bölüm*”, Sergi Söyleşisi, (<http://www.youtube.com/watch?v=rqpPjt6R48M>)

Adnan Çoker, “*Adnan Coker Hulya Duzenli I*”, (<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=8XQXo3TpmIlg&feature=endscreen>)

Bruce Nauman, (<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2013/jan/30/bruce-nauman-art-hauser-wirth>)

Louise Bourgeois and Mapplethorpe, (<http://www.youtube.com/watch?v=FX5XGfzRtkQ&list=PLD8D9F574C453EA19>)

Robert Mapplethorpe, “*Robert Mapplethorpe: Shapes*”, (<http://www.youtube.com/watch?v=MtFuToUQDO0>)

Viyana Aksiyoncuları, “*Orgien Mysterien Theater*”, (http://www.dailymotion.com/video/xkjuero_hermann-nitsch-orgien-mysterien-theater-day-3-1998_creation#.UVw7yqKeOHg)

5 Dakika Özel- “*Bir İkona*”, Sarkis. (<http://www.ekavart.tv/sanaticilar/roportajlar/5-dakika-ozel-bir-ikona-sarkis>)

TEZLER

Çetindağ, Kerem. *Işık ve Renk Kullanımının Mekan Algılamasına Etkisi Üzerine Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Ana Bilim Dalı, Peyzaj Mimarlığı Programı, Danışman: Yar. Doç. Dr. Sanem Çınar, (2007).

(<http://www.belgeler.com/blg/irc/iik-ve-renk-kullaniminin-mekan-algilamasina-etkisi-zerine-bir-arastirma-sultanahmet-meydani-rnei-use-of-light-and-colour-and-their-impacts-on-the-perception-of-space-a-case-study-of-sultanahmet-square>)

Kavaz, Elif. *Plastik Bir Değer Olarak Işığın İşlevi ve Önemi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Danışman: Yrd. Doç. Fevziye Eyigör, (2007): (<http://www.belgeler.com/blg/133d/plastik-bir-deger-olarak-iiin-ilevi-ve-nemi-the-importance-and-function-of-the-light-as-a-plastic-value>)

Yener, Tuğba. *Varoluşçu İzleklerin Bacon, Malevich, Pollock ve Giacometti'nin Yapılarında Plastik Açısından İncelenmesi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, Danışman: Yrd. Doç. H. Nevin Güven, (2006). (<http://eprints.sdu.edu.tr/798/1/TS00862.pdf>)

AKADEMİK MAKALELER

Ataseven, Olcay, “*Dan Flavin'in Mekanı Dönüştüren Işığı ve Minimal Yaklaşımı*”, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, Mayıs-Haziran, 2012-09, s. 85-95.

(<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfed/article/viewFile/3405/2909>)

Kavukçu, Mehmet. *Resim Sanatında Renk Olgusu Üzerine*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü:

(<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsfed/article/viewFile/3169/3061>)

Küçük, Salim. *Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı*, Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2010: (<http://yayinlar.yesevi.edu.tr/files/article/393.pdf>)

Mazlum, Özge. *Rengin Kültürel Çağrışımları*, Fatih Üniversitesi AMYO Tasarım Bölümü, Aralık, 2011: (<http://sbe.dumlupinar.edu.tr/dergi/31/9.pdf>)

Özbudak, Y. Berivan. Gümüş, Bilal. Çetin, F. Demet. *İç Mekan Aydınlatmasında Renk ve Aydınlatma Sistemi İlişkisi*, Dicle Üniversitesi:

(http://www.emo.org.tr/ekler/0db17c6772e2a26_ek.pdf)

Per, Meral. *Resim Sanatında Renklerin Tarihsel Süreçte İncelenmesi*, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 4, (2012):

(<http://iys.inonu.edu.tr/webpanel/dosyalar/988/file/sayi04/103-119.pdf>)

Rayman, Hayrettin. *Nevruz ve Türk Kültüründe Renkler*, Milli Folklor Dergisi, Yıl:14,Sayı:53:

(http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/hayrettin_rayman_turk_kulturunde_renkler_nevruz.pdf)

Toker, İhsan, “*Renk Simgesiliđi ve Din:Türk Kùltür Yapısı İçinde Ak-Kara Renk Karşıtlığı ve Bu Karşıtlığın Modern Türk Söyleminde Tezahürleri Üzerine*”, Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakùltesi Dergisi, 50:2, (2009), s. 93-112
(<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/1146/13441.pdf>)

Turgay, Orkunt. Altuncu, Damla. *İç Mekanda Kullanılan Yapay Aydınlatmanın Kullanıcı Açısından Etkileri*, Çankaya Üniversitesi, 2011:
(http://cujse.cankaya.edu.tr/archive/8_1/13_cujse_10047.pdf)

ÖZGEÇMİŞ

1989 yılında İstanbul'da doğan Dilara Koloğlu, ATSO Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümünü 2007 yılında bitirmiştir. Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümüne %100 başarı bursuyla girdikten sonra ikincilikle mezun olmuştur. 2011 yılında Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Yüksek Lisans Programına girmiştir.