

SANATTA IŞIK KAVRAMI

CEYDA GÖKSAL İNCEOĞLU

MA TEZİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI

T.C. YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

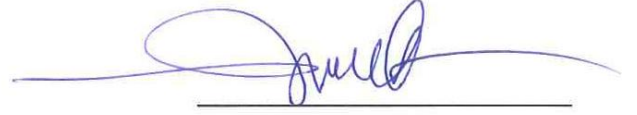
HAZİRAN, 2017

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



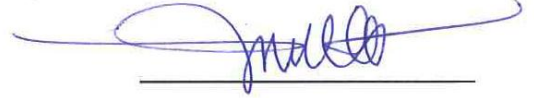
Prof. Dr. M. Fazıl GÜLER
Sosyal bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.



Anabilim Dalı Başkanı
Prof. Gülveli KAYA

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.



Prof. Gülveli Kaya
Danışman

Juri üyeleri:

Prof. Gülveli Kaya

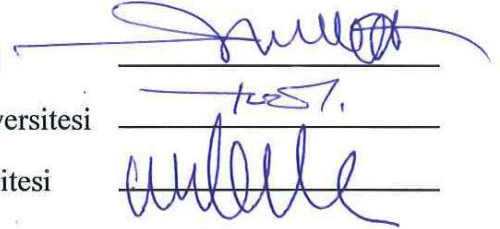
Doç. Dr. Teymur Rzayev

Yard. Doç. Muammer Bozkurt

Yeditepe Üniversitesi

Yeditepe Üniversitesi

Yıldız Teknik Üniversitesi



Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

22 / 06 / 2017

CEYDA GÖKSAL İNCEOĞLU



ÖZET

Işık görmedir. Işık, yol gösteren, aydınlatan, tapılan, yaşamı sağlayan enerjidir. Bu yüzden hem bilim adamlarının hem de sanatçıların hep ilgisini çekmiştir. Sanatçıların en büyük sorunu iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutluluğu elde etmektir. Bu hissi yani hacmi ışığı kullanarak kontrastlar sağlayarak elde etmişlerdir. Rönesansla birlikte dini baskıların azalmaya başlamasıyla -o döneme kadar resimlerde gölge yoktur- gölgesi olmayan ışık gölgeyle tanışacaktır. Hacim duygusunu bu dönem rengin siyahı ve beyazını kullanarak elde etmişlerdir. Bilimin ilerlemesi ve teknolojinin gelişmesiyle renk çeşitleri artmıştır. Sanatçılar atölyelerinden çıkarak gün ışığı ve onun yarattığı etkilerle tanışmıştır. Gölgelemlerin renkleri değişmeye başlamıştır. Hacim duygusunu ise rengin lokal tonunu bozarak, rengin sıcak ve soğuklarıyla elde etmişlerdir. Ondokuzuncu yüzyılla birlikte doğadaki ışık ve onun algılatığı hacim duygusu bazı sanatçılarca başka formlara dönüştürülmüştür. Dönüştürüldükçe derinlik ve hacim duygusu yok olmaya başlamıştır. Buna ek olarak ışık bu sefer renkle ilişkilendirilmiştir. Renk teorileri ortaya konmuş ve ressamlar bu teorilerden yola çıkarak resim yapmaya başlamışlardır. Yani bilimin ilerlemesi ve teknolojinin gelişmesi sayesinde bu boyutluluk sorunsalı başka bir sorunsala dönüşmüş ve ışığın içeriksizleşmesi ortaya çıkmıştır. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru sanatın anlatımı tamamen değişmeye başlayacak, ışık bundan sonraki yüzyılda nesneye dönüşecek ve karşımıza sanat nesnesi olarak çıkacaktır.

Anahtar Kelimeler: Işık, renk, teknoloji

ABSTRACT

Light is to visualise. Light is the energy which leads the way, illuminate, have been worshipped and is the source of life. That's the reason why scientists and artists are always attracted by it. The biggest problem about the light for artists is to reflect three dimensionality through on a two-dimensional surface. The feeling of three-dimensionality as known as volume of light mostly is got by using the lights with contrasts. The reduction of pressure about religion with the beginning of Renaissance, (there was not any shadows in pictures by that time) the light which had no shadows met with it. The feeling of volume was provided by the colors of white and black mostly used in that period. In common with development of technology and science, color diversity increased. It led the artists to get out their ateliers and make them work with the sunlight and its effects. The colors of shadows had started to change. The volume of light began to change by disrupting the locality of color and with using temperature of colors. With the nineteenth century, the light in the nature and the sense of volume it perceived have been transformed into other forms by some artists. That transformation caused extinction of depth and volume of pictures. In addition to that, the light was associated with the color. The theories of colors had been put forth and painters had begun to paint based on these theories. Therefore, the development of technology and science leads the dimension problem into another problem which is devoid content of light. Towards the end of the nineteenth century, the expression of art started to change completely, the light turned into an object in the century after that and the light will have been ready-made for art.

Key words: Light, color, technology

TEŞEKKÜR YAZISI

"Sanatta ışık kavramı" konulu tez çalışmamda bilgi ve birikimini hiç esirgemeyen tez danışmanım ve değerli hocam Prof. Dr. Gülveli Kaya'ya teşekkür ederim.

Resimlerimi geliştirmem konusunda eleştirilerini hiç esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Turan Aksoy'a teşekkür ederim. Ayrıca bana bu süreçte yardımlarını esirgemeyen Hülya Düzenli'ye, Arda İnceoğlu'na, Orçun Göksal'a ve Gönenç Özdem'e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR YAZISI.....	iii
RESİM LİSTESİ	vii
1.Giriş	1
1.1.Önbilgi.....	1
2. IŞIK KAVRAMININ AÇIKLANMASI.....	2
2.1 Işığın Fiziksel Tanımı ve Tarihçesi.....	2
2.2 Işık ve Görme	6
2.2 Işık ve Gölge.....	7
2.3 Işık ve Renk.....	7
2.4 Işık Yönünün Derinlik ve Hacim İlişkisi.....	8
2.4.1. Önden gelen Işık.....	8
2.4.2. Yandan gelen ışık.....	8
2.4.3. Arkadan gelen ışık.....	8
2.4.4 Yukarıdan Gelen Işık.....	9
2.4.5. Aşağıdan gelen Işık.....	9

2.5 Işığın Yönü ve Yarattığı Etkileri.....	9
2.5.1 Önden ışıklandırma(yaygın ışıklandırma).....	9
2.5.2 Önden gelen renkçi ışıklandırma.....	10
2.5.3 Yanal Önden Gelen ışıklandırma.....	10
2.5.4 Arkadan gelen ışıklandırma.....	10
2.5.5 Yukarıdan gelen ışıklandırma.....	11
2.5.6 Kaynağı belli olmayan ışıklandırma.....	11
2.5.7 Aşağıdan gelen ışıklandırma.....	11
3.RESİM SANATINDA IŞIĞIN KULLANIMI.....	11
3.1. Işığın modle olarak kullanılması	11
3.2. Işığın modülasyon olarak kullanılması	29
3.3. 19. Y.Y Resim sanatında ışığın kullanılması	34
3.4. 20. Y.Y Resim sanatında ışığın kullanılması	46
4. SANAT NESNESİ OLARAK IŞIK	75
4.1 Malzeme olarak ışık	75
4.2 İmge olarak ışık	77
5. CEYDA GÖKSAL İNCEOĞLU'NUN RESİMLERİNDE IŞIK VE ESERLERİNİN ANALİZİ	80
6. SONUÇ.....	85

7. KAYNAKÇA	87
-------------------	----

EK A	91
------------	----



RESİM LİSTESİ

Resim1: Newton'un prizma Deneyi

https://www.learner.org/courses/chemistry/images/lrg_img/prism.jpg

Resim2: Thomas Young Çift Yarık deneyi

<https://www.msxlabs.org/forum/fizik/220105-cift-yarik-deneyi.html>

Resim3: Masaccio, Holy Trinity

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Masaccio%2C_trinit%C3%A0.jpg

Resim4: Piero Della Francesca, The dream of Constantine

<http://imagineidei.blogspot.com.tr/2011/09/exaltation-of-holy-cross-piero-della.html>

Resim5: Leonardo Da Vinci, The Last Supper

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_\(1452-1519\)_-_The_Last_Supper_\(1495-1498\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg)

Resim6: Raffaello, Granduca Madonna

http://www.wga.hu/html_m/r/raphael/2firenze/1/22grandu.html

Resim7: Annibella Carracci, Pieta

<http://www.artble.com/imgs/4/5/9/524124/pieta.jpg>

Resim8: Caravaggio, The Calling of Saint Matthew

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Calling_of_Saint_Matthew_by_Caravaggio.jpg?uselang=tr

Resim9: Diego Velázquez, Prince Philip Prospero

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prince_Philip_Prospero_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg

Resim10: Diego Velázquez, Prince Philip Prospero detay

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prince_Philip_Prospero_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg

Resim11: Rembrandt, Portrait of Hendrickje Stoffels

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_Portrait_of_Hendrickje_Stoffels_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=tr

Resim12: Turner, Rain, Steam and Speed

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Turner_-_Rain%2C_Steam_and_Speed_-_National_Gallery_file.jpg?uselang=tr

Resim13: John Constable, clouds

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/John_Constable_-_Cloud_Study_-_Google_Art_Project_%282442698%29.jpg

Resim14: Claude Monet , Gündoğumu/ *Impression Sunrise*,

[http://www.claude-monet.com/impression-sunrise.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](http://www.claude-monet.com/impression-sunrise.jsp#prettyPhoto[image1]/0/)

Resim15: Claude Monet, Poppy Field/Gelincik Tarlası

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2278

Resim16: Chevreul's renk çemberi

<http://www.webexhibits.org/colorart/simultaneous.html>

Resim17: Edouard Manet, *At Father Lathauille/ Baba Lathauille'in Kahvesinde*

<https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/at-father-lathuille-1879>

Resim18: Edouard Manet, Luncheon on the Grass/ *Kırda Öğle yemeği*

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=tr

Resim19: Edgar Degas, The Ballet Class

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Edgar_Degas_-_The_Ballet_Class_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=tr

Resim20: Georges Seurat, Bathers in Asnières

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Seurat_bathers.png?uselang=tr

Resim21: Georges Seurat, A Sunday Afternoon on the Island of La Grande

Jatte, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Sunday_on_La_Grande_Jatte,_Georges_Seurat,_1884.png?uselang=tr

Resim22: Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire/La Montagne Sainte-Victoire

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/1904%2C_C%C3%A9zanne%2C_Mont_Sainte-Victoire.jpg?uselang=tr

Resim23: Vincent van Gogh, The Starry Night

<https://www.moma.org/collection/works/79802>

Resim24: Paul Gauguin, *The Vision After the Sermon/ Vaazdan Sonra Hayal,*

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Paul_Gauguin_137.jpg?uselang=tr

Resim25: Henri Matisse, Luxe, Calme et Volupté /Luxury, Calm and Pleasure/Lüks, Sükunet ve Zevk

<https://www.artsy.net/artwork/henri-matisse-luxe-calme-et-volupte-luxury-calm-and-desire>

Resim26: Henri Matisse, Bonheur de Vivre /Joy of

Life [http://www.henrimatisse.org/joy-of-life.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](http://www.henrimatisse.org/joy-of-life.jsp#prettyPhoto[image1]/0/)

Resim27: Andre Derain, L'Estaque,

<https://www.artsy.net/artwork/andre-derain-lestaque>

Resim28: Maurice de Vlaminck, The Scene at Chatou
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1999.363.84/>

Resim29: Cezanne, The Large Bathers/Yıkananlar
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Paul_C%C3%A9zanne%2C_French_-_The_Large_Bathers_-_Google_Art_Project.jpg

Resim30: Picasso, Les Demoiselles d'Avignon/ Avignonlu Kızlar
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/40>

Resim31: Pablo Picasso, Guernica
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/cubism/a/picasso-guernica>

Resim32: Fernand Leger, The Woman in Blue
<https://www.wikiart.org/en/fernand-leger/the-woman-in-blue-1912>

Resim33: Robert Delaunay, Sun and Moon/Güneş ve Ay
<http://2.bp.blogspot.com/-q02RTyPdxw0/TWbXFFBtvNI/AAAAAAAAAUg/Q-HlJin4DuM/s1600/Robert+Delaunay+-+Simultaneous+Contrasts+Sun+and+Moon.jpg>

Resim34: Robert Delaunay, Simultaneous Windows on the City
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Robert_Delaunay%2C_1912%2C_Les_Fen%C3%AAtres_simultan%C3%A9_sur_la_ville_%28Simultaneous_Windows_on_the_City%29%2C_40_x_46_cm%2C_Kunsthalle_Hamburg.jpg

Resim35: Eadweard Muybridge, *Boys Playing Leapfrog*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Boys_playing_Leapfrog.jpg

Resim36: Étienne-Jules-Marey, unterschiedlicher Form
<http://images.zeno.org/Fotografien/I/big/PHO02882.jpg>

Resim37: Natalia Goncharova, Cats
<http://artinrussia.org/natalia-goncharova/>

Resim38: Kazimir Malevich, Black Square
https://classconnection.s3.amazonaws.com/382/flashcards/4723382/jpg/kasimir_malevich_-_black_square_-_19151360637189244-143FF5612312E3F753E.jpg

Resim39: Kazimir Malevich, White on White
<https://www.moma.org/collection/works/80385>

Resim40: El Lissitzky, Proun Room
<http://www.kettererkunst.com/imagemax.php?obnr=117000700&anummer=449&ebene=0&text=0>

Resim41: Caner Karavit, İçeriksizleşme tablosu
ışık ve gölge, 2006, Caner Karavit

Resim42: Piet Mondrian, Composition with Red, Blue, and Yellow
<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-america/modernity-ap/a/mondrian-composition>

Resim43: Duchamp, In Advance of the Broken Arm

<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft9h4nb688;chunk.id=d0e2211;doc.view=print>

Resim44: Man Ray, Rayograph

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/265487>

Resim45: Jackson Pollock, Autumn Rhythm (number 30),

http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_57.92.jpg

Resim46: Mark Rothko, orange and yellow

<http://www.markrothko.org/images/paintings/orange-and-yellow.jpg>

Resim47: Joseph Kosuth, Five Words in Orange Neon

http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz1-29-07_detail.asp?picnum=10

Resim48: David Flavin, green crossing green (to Piet Mondrian who lacked green)

<https://www.guggenheim.org/artwork/1305>

Resim49: Olafur Eliasson, The Weather Project, üstten bakış

<http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101069/the-weather-project>

Resim50: Olafur Eliasson, The Weather Project

<http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101069/the-weather-project>

Resim51: Paul Chan, 5th Light

<http://www.museomagazine.com/PAUL-CHAN>

Resim52: Ceyda Göksal İnceoğlu, Körebe, 2016, t.ü.y.b., 70 x 100 cm

Resim53: Ceyda Göksal İnceoğlu, Köşekapmaca, 2017, t.ü.y.b., 35 x 100 cm

Resim54: Ceyda Göksal İnceoğlu, Sargı, 2017, t.ü.y.b., 70 x 100 cm

Resim55: Ceyda Göksal İnceoğlu, ev, 2017, t.ü.y.b., 70 x 100 cm

Resim56: Ceyda Göksal İnceoğlu, saklambaç, 2017, t.ü.y.b., 120 x 80 cm

Resim57: Ceyda Göksal İnceoğlu, yollu, 2017, t.ü.y.b., 150 x 90 cm

Resim58: Ceyda Göksal İnceoğlu, yankı, 2017, t.ü.y.b., 120 x 70 cm

Resim59: Ceyda Göksal İnceoğlu, tepegöz, 2017, t.ü.y.b., 80 x 120

1.GİRİŞ

1.1.Önbilgi

Bu çalışmamızda ışığın resim sanatında nasıl kullanıldığını göreceğiz.

Birinci bölümde; ışığın bilimsel olarak nasıl tanımlandığını ve ışığın görme,gölge ve renkle ilişkisi araştırılacaktır. Aynı zamanda ışığın yönünün hacme olan etkisine bakılacaktır.

İkinci Bölümde; resim sanatında ışığın nasıl kullanıldığı anlatılmış ve ışığın hacimle olan ilişkisi belirtilmiştir. Sanatçıların hacmi elde etmek için üç boyutluluğu nasıl boya kullanarak elde ettikleri, ve teknikleri anlatılmıştır. Ondokuncu yüzyılla birlikte endüstrinin ilerlemesi ve teknolojik olayların gelişmesi sayesinde boyaların kullanımındaki kolaylıklar, sanatçıların renklerle ilgili yeni teorilerle uğraşmasını sağlamıştır. Ondokuncu yüzyılın sonlarına doğru ışığın hacimden bağımsız nasıl ilerlediği anlatılmıştır. Yani üç boyutluluk yerini iki boyutluluğa bırakarak ışığın başka sorunsalları karşımıza çıkacaktır.

Üçüncü bölümde ise; nesneye dönüşen ışığın plastik sanatlarda nasıl kullanıldığı ve nasıl sanat eserine dönüştüğü anlatılmaktadır.

2. IŞIĞIN GENEL ÖZELLİKLERİ

2.1 Işığın Fiziksel Tanımı ve Tarihçesi

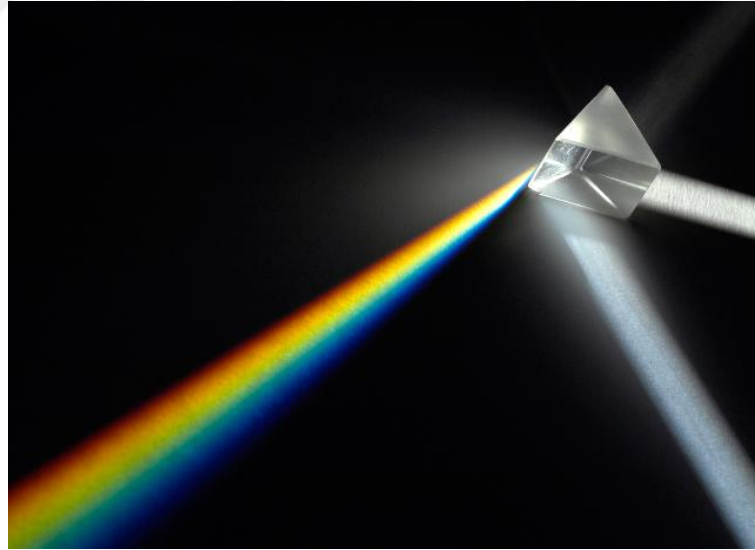
İnsanoğlunun başlangıçtan bugüne kadar oluşturduğu formlarla, modern sanatın başlangıcına kadar ışık, fiziksel ve düşünsel olarak plastik sanatlar içerisinde her zaman rol almıştır. Filozoflar, bilim adamları, sanatçılar, ışığı tanımlayabilmek, yapısını çözebilmek için daima bir araştırma içersindedirler. Çünkü her şey ışıkla başlar. Yıldız ve gezegenlerin hareketinden, bitkilerin fotosentez yapmasına kadar ve en önemlisi her şeyin görünebilir olması ışık sayesinde. Işık cisimleri görmeyi, renkleri ayırt etmemizi sağlayan bir enerjidir. En büyük ve doğal olan ışık kaynağı ise güneştir.

İlk çağlarda, ışık anlamıyla bağlantılı tüm tanrıların betimlenmesinde simge durumunda kullanılmıştır. Örneğin güneş, ay, şimşek, ateş gibi. Platon'a göre ise ışık aydınlanmanın, bilgeliğin ve gerçekliğin simgesidir.

Platon ışık düşüncesinde, şeylerin gerçekliğinin ilk gölge ile algılanabileceğini belirterek "betimleyen gölgenin" önemini açıklarken, ışığın iki farklı ifadesini önermişti: kavram olarak yukarıdan gelen ışık; içten parlayan ışık ise şeylerin idelerini ve ruhun etkinliğini vurguluyordu. Gölgelemin betimi, bu düşünsel yapının biçim bulmasıyla sanatçıya olanaklar sağladı(Karavit, 2006, 46).

Işığa bilimsel olarak bakarsak; 17. yüzyıla kadar ışığın ne olduğu ile ilgili çeşitli düşünceler ortaya atılmıştır. Antik çağda, Yunanlılar zamanında, gözün, bakılan cisme doğru ışık ışınları yaydığı düşünülmüştür. Platon ise ışığın bakılan

cisimlerden göze geldiğini savunurken, gözden fırlayan parçacıklarla görme sağlandığı düşüncesi de vardır. Yani 19. yüzyılın başlarına kadar ışık küçük parçacıkların akışından oluştuğu düşünülüyordu. Parçacık teorisinin baş mimarı olarak kabul edilen Newton, ışığın bir ışık kaynağından parçacıklar olarak yayıldığı ve bunların gözde meydana getirdiği uyarımlar sonucunda görme olayının gerçekleştiği görüşüyle yansıma ve kırılma olaylarını başarılı bir şekilde açıklamıştır. Işık ilk defa 1666 yılında Newton'un yaptığı deneylerde karşımıza çıkmaktadır. Newton, güneşten gelen ışığı üçgen kesitli cam prizmadan geçirip bir ekran üzerine düşürdüğünde ışığın yedi ayrı renge ayrıldığını bulmuştur. Daha sonra ikinci bir prizma yerleştirerek bu ayrılan renklerin tekrar birleşmesini sağlamış ve beyaz ışığı elde etmiştir. Böylece beyaz ışığın değişik renklerdeki ışıkların karışımından oluştuğu kanıtlanmıştır. Bu renkler mor, koyu mavi, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızıdır.

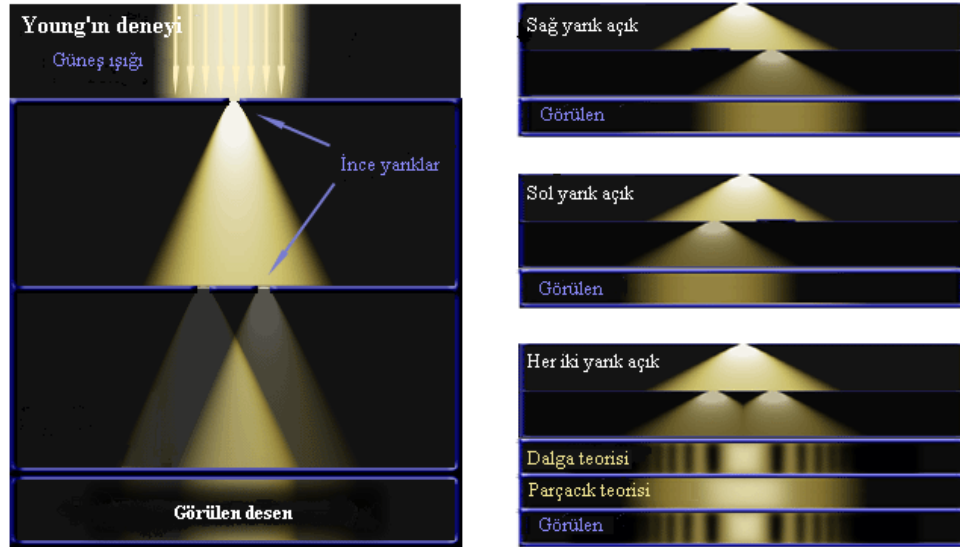


Resim1: Newton'un prizma Deneyi

Newton'un yaşadığı zamanda ışığı açıklayan diğer bir teori ortaya atılmıştır. Bu teoriye göre ışık bir çeşit dalga hareketidir. Aynı zamanda 1678'de Christian Huygens kırılma ve yansıma olaylarının dalga modeliyle de açıklanabileceğini

gösterdi. 1801 yılında Thomas Young ışığın dalga teorisini destekleyen ilk gösteriyi gerçekleştirdi. Bu da ışığın uygun koşullarda dalgalar gibi hareket ettiğidir. Thomas Young tek ışık kaynağı olarak, iğne deliğinden geçen güneş ışığını kullanmıştır. İğne deliğinden yayılan ışık, üzerinde birbirine yakın iki iğne deliği bulunan ve deliklerin ilk kaynağa uzaklıkları eşit olacak şekilde yerleştirilen saydam olmayan bir engele düşürülür. Birinci iğne deliğinden herhangi bir anda çıkan ışık diğer iki iğne deliğinden aynı anda geçeceği için iki iğne deliğinden çıkan ışık o anda aynı fazda olur ve ekranda girişim çizgilerinin yeri değişmez; girişim saçakları gözlemlenir.

Resim2, girişimi meydana getiren dalgaların çizgi halindeki kaynağa ve yarıklara üstten bakılmış halini gösterir. İmgede düğüm çizgileri açıkça seçilmektedir. Bunlar dalga hareketinin ve bu nedenle ışığın bulunmadığı alanlardır; perdeyle ara kesitleri siyah olarak çizilmiştir. Perdede bir parlak bir karanlık olarak sıralanan renklerde girişim çizgileri görülmektedir. Tıpkı ışığın dalga modelinde kestirildiği gibi, ortadaki parlaktır ve bu çizgiler yarıklara paraleldir.



Resim2: Thomas Young Çift Yarık deneyi

Young önemli bir başka ışık özelliğini daha kanıtladı. Renkli lambalarla yaptığı deneylerde uyguladığı eleme yöntemleriyle tayfin altı renginin yine aynı tayfta yer alan üç temel renge indirgenebileceğini gösterdi. Sadece kırmızı, yeşil ve koyu mavi renklerle beyaz ışığı elde edebileceğini buldu. Ayrıca bu üç rengi, yani; siyan mavisi, macenta kırmızısı ve sarı renkleri elde edebileceğimizi anladı. Young bu deneyle birincil(ana) ve ikincil(ara) renkleri belirlemiş oldu(Parramon, 2012, 13).

Yine 19. yüzyılda Maxwell ışığın bir çeşit elektromanyetik dalga olduğunu öne sürdü. Daha sonraki yıllarda Heinrich Hertz tarafından James Clerk Maxwell in teorisi ispatlanınca, dalga modeli daha fazla ilgi buldu. 19. yüzyılın sonlarında Planck ve Einstein yaptıkları çalışmalar sonucu tekrar parçacık modeli güçlendi. Planck`a göre bir enerji türü olan ışığın yapısı kesikli yani tanecikli olmalıydı. Işık enerjisini taşıyan bu tanecikler daha sonra Einstein tarafından foton olarak adlandırılmıştır. Tanecik modeline göre foton, ışık enerjisini taşıdığı kabul edilen ve kütlesi olmayan çok hızlı taneciklerdir. 20. yüzyıla kadar iki farklı modelle açıklanmaya çalışılan ışık hakkındaki tartışmalara 1920`li yıllarda De Broglie ve Schrödinger tarafından farklı bir bakış açısı getirildi. Bu bilim adamlarına göre ışığın tek bir modelle açıklanamayacağı hem dalga hem de parçacık özelliği gösteren çift yapıya sahip olduğu fikrini savundular. Işık hakkındaki bugün kabul edilen görüş budur.

Yukarıda da açıklandığı üzere ışık; foton denilen kütlesiz ama ağırlığı olan ve yüksüz parçacıklardan oluşur. Tüm bu parçacıklar ışık kaynağından çıktıktan sonra cisimlere çarparak veya yansıyarak algılanmasını sağlar. Tüm parçacıklar gibi fotonlar da dalga özelliği gösterirler. Yani bir dalga boyları ve bir frekansları vardır.

İnsan gözünü etkileyen dalga boyları, 380 nm. (nanometre) ile 760nm. arasındadır. Bu iki sınır arasında gözü etkileyen dalga boyu olan ışınlara *ışık ışınları* denir. Işık ışınları da, fotonların ilerlerken aldıkları yoldur. Fotonlar, kaynaklarından çıktıktan sonra -eğer önlerinde hiçbir engel yoksa- düz doğrultuda ve hiç sapmadan yayılırlar. Herhangi bir cisme çarpınca da cismin şeffaf olup olmamasına göre yansır veya kırılırlar.

2.2 Işık ve Görme

Görsel olarak algılanabilen her şey görmeyle ilgilidir. Görme göz ile başlar. Gözümüzün çevremizdekileri algılayabilmesi için ise ışığa ihtiyacı vardır. Hermann Bahr’a göre görme “ Resim sanatı tarihi, görüntünün –ya da görmenin- tarihinden başka bir şey değildir.” Görmenin gerçekleşmesi için önce ışık kaynağından gelen ışık ışınlarının nesneye çarpması oradan da göze gelmesi gerekir. Bu yansıyan ışık ışınları göz merceğinden geçerek bir takım fiziksel olaylardan sonra nesneyi algılamamızı sağlar. Bunun yanında bu görmenin gerçekleşebilmesi için daha önceden hafızamıza attığımız şeylerin karşılığında olur.

Görmek her zaman tanımadır. Gözün zihne teslim etmediği, onunda alıp düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur. Ona biçim veren biziz. Bir ağacı düşünme gücümüzle görürüz; bu güç olmasaydı o yalnızca bir renk duyumu olurdu. Düşüncemi ona yöneltmeden önce ağaç, gözün kendisinin bile üretmiş olabileceği yeşil bir lekeden ibarettir. Bu yeşil rengi dışarıdan gelen bir etkinin ürettiğinden emin olabilmek için düşünmem gerekir. İnsan nedene ilişkin “orjinal fikir” ini ona yöneltmem, onu sınıflandırmam, ona geçmiş deneyimlerimi eklemem gerekir. Ancak o zaman o yeşil lekenin ne olduğunu bilirim, bu bilgi sayesinde de yalnızca yeşil bir

leke görmekle kalmayıp uzun deneyimlerim sonucunda onu bir ağaç olarak –dahası, bir meşe, kayın, köknar olarak- tanımlayabilirim (Bahr, 2015, 281).

2.2 Işık ve Gölge

Işık bir cismin üzerine düştüğü zaman, cisim ışığı soğurabilir, yansıtabilir veya yansıtmayabilir. Bir cismin üzerine düşen ışık eğer yoluna devam edebiliyorsa bu cisme *saydam cisim* denir. Aksine ışığı geçirmiyorsa bu cisimlere *saydam olmayan cisim* denir. Gölgenin oluşabilmesi için; gelen ışığın geçmesini önleyen saydam olmayan bir cisme ihtiyacı vardır. Buradan gölge, herhangi bir ışık kaynağından gelen ışınların, saydam olmayan(ışık geçirmeyen) bir nesneye çarpması sonucunda ışık geçmeyen karanlık alandır. Bu karanlık alanlar, yani gölgeler kaynağına bağlı olarak değişir. Gölgeler ışık kaynaklarına, ışık kaynaklarının uzaklığına ve cismin boyutuna göre değişkenlik gösterirler.

2.3 Işık ve Renk

Renk, ışık dalgalarının bir sonucudur. Bir nevi elektromanyetik bir enerjidir. İlk bölümde anlattığımız Newton'un prizma deneyinde ışığın yedi ayrı renge bölündüğünü görmüştük. Bunlar kırmızı, turuncu,sarı, yeşil, mavi, koyu mavi, moru. Bu renkleri iki ayrı gruba kırmızı, sarı, mavi ve turuncu, yeşil ve mor şeklinde ayırır sonra da bu grupları Newton'un yaptığı gibi yakınsak bir mercekten geçirirsek beyaz elde ederiz. Böylece beyaza yakın karışımı veren renkler birbirini tamamlayıcı yani komplementeri olacaktır. Örneğin kırmızının komplementeri yeşildir. Bu prizmada oluşan renklerden bir tanesini örneğin yeşili ayırıp, diğer renkleri karıştırırsak yeşilin komplementeri olan kırmızıyı elde ederiz. Her bir renk dalga boyu ya da frekansına göre tanımlanır. Işık dalgaları renkli değildir. Renk insan gözü ve beyninde oluşur. Objelerin renkleri ise şöyle algılanır; eğer kırmızı onun komplementeri olan yeşil

renkli bir filtreyi bir lambanın önüne koyarsak siyah koyu bir renk elde ederiz. Bunun nedeni de kırmızı renk spektrumdaki kırmızı aralık hariç bütün renkleri yutacak, yeşilde yeşil rengi hariç diğer renkleri emecektir. Böylelikle hiç bir renk kalmayacağı için sonuç siyah olacaktır. Örneğin kırmızı renkli bir nesne bize kırmızı gözükür. Çünkü nesne, gelen bütün renkleri emerek sadece kırmızıyı yansıtacaktır. Johannes Itten'e göre “bu kase kırmızıdır dediğimizde normalde kaseinin rengi yoktur. Işık renk yaratmıştır. Işığın rengi vardır” der.

2.4 Işık Yönünün Derinlik ve Hacim İlişkisi

2.4.1. Önden gelen ışık

Işık tam karşıdan üzerine düştüğü formları aydınlatacağı için gölgeli alan önde oluşmayacaktır. Karşıtlık oluşmayacağı için de derinlik ve hacim duygusu az olacaktır.

2.4.2. Yandan gelen ışık

Tam yanından bir ışık geldiğinde formun bir tarafı aydınlık bir tarafı gölge olur. Bu da derinlik ve hacim duygusunu pek veremez. O yüzden çok sık kullanılan bir ışıklandırma türü değildir. Fakat ışık yaklaşık yandan 45° 'lik bir açıyla bir nesneyi aydınlatacaksa, nesnenin derinlik ve hacmi en iyi şekilde ortaya çıkacaktır. Bu yüzden hacim için çok sık kullanılan bir ışık yönüdür.

2.4.3. Arkadan gelen ışık

Arkadan gelecek ışık, nesnenin önünü tamamen gölgede bırakır. Nesnenin konturları aydınlık olur. Bu etki hacmi azaltsa da derinlikte bir azalma olmaz.

2.4.4 Yukarıdan gelen ışık

Yukarıdan gelen ışık, nesnesin üzerinde uzun gölgeler oluşmasını sağlar. Nesne üzerindeki ayrıntılar azalmaya başlar. Nesneni hacmi artar. Bu tür ışık yönü genelde dinsel temalı resimlerde kullanılır.

2.4.5. Aşağıdan gelen ışık

Aynı şekilde aşağıdan gelen ışık, yukarıdan gelen ışıkla aynı etkiyi yapar. Gölgeler gereğinden fazla uzar. Bu ışık yönü sayesinde nesne olduğundan daha hacimli gerçeküstü bir görüntüye sahip olur. Genelde korku filmlerinde bu tarz bir ışıklandırma kullanılır.

2.5 Işığın Yönü ve Yarattığı Etkileri

2.5.1 Önden ışıklandırma(yaygın ışıklandırma)

Her yere eşit şekilde yayılmış, çok canlı olmayan aydınlatma türüdür. Rönesans sanatçıların yaptığı resimlerde bu tarz bir ışıklandırma karşımıza çıkar. "Kuzey ülkelerinde, bulutlu havalardaki ve pencereleri kuzeyden ışık alan iç mekanlardaki ışık ortamı bu ışık türü için örnektir"(Karavit, 2006, 27). Homojen yayılan bu ışık, her yere eşit oranda etkir. Bu da formların hacim kazanmasına sebep olur. Fakat aynı zamanda kontrast az olur. Daha çok portrelerde bu tarz bir ışıktan söz edebiliriz. Bu ışıklandırma bize saflığı, ruhaniliği ifade ettiği gibi aynı zamanda da hüznü, yalnızlık duygularını da ifade eder.

2.5.2 Önden gelen renkçi ışıklandırma

Emprestyonistlerle başlayan renkçi üslup, sadece ışığın resmini yapmak isteyen ressamı önden gelen renkçi ışık kullanmıştır. Üçüncü bölümde bu konu daha detaylı olarak karşımıza çıkacaktır. Hacim vurgusu renkçi bir üslupla yapılır.

2.5.3 Yanal Önden Gelen Işıklarıdırma

Önceki bölümde anlattığımız gibi en iyi derinlik ve hacim duygusunu bu ışıklandırmayla veririz. Bu yüzden en sık kullanılan ışıklandırma türüdür.

Figürlerin resmedildiği bir çok başyapıtta, örneğin belki de hacmi en iyi vurgulayan ressam olan Rubens'in eserlerinde bu tür ışıklandırma görülebilir. Bu ışıklandırmaya çok sayıda natürmort resminde de rastlanır. Çünkü sonuçta hemen hemen tüm natürmortlarda doğanın üç boyutunu resmin iki boyutuyla verme çabası görülür(Parramon,2012,s:77).

Rönesanstan itibaren konturların giderek yok olduğuna görmekteyiz. Bu dönemde amacın iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu etkisini artırmaktır. Bunu da ışıklılıkla çözümlemişlerdir. Bu üç boyutlu etkiyi, zıtlıkları yani açık-koyu değerlerini en iyi veren ışık türü yanal önden ışıklandırmayla çözmüşlerdir.

2.5.4 Arkadan gelen ışıklandırma

Arkadan gelen ışıklandırma formun sadece arkasını aydınlatacağından formun etrafı ışık olup, önü karanlıktır. Formun biçimi net anlaşılmaz. Daha çok dramatik, masalsı bir etki bırakır.

2.5.5 Yukarıdan gelen ışıklandırma

Üstten gelen ışıklandırma genellikle doğa üstü, ilahi olayları betimlerken kullanılır. Karanlık bir etkisi vardır."Bu tip ışık, ışık-gölge bölgeleri ve zemini konunun içerisinde ustaca kaynaştıran klasik dönem sanatçılarının resimlediği kutsal kişilerin üzerinde parlayan kutsal ışıktır."(Karavit, 2006, 32)

2.5.6 Kaynağı belli olmayan ışıklandırma

Işığın hangi yönden geldiği belli olmayan ışıklandırma. "Düşey ve yatay arasındaki eğik ışık, genellikle atölye çalışmalarında ve açık hava konularında kullanılır."(Karavit, 2006, 34)

2.5.7 Aşağıdan gelen ışıklandırma

Daha önceden belirttiğimiz gibi aşağıdan gelen ışıklandırmada gölgeler çok büyük olduğundan bu tarz ışıklandırma genellikle korku, terör, gizem gibi betimlemede kullanılır. Özellikle bu tarz ışıklandırma korku filmlerinde çok karşımıza çıkmaktadır.

3.RESİM SANATINDA IŞIĞIN KULLANIMI

3.1. Işığın modle olarak kullanılması

Resimde karşıtlık sorununun çözümü, ışıklılık değerleriyle yakından ilintilidir. Resmedilen bir desenin, ışık değerleriyle ilgili olan birinci etkeni, açıklık-koyuluk değerleridir. Sonra birincisiyle ilintili olan karşıtlık gelir. Bu da bize hacmi verir; çünkü karşıtlık, iki veya daha fazla renk ve/veya değer ilişkileriyle üretilmiş etkilerdir(Karavit, 2006, 34).

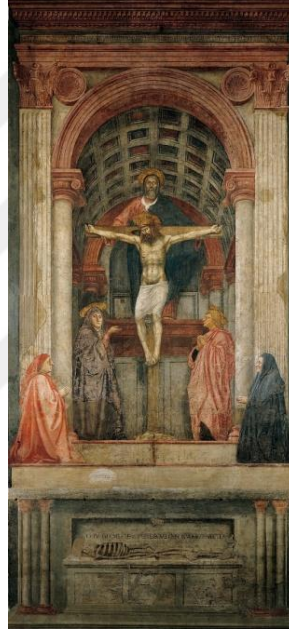
Resimde bir cismi hacimlendirirken karşıtlıkları sağlamak için cismin açıklık-koyuluk değerlerini rengin siyahı ve beyazını kullanarak yapıma işleme *modle* denir. Cismin lokal tonu korunur. Resimde ışık-gölge, degrade ya da renkleri kullanarak biçimlerin gerçek oldukları ya da üç boyutlu bir forma sahip olduklarını betimleyebilmek için modle tekniği kullanılır yani belli bir hacminin olduğunu belirtmek için modle edilir.

Tarihin başlangıcından bugüne kadar insanoğlunu etkileyen ışık kavramı, ister fiziksel isterse düşünsel olsun her çağda farklı biçimlerde kaşımıza çıkmaktadır. Işığın resimde ilk defa hacmi sorun etmeye başlaması ortaçağın bitimiyle karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu döneme kadar ışık kavramı daha çok simge durumundadır. Ortaçağ, resimlerinde kullanılan ışık tanrısal ışıktır. Işık kutsaldır. Bu dönemde yapılan eserler de ışık hacimsel olarak kullanılmamıştır. Yaptıkları hacimsiz figürler gölge oluşturmamıştır. Ortaçağ dönemi desenlerinde, koyu tonda kontur ve bunun içine merkeze doğru yönelerek eriyen bir modle anlayışı görülmektedir. Konturun bu belirginliği, gözün, formu sembolik olarak sınırlandırmak isteğinin en uygun derecesidir. Bu etki, aynı zamanda yüzeyin, formun kendisine dönüş izlenimini de güçlendirir. Degrade kontur gölgelendirmesi, yüzeyden formun sınırlarına geçiş etkisi sağlar.

Giotto' dan beri gölge-ışık, eşyanın rölyefini ortaya çıkarmak isteyen resim sanatının kaçınılmaz bir anlatım aracı olmuştur. Fakat Giotto gölge ışığı kullanırken Ortaçağ geleneklerine getirdiği alışkanlıkla doğa gözlemciliğinden yeterince yararlanmıyordu. Aradan geçen yüzyıl içinde gölge-ışığın uygulanmasında büyük ilerleme olmuştur. Masaccio'nun resimleri, belli bir kaynaktan süzülen doğal ışıkla aydınlanıyor ve böylelikle nesnelerin yapısal nesnelerin yapısal özellikleri belirli bir biçimde ortaya çıkıyor. Ayrıca sanatçı,

Giotto gibi sadece nesnelerin üstüne düşen gölgelerin ışığı ve gölgeyi vermekle yetinmiyor, onların yere düşen gölgelerini de göstererek eşyanın bulunduğu yerle olan bağlantısını belirtiyor(N.İpşiroğlu, M.İpşiroğlu, 2012, 66).

Işık resmin konusu haline Masaccio(1401-1428) ile birlikte girmiştir. Bu bakımdan Masaccio bir öncü olmuştur. Masaccio'nun resimlerinde figürler ışık-gölge ile güçlü bir şekilde hacimlendirilmiştir.



Resim3: Masaccio,Holy Trinity, c. 1427, fresk, 667 x 317 cm,
Santa Maria Novella, Floransa

Özellikle Masaccio' ya modern resimdeki üslup için minnettarız, zira en iyi ressamların doğayı olabildiğince yakından izlediğini kavrayan Masaccio olmuştu çünkü resim doğadaki bütün yaşayan varlıkların, tıpkı gerçek yaşamdaki renkleri ve biçimleriyle taklidinden ibarettir. Bunu bilen ve şöhrete susayan Masaccio, bitmek bilmeyen incelemelerinden öyle çok şey öğrendi ki resmi katılığından, zorluklarından ve kusurlarından neredeyse tümüyle

arındıran öncüler arasında sayılabilir. Güzel duruşlara, hareketlere, canlılığa ve hayatiyete başlangıç sağladı, üç boyutluluğun tipik ve doğal bir biçimde, daha önce hiçbir ressamın kalkışmadığı bir yolla çalıştı(Vasari, 2013, 108).

Aynı zamanda Masaccio ışık konusunu geliştirerek derinlik yanılsamasını oluşturması diğer sanatçıların dikkatini çekmeye başlamıştır. Bu gelişmeler çerçevesinde tablosundaki figürleri hacimlendirmekle kalmayıp, ışık gölge ve perspektif elemanlarına resimde eşit şekilde yer veren ve derinlik yanılsamasını güçlendiren ilk ressam Piero Della Francesca(1412-1492) olmuştur.



Resim4: Piero Della Francesca, The dream of Constantine, 1452-1466,
fresk, 329 x 190 cm, İtalya

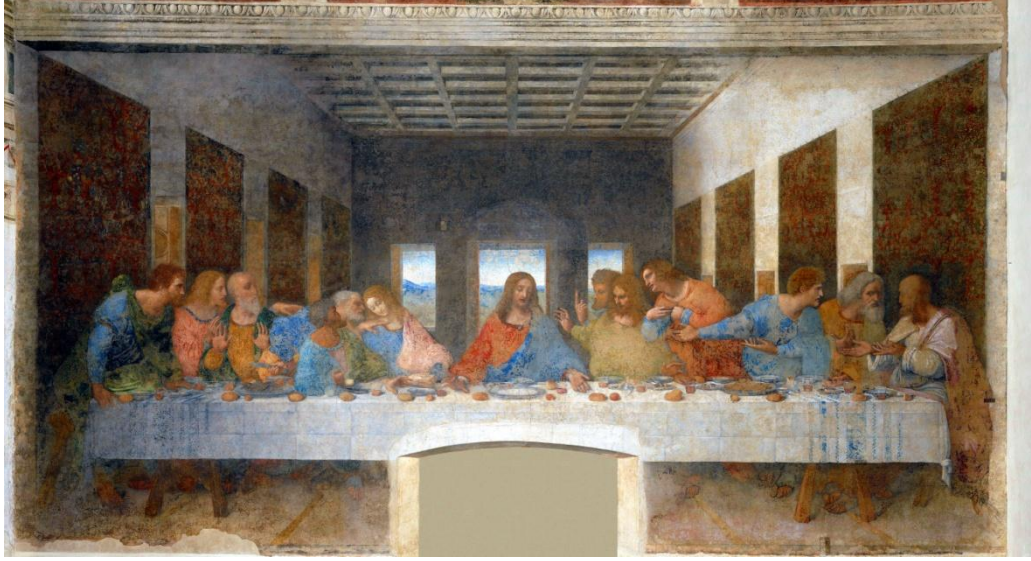
Bu resimde ışık sadece figürlerin formlarını hacimlendirmeye yardım etmiyor, derinlik yanılsaması yaratmada perspektif kadar önemli rol oynuyor. Öndeki asker, çadırın çok iyi aydınlatılmış açıklığı önünde, koyu bir gölge gibi

duruyor. Böylece, özel muhafızın oturduğu basamakla askerleri ayıran uzaklığı hissedebiliyoruz. Özel muhafızın yüzü de melekten yayılan ışıkla ortaya çıkıyor. Çadırın yuvarlaklığını ve içerdiği boşluğu ışıkla olduğu gibi, kısaltım ve perspektif sayesinde de hissediyoruz. Ancak Piero, ışık ve gölgenin daha da büyük bir mucize gerçekleştirmesini sağlıyor. İmparatorun tarihin akışını değiştirecek düşü gördüğü, gecenin derinliğinde geçen sahnenin gizemli atmosferini yaratmada Piero'ya ışık ve gölge yardımcı oluyor. Piero'yu belki Masaccio'nun en büyük varisi yapan şey de, bu resimdeki sadelik ve sukunettir(Gomrich, 2011, 260).

Rönensans resminde ışık ünersaldır. Işığın kaynağı belli değildir. Doğada görülen ışık değildir. İdealize edilmiş bir ışıktır. Resimlerde mekan oluşturmısını sağlayan en önemli araçlardan biri olmuştur. Bu dönemde ışık-gölge'ye yeni bir ufuk açan kişi Leonardo da Vinci(1452-1519)'dir. Da Vinci o dönem ışığı ve ışık sayesinde hacim duygusunu veren gölgeleri araştırmıştır. Hatta ışık kaynağını kendi belirlediği şekilde kullanmaya çalışmıştır.

Işığın ve gölgenin salt varlığı, bunlara önemli bir rol verilmiş olmasına rağmen, bir resmin gölgesel niteliği açısından henüz belirleyici değildir. Çünkü çizgisel sanat da cisimlerle ve uzamla ilgili olup plastik izlenimini kazanabilmek için ışıklara ve gölgeye gereksinimi vardır(Wölfflin, 2015, 24).

Da Vinci ışık üzerine birçok inceleme yapıp, eserlerinde denemektedir. Işıklı alanda konturun keskinliğini kırmaya çalışmaktadır. Bu çalışmalar sayesinde sfumato tekniğini geliştirmiştir. Sfumato tekniğinde dış hatlar çok katı bir şekilde çizilmez. Biçim sanki gölgede kayboluyormuşçasına belirsizleştirilir. Yani ışıklandırılmış bölgelerde formların birbiriyle kaynaşmasını sağlamak için keskinliğini kaybederek, hafifletilmiş ve bulanıklaştırılmış bütün gölgeli alanları - kesin ve temiz görülsün diye - ışığın etkilerine ifade verebilmek için geri plan içersindeki figürleri dış hatlarını karıştırma aracılığıyla bir çözüm bulmuştur. Da Vinci aynı zamanda yaptığı araştırmalar sayesinde chiaroscuro(clair-obscur) tekniğinin öncüsü olmuştur. Bu teknik sanatta karanlık ve aydınlığın oluşturduğu zıtlık için kullanılmıştır. Işık her ne kadar önemliyse de gölge de o derece önemlidir. Çünkü gölgelerin yönetimi bir resimde ışık-gölge dengesini belirler. Da Vinci, ışık-gölge'li alanlarda renklerin aynı kaldığını, ışıklılık farklılıklarının oluştuğunu düşünmüştür. Bu yüzden gerçek gölgenin rengin içersine siyah katarak elde edilebileceğini savunmuştur. Aynı zaman da Da Vinci ana kaynak ışığını(güneş, atmosfer,ateş vb.) ve ana kaynak ışığından yüzeylerde kaynaklanan yansıyan ışığı kullanmaktadır. Son Akşam Yemeği adlı tablosunda bunu açıkça görebiliriz. Da Vinci bu sahnede ışık her ne kadar soldan geliyor gibi gözükse de aslında ana ışık kaynağını arkaya koyduğu pencerelerden gelen ışıkla sağlamıştır.



Resim5: Leonardo Da Vinci, The Last Supper, 1495-1498, tempera, Milan,İtalya

Da Vinci'den sonra Raffaello Sanzio(1483-1520) sfumato tekniğinden etkilenmiş ve uygulamaya başlamıştır. Aynı zaman da Venedik okulunun kullandığı açık-koyu değerlerin oluşturduğu zıtlıklardan çok etkilenmiş ve eserlerinde uygulamaya başlamıştır. Özellikle Modanna Del Granduca adlı eserinde kullandığı ışık ve gölgeden dolayı yaptığı hacimlendirmeyi çok iyi görebiliriz. Madonna'nın yüzüne bakarsak gölgedeki kısmı gittikçe eriyerek arka planla bağlanır. Pelerininin kıvrımları örttüğü vücudunun hacmini belirtmiş olur.



Resim6: Raffaello, Granduca Madonna,1504,tahta üzerine yağlıboya,
84x55 cm, Palazzo Pitti, Floransa

On beşinci yüzyıl ustaları ışık-gölgeyi, eşyanın rölyefini belirtmek için karşıt değerler olarak kullanıyorlardı. Leonardo denemelerinde meslekdaşlarına bundan kaçınmalarını salık verir. Ona göre ışık-gölge, karşıt olmaktan çok, birbirini tamamlayan değerlerdir. Bunların kaynaşarak maddenin sertliğini gideren büyümlü bir havayla biçimleri sarması gerekir. Correggio ve özellikle Giorgione ve Tiziano gibi sanatçılar, Leonardo'nun bu uyarmasından yararlanmayı bilmişlerdi(N.İpşiroğlu, M.İpşiroğlu, 2012, 72).

Floransa'dan sonra en önemli ışık-gölge merkezi Venediktir. Bu dönemin önemli ressamlarında birisi de Tiziano Vecellio(1488-1576)'dur. Da Vinci'de rastladığımız önem verdiği hacimlendirme işlemini Tiziano'nun eserlerinde farklılık

görürüz. Tiziano eserlerinde bütünlük yakalamak için atmosferden, ışıktan ve renkten yararlanmıştır.

16. yüzyılın sonlarında Avrupa'da büyük değişimler başlamıştır. En büyük değişim Protestan Reformasyonunun Roma'daki papaların liderliğinin sorgulanmasıdır. Avrupa'daki reform hareketleri sonucu Güneydeki Katolik egemenliğine karşılık, kuzeyde Protestanlık öne çıkmaya başlamıştır. Katolik kiliseler tarafından dinlerinin daha çok kitlelere yayılması ve birleşmesi amacıyla bir çok sanatçıyla çalışmaya başlamışlardır. Bu yönetim değişiklikleri sonucu Barok sanatının başlangıcı olmuştur. Fakat aynı zamanda Katolik kiliseler tarafından seçilen sanatçılar dini tanıtım amacıyla konularında klasik söylenceleri betimleyen ışıklarla etki yaratma çabasındadırlar.

Rönesans için sanatçısı, resimde uyum ve güzelliği, yakalamada çok büyük etken olan ışık-gölge elemanı bu görevini tamamlamasına karşın, hala konulara göksel ışık, kutsal ışık, ideleri aydınlatan ışık olarak, yukarıdan, yandan açılı ve ya figürlerin içlerindeki ruh etkinliğince aydınlanan ışıkla tablolarını betimlemeye devam ediyorlardı. Kısacası ışık, konulara feda edilmekten ve dekoratif görsellikten kurtulamıyordu(Karavit, 2006, 79).

Aynı zamanda 16. ve 17. yüzyıllardaki değişimler sadece din ile ilgili değildi. Dindeki baskıların azalması sebebiyle bilim dünyası da ilerlemeye başlamıştır. Önceden belirtildiği gibi Newton'un bilim dünyasını etkileyecek buluşları bu döneme rastlar. Işığın bilim dünyasında nasıl yayıldığı araştırılmaya başlanmıştır. Mikroskop ve teleskop icat edilmiştir. Matematik ve astronomide büyük buluşlar olmuştur.

Barok anlayış,bir üslup aşaması olarak, her klasik dönemi izleyen zamanlarda,sanattaki bir biçimleme şekli olarak görülür. Bu üslup, klasiğin sağlam, açık ve kesin hatlı formlarının gevşemesi ve biçimlerin bir kompozisyon içinde erimesi ve birbirleriyle kaynaşmasıdır. Klasiğin sakin duru figürü, barokta hareketlenmekte ve sessizlik, gürültüye dönüşmektedir. Formların doğması, büyümesi ve dağılmaya başlaması, aslında bir doğa kanunu olarak bütün hayatı kapsar. Kesin hatlı formun çözülmesi yanında tipik ve ortak ideal klasik özellik, kişisel güzelliğe dönüşür(Turani, 2014, 447).

Katolik kilisesi egemenliğinde dini resimlerin ağırlıkta olduğu Roma'da sanatlarındaki farklılıklarıyla göze çarpan iki sanatçı vardır. Bunlarda birisi Annibella Carracci(1560-1609) diğeri ise Michelangelo Merisi da Caravaggio(1592-1610)'dur. Bu iki sanatçı Barok'un hem başlamasına öncülük etmişlerdir hem de yayılmasında öncü olmuşlardır. Caracci resimlerinde ışık-gölge karşıtlıklarını şiddetli bir biçimde kullanmasında rağmen formların netliğini bozmuyordur. O klasik güzelliğin peşini bırakmamış hatta geliştirme peşindedir. Ona karşılık Caravaggio'nun kullandığı ışık-gölge çok daha farklıdır.



Resim7: Annibella Carracci, Pietà, 1599-1600, t.ü.y.b,156x149 cm,
National Museum of Capodimonte, İtalya

"Barok'un ışık anlayışı da Rönesans'inkinden ayrılır. Rönesans formun değişmeyen yapısını göstermeye en elverişli ışığı arıyor ve dünyaya, buna göre saptanmış bir ışık altında bakıyordu. Barok, değişen, birden parlayıp hemen sönücekmiş izlenimi bırakan bir ışık altında her şeyi görüyor." (N.İpşiroğlu-M.İpşiroğlu, 2012, 134)

Böylece Barok'un ışık anlayışı Rönesans'tan ayrılır. Barok'un Rönesans'tan ayırıcı en önemli özelliği ışığın kullanım şeklidir. Barok döneminde tenebrizm ışığı yani karanlığın ışığı, Kuzeydeki sanatçıların kuzeydeki anlayışa göre kullandıkları ışık ve güneydeki Akdeniz sanatçıların kullandıkları ışık bu dönemin en belirgin unsurlarıdır.

On altıncı yüzyıl sonlarında, Rönesans'ın konuları ışık ve atmosferle çevreleyerek doğal bir ortama yerleştirme eğilimi, on yedinci yüzyılda yerini tenebrizm adı verilen koyu gölge tekniğine bırakmıştır. Bir "gölge oyununu"

hatırlatan bu teknikle yapılan çalışmalarda fantastik nitelikler sıkça görülür: Işık ve gölge kontrastı, sanki objeler ve figürler önce tamamen karanlık bir odaya kapatılmış ve sonra birden bire mumlarla yandan aydınlatılmış gibi güçlüdür. Yaratılan etki son derece dramatiktir ve dinsel gizemlerin ifadesi için idealdir(Parramon,2012, 13).

Caracci'nin eserlerine bakıldığında örneğin bir önceki sayfadaki resimde de görüleceği gibi ideal olan güzel anlayışı her ne kadar bozulmamışsa da kullandığı hem ışık hem de figürlerin hareketlerinden dolayı Baroktur. Caravaggio ise Caracci'den farklıdır. O ideal olan güzelliğin peşinde değildir.

Caravaggio'nun "doğalcı"lığı, yani güzel ya da çirkin bakmadan, doğayı aslına bağlı kalarak verme amacı, belki de Caracci'nin güzelliği vurgulamasından daha dinseldir. Caravaggio, İncil'i defalarca okuyup, üzerinde düşünmüş olmalıdır. Kendinden önce Giotto ve Dürer'in yaptığı gibi, Caravaggio da kutsal olayları, sanki komşusunun evinde oluyormuşcusuna gözlerinin önünde canlandırmak isteyen büyük sanatçılardan biriydi. Bu eski metinlerdeki kişileri daha gerçekçi bir biçimde göstermek için elinden geleni esirgemedi. Işık ve gölgeyi kullanım yöntemi de bu amaca katkıda bulundu. Caravaggio'nun ışığı, vücuda zerafet ve yumuşaklık vermez; serttir ve derin gölgelerle yarattığı kontrastla neredeyse göz alır. Buna karşın, bu garip sahneyi ödünsüz bir dürüstlikle vurgular(Gombrich,2011, 393) .

Caravaggio, önceleri Da Vinci'nin kullandığı chiaroscuro tekniğini geliştirmiştir. Geliştirdiği bu teknik yardımıyla yani ışık-gölgeyle uyguladığı tenebrizm yönteminde ise ışık özellikle spot ışığı gibi tek bir kaynaktan gelmektedir.

Genellikle kullandığı ışık kaynağı sağ üst köşeden gelmektedir. Arka fon siyaha yakın bir koyulukta olmaktadır. Figürlerin gölge kısımları ise renklerin siyah ya da koyu gri renklerle karıştırılmasıyla oluşturulur. Böylece renk doygunluğunu kaybederek gerçek gölge ve rengin karanlığın içine girme etkisi ortaya çıkar.



Resim8: Caravaggio, The Calling of Saint Matthew,1599-1600,t.ü.y.b.,
322 × 340 cm ,San Luigi dei Francesi,Roma

17. yüzyıl başlarında, deniz aşırı ticarete ve denizcilikte yaşanan ilerleme sayesinde Hollanda dünyanın en zengin bölgelerinden biri olmaya başlamıştır. Hollanda Roma Katolisizmi ve monarşiyle ilgilerini kesmiş Protestanlığı benimsemişlerdir. Hollanda'daki bu ekonomik gelişme arttıkça sanatta olan talepte artmaya başlamıştır. Bundan dolayı kuzeyli sanatçılar özellikle gündelik yaşam ve manzara alanında uzmanlaşmışlardır. Konuyu ikinci sıraya atarak ışığı gün içersinde ve doğada tanımaya başlamışlardır. Konudan çok ışığa daha çok önem verilmeye başlanmıştır. Bu dönemde çalışmalarında farklılık gösteren sanatçılardan en önemlileri Rembrandt Harmenszoon van Rijn(1606-1669), Peter Paul Rubens(1577-1640) ve Diego Velazques(1599-1660)'dir.

Natüralizmi özümsemiş ve bu tarzın etkisinde üretmiş olan Diego Velazques'in ilk dönem işlerinde tenebrist natüralizm etkisini görebiliriz. O da Caravaggio gibi günlük yaşam resimlerinde figürlerin, nesnelerin, gerçekliğe ulaşmak adına, doğallığı betimleyebilecek ışık ve gölgeselliği benimsemişti. Daha sonra etkilendiği Tiziano'nun özdekselliğin parlaklığını fırça vuruşlarıyla veriş yöntemine olgunluğunda öylesine yetkinleşti ki bu dönem yapıtlarının ışık-gölge ilişkileri, bütünüyle bu fırça vuruşların etkisine bağlı oldu. Örneğin "İspanya Prensi Filip Prospero" resmindeki küçük köpeğin ifadesini, kuzeyli sanatçılar gibi tüm tüy ayrıntılarına ışık-gölge çatışkısında daha doğallığıyla yakalamıştır(Karavit, 2006, 83).



Resim9: Diego Velázquez, Prince Philip Prospero , 1659, t.ü.y.b, 128.5 × 99.5 cm,

Kunsthistorisches Muzesi, Avusturya



Resim10: Diego Velázquez, Prince Philip Prospero detay , 1659, t.ü.y.b,
128.5 × 99.5 cm, Kunsthistorisches Muzesi, Avusturya

Carracci'den etkilenen Rubens, onun ekolünün konularını takip ederken aynı zamanda Caravaggio'nun doğayı yansıtmadaki içtenliğine ilgi duymuştur. Rubens'in fırça darbeleriyle yüzeyi parçalama tekniği, ışık-gölge karşıtlığında kullandığı açık ve koyularla formları belirtmiştir. Bu sanatçıların yanında ışık-gölge tekniğini en özgün kullanan sanatçı Rembrandt Harmenszoon van Rijn(1606-1669)'dir.

Empresyonizme kadar etki eden tarzıyla,bir yandan baroğu temsil eden, öte yandan, kuzeyli sanatçı özelliği taşıyan Rembrandt'ı başka bir kalemde almak gerekir. Başlangıçta, ışığa ayrıntılar üzerinde kuzeyli sanatçı özellikleriyle işlerken, diğer yandan konularını ve tarzını Caravaggio'dan etkilenerek Naturalist Tenebrism, özelliğinde üretiyordu. Yüzeyin parlak dokusunu vermede Rubens ve Velazques kadar ustaydı. Bütün ziynet eşyaları, elbiseler üzerinde ışık oyunlarını ustaca gösteriyordu. Barok resmin ilginç örneklerine sahip Rembrandt'ın işlerinde güneyli sanatçıların aksine ışıktan gölgeye geçiş yumuşaktır(Karavit, 2006,84).

Daha önceleri Da Vinci'nin gerçek gölgenin rengin içersine siyah katarak elde edilebileceğini savunduğunu belirtmiştik. Artık bu dönemle birlikte gölge elde etmek için renklere siyah katmaktan vazgeçilmeye başlanmıştır.

Gerek Rubens gerekse Rembrandt gölgede tümüyle başka bir renge atlarlar ve örneğin bu başka bir rengin bağımsız değil ama yalnızca bir karışım ögesi olarak gözükmesi, sadece farkı niteliğindedir. Rembrandt kırmızı bir mantoyu resmettiğinde önemli olan nokta doğal renk olarak kırmızı değil, rengin bakanın gözleri önünde nasıl değiştiğidir. Gölgede yoğun yeşil ve mavi tonlar vardır ve salt kırmızı yalnızca birkaç saniye için ışığa doğru yükselir. Bakan kişi vurgunun artık varolanda değil, oluşum ve değişim üzerinde odaklaştığının farkına varır. Böylece renk, yepyeni bir hayat kazanmıştır. Belirlenebilirliğin dışına çıkar ve her noktada, her an başka renk olur(Wölfflin, 2015, 62).



Resim11: Rembrandt, Portrait of Hendrickje Stoffels, 1656, t.ü.y.b, 88,5x67 cm,

Staatliche Museen zu Berlin, Almanya

Yanal önden ışıklandırma ideal bir hacim ve derinlik duygusu veren, nesnelerin formlarını ortaya çıkartan en uygun ışıklandırma türüdür. Yanal önden ışıklandırma, fiziksel özellikleri diğer ışık türlerinden daha iyi sergiler. Örneğin uzun ya da kısa, hokka ya da karga tipte burnun biçimini, yüzdeki kırışıklıkların derinliğini ve çene kemiklerinin formunu daha iyi belirler. Yanal önden ışıklandırma bir elemanın, bir figürün ya da bir evin hacmini öne çıkartır. Figürlerin resmedildiği bir çok başyapıtta, örneğin belki de hacmi en iyi vurgulayan ressam Rubens'in eserlerinde bu tür ışıklandırma görülebilir. Bu ışıklandırmaya çok sayıda natürmort resminde de rastlanır. Çünkü sonuçta hemen hemen tüm natürmortlarda doğanın üç boyutunu resmin iki boyutuyla verme çabası görülür. Yanal önden ışıklandırmayı ayrıca manzara, hayvan, çiçek dahil diğer tüm çizim ve resimlerde bulabilirsiniz. Bu ışıklandırma, klasik ressamların figür ve portrelerinde görülebileceği gibi, çoğunlukla bir yüzdeki karakter ve canlı bir ifadeyi ortaya çıkarmak için kullanılır (Paramon, 2012, 77).

Bu döneme kadar en sık kullanılan ışıklandırma hacim kaygısında ötürü yanal önden ışıklandırmadır.

18. yüzyılın başlarında Fransız devrimi ve Endüstri devrimi, öte yandan akıl çağının getirdiği Aydınlanma Felsefesi sonucunda sanat ve sanat hakkında düşünceler değişmeye başlamıştır. Bu değişmeler sonucu "üslup" denilen, sanatçının tavrı belirgin olmaya başlamıştır. "Romantizmin ortaya çıkışına kadar sanat, kendine tanıdığı özgürlükler ne olursa olsun, bugün bile bazı çevrelerde "uygarlığın beşiği" olarak tanımlanan Akdeniz'den kaynaklanan bir ana gelenekle ilgili olarak ele alınıyordu. Romantizmle birlikte yiten, bu geleneğin kendisi değil, önemi idi" (Lyton, 2015, 14). Bu dönemde dikkat çeken iki sanatçı vardır. Bunlardan bir tanesi William

Turner(1775-1851) diğeri ise John Constable(1776-1837)'dir. 1840 yılında Goethe'nin "Renk Kuramları" İngilizceye çevrildikten sonra Turner Goethe'nin teorilerinden faydalanarak sanat hayatının ilk yıllarından beri üzerinde çalıştığı renksel düzenlemelerini geliştirir. Turner perspektif konusundaki yetkinliğine rağmen eserlerinde buna öncelik vermemiştir. Yaptığı resimlerde derinlik ve atmosferik etkiyi perspektif yerine ışık ve renk ile ulaşmıştır.



Resim12: Turner, Rain, Steam and Speed, 1844, t.ü.y.b, 91x121,8cm,
National Gallery, Londra

Turner'ın resimlerinde görüyorlardı ki , fırça sürüşlerinin ve dokunuşlarının ayrı ayrı olması ve birçok rengin karıştırılmadan yan yana veya üst üste konması durumunda uzaktan bakıldığı zaman bu ayırık renkler birbiri içine karıştırılarak konulmuş renkler gibi mat, cansız ve karanlık olmuyordu. Daha canlı ve daha berrak görünüyordu(Eroğlu, 2015, 52).

Constable, Turner'dan biraz daha farklı bir ışık kullanmıştır. Constable, açık havada değişen ışık etkilerini tuvale geçirmeye çalışmıştır. Daha sonra göreceğimiz empresyonistleri etkisi altına almış bir ışık kullanır. Anlık ışığı yakalamaya çalışır ve ona göre fırça darbeleri kullanır.



Resim13: John Constable, clouds, 1821, t.ü.y.b.,38,4x42,9 cm,
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, Amerika

3.2. Işığın modülasyon olarak kullanılması

Işık artık önceki dönemler gibi konu ve kompozisyon için feda edilmeyip, tek başına değer olmaya başlamıştır. Artık “chiaroscuro” tekniğindeki açık ve beyaz ışığın ve koyu gölgelerin dengesine ya da dinsel mitolojik söylencelerin aracı olan ışığa veya galeri tonunu yansıtan ışığa teslim edilmiyordu.(Karavit, 2006, 104).

Yani artık sanatçılar atölyelerinde çalışmaktan vazgeçip doğaya çıkmaya ve doğadaki ışığı kullanmaya başlamışlardır.

Işık araç bir değerden çok başlı başına bir değer olmuştur. Işık araç olarak değil de kendisi bir değer olarak kullanılması somut bir ışığı ifade eder. Yani güneş ışığını. Artık Empresyonizmle birlikte kullanılan ışık idealize edilmiş bir ışık değildir. Somut olan bu ışık daha önceden de belirttiğimiz gibi yedi renkten meydana gelmiş olan güneş ışığıdır. Işık ilk kez Empresyonistler tarafından kullanılmış olması bu yedi

renk sayesinde resmedilen ışığın diğer dönemlerden farklı olarak kullanıldığını göstermiştir. Şimdiye kadar kullanılan ışık, güneş ışığını görmelerine rağmen bu şekilde kullanılmamasının asıl sebebi kendilerinin idealize ettikleri doğayı resmetmeleridir. Aynı zamanda da atölye de çalıştıkları içinde atölyede kurguladıkları bir doğa oluşturmuşlardır. Aksine Empresyonistler doğayı gördükleri gibi yapmışlardır. Artık bu dönemle birlikte teknoloji ve bilim de olan gelişmeler sayesinde sanatçılar atölyeyi bırakıp gün ışığına çıkmaya başlamışlardır. Aynı zamanda da bu dönemde modern kimyanın ilerlemesi sayesinde bir çok renk çeşidi çıkmıştır. Zor ve pahalı olan bazı renklere ulaşım kolaylaşmıştır. Bir önemli konu da yağlı boyanın tüpler içersine girmesidir. Bu sayede sanatçılar istedikleri yere boyalarını taşıyabilme kolaylığına erişeceklerdir. Açık hava(en plein air) resmi işte bu sayede başlamıştır. Bulunan renk tayfları sayesinde ışığın rengin içiçe geçen, titreşen, hareketleriyle sınırlarından arınmış şeklinde yansıtılmasına olanak sağlamıştır. Böylelikle açık hava resmi (en plein air) 1860 – 1870 ‘lerde başlamıştır. Empresyonistler beyaz rengini çok kullanmışlardır. Bu döneme kadarki resimleri incelediğimizde resimlerin ne kadar karanlık resmedildiğini görebiliriz. Ama artık bu karanlık dönemden sonra empresyonistlerin ne kadar aydınlık resimler yaptığını görebiliriz.

Demek oluyor ki, impressionist sanattan önceki dönemlerde, ışık, resimde bir kompozisyon elemanı, resmin kullanıldığı bir araç değer olduğu halde, impressionist sanatta ışığın değeri tamamen değişiyor. Bütün nesneler bir tayf örtüsüne bürünüyor; bunun sonucu bütün konturlar, formlar eriyor, nesneler varlıklarını kaybediyor ve ışık impression’larının belirlediği bir görünüş oluyor. Nesneleri resmetmek için, ilkin o halde ışığı resmetmek gerekir (Tunalı, 2013, 50).

Empresyonistler ışığı ana konu olarak ele aldıklarında artık orada tek başına nesneleri görmüyorlar. Onlar ışık tayflarından kaynaklı olarak renkleri görmeye başlıyorlar. Açık hava resminin asıl amacının bu olduğu görülüyor.

Işık açısından empresyonist sanatçıya en büyük yardımcı, ışık ve optik çalışma alanındaki yeni buluşlar ve teoriler oldu. Yeni buluş fotoğraf makinasının hızla geçen anı saptaması, ışığın ve yansımaların ani değişmelerini görüntülemesi , empresyonist sanatçılara, nesneler ve onların üzerine düşen ışıklılıklarına yeni bakış açısı sağladı. Böylece sanatçılar, fotoğrafın yakaladığı anlık ışığın etkilerinden yararlanıp, çevrelerinin hareketliliğini ve doğallığını tuvallerine yansıtabilirlerdi(Karavit, 2006, 105).

Empresyonizme adını veren Monet'in yaptığı *Gündoğumu* tablosunu incelediğimizde, buradaki ışık titreşimlerini görürüz. Güneşin titreşimli gücü etrafındaki hareketsizliği sarmaktadır. Güneş, etrafındaki gri olan bulutlarla aynı ışıklılık değerine sahiptir. Eğer resimden rengi kaldırırsak neredeyse güneşin kaybolduğunu görürüz. Eğer Monet güneşi daha parlak veya karanlık yapmış olsaydı beynimizin ilkel tarafı güneşi daha iyi görecektir. Fakat bu resmin daha iyi yada kötü olduğunu ifade etmez. Çünkü beynimizin farklı bölümlerinde güneş farklı algılanır. İlkel bölümü için güneşin resmedilmiş hali neredeyse gözükme de primat bölümü(orta beyin) için güneş normal gözükmektedir. " *Impression Sunrise / Gündoğumu* " eseri her ne kadar o dönem için eskiz olarak eleştirmişse de Monet kompozisyonunu dikkatle düzenlemiştir. Diyagonal çizgiler yatay ve dikey hatlarla örtüşür. Işığın durgun suya vurmasıyla nasıl değiştiğini ve güneşin boyutunun küçük olması bize derin bir perspektif etkisi yaratır.



Resim14: Claude Monet , Gündoğumu/ *Impression Sunrise*,1872,t.ü.y.p,48x63 cm,
Musée Marmatton Monet,Paris, Fransa

Monet'in bir diğer eseri olan "poppy field" tablosuna baktığımızda yine resimden bütün renkleri çıkarırsak, tablodaki bütün çiçeklerin kaybolduğunu görürüz. Bunun nedeni Monet çiçekleri boyarken mekanla aynı ışıklılık değerini kullanmasıdır.



Resim15: Claude Monet, Poppy Field/Gelincik Tarlası, 1873, 50 × 65 cm,
Musée d'Orsay,Fransa

Işığın, rengin meydana getirdiği böyle bir dünya, değişen, oluşan, titreyen, daimi bir sallantı içinde olan bir dünyadır; bu, görünüş'lerin, fenomen'lerin dünyasıdır. Ancak, bu fenomenler, değişmez bir ışık'ın büyük lekelerinden meydana gelmiyor, tersine titreyen, akıp geçen renk tuşlarından meydana

geliyor. Bu görünümler dünyası, tek tek ışıık impression'larından ibarettir (Tunalı, 2013, 51).

1871'de Londra'da bulunan Monet, Pissarro ve Sisley eski akademik tavırla mücadeleye başlamışlardır. Bu sanatçılar yapay atölye ışığını bırakmışlardır. Turner'ın yaptığı resimler dikkatlerini çekmiştir. Resimlerinde koyu renkleri terkederek daha parlak renklere yer vermeye başlamışlardır.

Londra'daki söz konusu Ressamlar¹, Fransa'ya döndükleri zaman kirli toprak boyaları,mürekkep ve karanlık renkleri paletlerinden atıp , yalnız sekiz renkten oluşan bir palet oluşturdular. Bu boyalar sarılar, turuncular, vermiyonlar, kırmızılar, maviler ve yeşillerden ibaretti. Ele aldıkları resimlerde bu boyaları, parça parça ve birbiriyle karıştırmadan saf şekilde yan yana ve üst üste tarama-çaprazlama çizgi veya noktalar halinde koymak ve ancak uzaktan bakılınca gereken rengi verecek şekilde ayarladılar ve uyguladılar. Buna da "gözde karışma" ismine karşılık gelen "melange optique" ismini verdiler(Eroğlu, 2015, 52).

1870 yılından önce birinci bölümde belirttiğimiz gibi gölgeleri yaparken rengin siyah ve grisi kullanılıyordu. Artık Empresyonist ressamlar resmin gölgelerinde hiç bir siyahın bulunmasını istemiyorlardı. Onlar gölgelerin de renginin ve biçiminin olduğunu savunmuşlardır. O yüzden onlar gölgeleri yaparken siyah ve karanlık renkleri kaldırarak, onları resmin ışıklı kısımları gibi aydınlık ve şeffaf renklerle yapıyorlardı. Resmettikleri konuları ışıktan yararlanarak yaptıkları için hiç bir nesnenin lokal tonunu korumuyorlardı. Onlar rengin sıcaklığını ve soğukunu

¹ Söz konusu olan ressamlar Monet, Pissarro ve Sisley'dir.

kullanarak hacimlendirme işlemi yapıyorlardı. Bu hacimlendirme işlemine de *modülasyon* denir.

3.3. 19. Y.Y. Resim sanatında ışığın kullanılması

19. yüzyılda, Johann Wolfgang von Goethe(1749-1833), Charles Blanc(1813-1882) , Michel Eugene Chevreul(1786-1889), Hermann von Helmholtz (1821-1894) ve Ogden Rood (1831-1902) gibi bilimciler renk kuramları, optik ve renk algıları hakkında yazılar yazdılar. Empresyonizmde Chevreul ve Helmholtz'un bulunduğu renk karşıtlığı ilkesi sanatçılar üzerinde önemli etkiler yaratmıştır. Chevreul Newton'un renk diyagramından yola çıkarak renk çemberini önce ana renkler(kırmızı, sarı ve mavi), ara renkler (turuncu, yeşil ve mor) olmak üzere 6 eşit parçaya bölmüştür. Daha sonra oluşan altı parçayı eşit şekilde 6 eşit parçaya ayırarak araya üçüncü dereceden olan renkleri koymuştur. Bunlar yeşilimsi mavi, kırmızımsı mor, sarımtırak yeşil, morumsu mavi, kırmızımsı turuncu, sarımtırak turuncudur. Daha sonra oluşan 12 parçayı tekrardan eşit parçalara böldüğünde toplam 72 renk elde etmiştir. Her bir rengin koplemanteri(tamamlayıcısı) karşısında olacak şekilde eş zamanlı kontrast kanunu yasasını bulmuştur. Eşzamanlı karşıtlık kanunu, karşıt iki rengin kasıtlı olarak yan yana kullanılması esasına dayanıyordu.

Fransız kimyager Michel Eugene Chevreul(1786-1889), 1839'da " Renklerin Armoni ve Kontrastlık ilkeleri"(The Principles of Harmony and Contrast of colors) adlı kitabını yayınlamıştır.Chevreul, renklerin kendi tamamlayıcılarının yanında daha yoğun göründüklerini gözlemlemiştir. Örneğin, yeşil renk kırmızı renkle yan yana yerleştirildiğinde daha yeşil görünmektedir. Chevreul, kendi teorisini 'eşzamanlı kontrast kanunu' olarak adlandırmıştır. Ayrıca, hassas bir şekilde derecelendirilmiş iki boyutlu bir renk çemberi geliştirmiştir.

Bu çalışmada kırmızı, sarı ve mavi temel renkler, Turuncu, mor ve yeşil ise ara renkler olarak gösterilmiştir(Friedmann,2003,s:23; Zelanki&Fisher,1994,s:52, Per, 2012, s:21).



Resim16: Chevreul's renk çemberi

19. yüzyılda Salon tarafından reddedilenler arasında bulunan Edouard Manet empresyonistlerin yaptıkları sergilerde yer almamasına rağmen onlar için öncü olmuştur. Bu dönemde yapılan çoğu eser o dönem içersinde kabul görmemiş ve hatta alay konusu olmuştur. Ama Manet ve empresyonist öncüleri sanatta devrimi başlatmışlardır. Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Degas, Jongkind; Empresyonist dönemin başlatan sanatçılar olarak kabul görür. Manet açık hava resimlerine geç dönemde Monet ile başlamıştır. Bu dönem Monet'nin paletindeki renkleri benimsemiştir. Atölye çalışmalarından kalan koyu karanlık resimleri bırakmıştır. O da gölgeleri renklendirmeye başlamıştır. Fakat Manet daha sonra diğer empresyonistler gibi açık hava da resim yapmak yerine ışığı engelleyici mekanlarda ya da atölyesinde

resim yapmaya devam etmiştir. "At Father Lathauille/ Baba Lathauille'in Kahvesinde" eserinde bu etkileri görebiliriz.



Resim17: Edouard Manet, *At Father Lathauille/ Baba Lathauille'in Kahvesinde*, 1879, 112 x 92 cm, t.ü.y.b., Musée des Beaux-Arts, Belçika

"Ayrıca doğa figür kaynaşması, burada problem olmaktan çıkar. Örneğin onun "*Kırda Öğle yemeği*" adlı ilk dönem eserinde, bu kaynaşmayı göremiyoruz (Turani, 2014, 520).



Resim18: Edouard Manet, *Luncheon on the Grass/ Kırda Öğle yemeği*, 1863, t.ü.y.b., Musée d'Orsay, Fransa

Manet doğa manzarası yerine daha çok figür çalışmıştır. Onların karakter izlenimlerine daha çok önem vermiştir. Manet gibi başka bir Empresyonist sanatçı olan Degas'da figüre bağlı olarak çalışmıştır.

İzlenimci ressamlar fotoğrafın icadından etkilenmiş, fotoğrafı yeni bilimsel araştırmalara kaynaklık edebilecek bir araç olarak görmüşlerdir. Bu ilgiyi özel bir merak haline getirenlerin başında Edgar Degas (1834-1917) gelir; diğer İzlenimcilerin aksine ışıkla değişen atmosferleri yakalmaktan çok, sanki fotoğrafla yakalanmış izlenimi veren anlık görüntülere ilgi duyan Degas, yıkananları, balerinleri, kent ormanında gezenleri yansıttığı resimlerinde kesik figürler, değişik açılar kullanarak adeta fotoğraf karesi etkisi uyandırmıştır (Antmen,2014, 23-24).



Resim19: Edgar Degas, The Ballet Class,1871-1874,t.ü.y.b.,
85x75cm, Musee d'Orsay,Fransa

Figürlerin üç boyutlu fiziksel formları dikkatle ışıklandırılmış ve gölgelendirilmiştir, ayrıca Degas yüzlerindeki ifadeleri yakalamak için özel detaylar uygular. Buna karşın saç, elbise ve giysiler, renkleri ve dokularını vurgulayan görünmez, kuru fırça darbeleriyle resmedilmiştir. Yer yer resim oldukça incelik. Böylece görünmeye başlayan tuval bezi resmin dokusuna eklenir. Degas'ın ham karışmamış beyazla cesur fırça darbeleri resmin detaylarını ortaya çıkarır; örneğin pisipisilerin kurdeleleri ve tütülerin tülleri penceren gelen ışık altındadır., böylece resmin derinliğini ahenkli enerjisini artırır(Newall,2014,s:37).

Fotoğraf makinesi 1839'da yaygın hale gelmeye başlamıştır. Fotoğrafın icadından Empresyonist sanatçılar etkilenmişlerdir. Özellikle fotoğraf makinesinin çalışma prensibine dayalı olarak "an" a dayalı olarak ışık etkileri dikkatlerini çekmiştir. Bu dönem çekilen fotoğraflar siyah beyaz olmasına karşılık empresyonistler bunu fırsat bilerek paletlerini güneş ışığının tayfindaki renklerle doldurmuşlardır.

Fotoğrafın icadındaki temel fikir, ışığa duyarlı kimyasalların bir yüzey üzerine sürülmesi ve bu kimyasalların ışığa maruz kalmasıyla ortamdaki görüntünün oluşturulmasıydı. Gerek bu fikirden gerekse Young-Helmholtz tarafından elde edilen sonuçlardan yola çıkan ünlü İskoç fizikçi James Clerk Maxwell, kırmızı, yeşil ve mavi ışığa duyarlı kimyasallar kullanılarak üç farklı tek renk (monochrome) görüntünün oluşturulabileceğini, bu görüntülerin üst üste bindirilmesiyle de renkli fotoğrafın elde edilebileceğini öne sürdü. Kendi

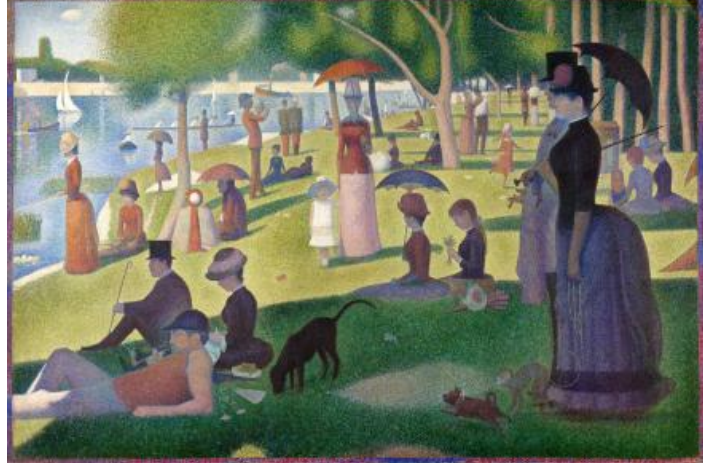
adıyla anılan denklemleri dolayısıyla modern elektromanyetik kuramının babası da sayılan Maxwell, 1861'de İngiliz Kraliyet Bilimler Akademisi'nde onlarca katılımcının şaşkın bakışları arasında, İskoç ekose kumaşından yapılmış rengarenk bir kurdelenin görüntüsünü gerçek zamanlı oluşturarak tezini kanıtladı(Yılmaz,2009,83).

Yapılan bilimsel çalışmalar bazı ressamaların çok ilgisini çekmiştir. Georges Seurat, Chevreul'un eş zamanlı kontrast kanunu incelemiş ve renk ilişkilerinin göz ile ilişkisi hakkında araştırmalar yapmıştır. Empresyonizm sonrası ressamlarından olan Seurat “*Pointillisme/Noktacılık*” ve “*Divizyonist/Bölmeci*”adı verilen bir teknikle yaptığı resimler komplementer renklerin bilimsel karşılığını görsel olarak bize sunar. Seurat'la birlikte Neo-Empresyonizm başlamış olur.



Resim20: Georges Seurat, Bathers in Asnières,1884,t.ü.y.b., 201 × 300 cm,

National Gallery, Londra



Resim21: Georges Seurat, A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, 1884-1886, t.ü.y.b., 207.5 × 308.1cm, National Gallery, Londra

Görüntüyü, gerekli ton ve renk hacimleri yaratmak için saf renklerin art arda sıralanmış oldukça küçük izleriyle -nihayetinde noktalarla- inşa etme ilkesini *Nehir Banyosu Yapanlar* ile geliştirmeye başladı ve *La Grande Jatte*'da mükemmelleştirdi. Böylelikle örneğin yeşil yaratmak için mavi ve sarıyı palette karıştırmak yerine, iki ana rengin küçük izlerini tuvalin üzerinde birbirine oldukça yakın uyguladı, böylece renk göze yeşil olarak görünecekti. Bu tekniği Michel-Eugene Chevreul'nun renk teorilerinden ve Ogden Rood'un daha yeni olan *Modern Chromatics*(1879) eserinden geliştirmiştir. Rood Alman bilim adamlarının çalışmalarından faydalananak renkli pigmentin ve renkli ışığın nasıl farklı işlediğini anlattı; örneğin üç ana rengin(kırmızı,sarı ve mavi) pigmentlerinin karışımı siyah yaratırken, renkler kendileri olarak bırakılıp birlikte kullanıldığında beyaz ışık üretir. Seurat bu nedenle renkleri tuvalde ayrı ayrı uygulayarak gözde tamamlanmalarına izin verdi. Resmin etkisi parlak ve ışıltılı renk karışımları ve kontrastları şeklinde oldu (Newall,2014, 99).

Empresyonizm sonrası bazı sanatçılar bu dönemden etkilenmiş olsalar da karşı çıkarak post empresyonizm akımını başlatmışlardır. Empresyonistler gibi doğanın anlık görüntülerini ışık ve renk ile birlikte aktarmak isterken empresyonistlerin aksine onlar biçimin ruhsal boyutuyla da ilgilenmişlerdir. Post empresyonist sanatçılar arasında Paul Cezanne, Vincent Van Gogh ve Paul Gauguin vardır. Empresyonizm'de güneş tayfının yedi rengini hem saf halde hem de karıştırarak uyguluyorlardı. Fakat yaptıkları bu karışımlar bazen kirli renkler elde etmelerine sebep oluyorlardı. Bu kirli renklerde istenilen parlaklığa kavuşmuyorlardı. Neo empresyonistler ise prizmanın bütün renklerini ve tonlarını kullanmaktadırlar. Bilimsel çalışmalara önem vererek elde ettikleri karışımlar kirli bir renge dönüşmemektedir.

Eğer neo-empresyonizm, empresyonizden çıkıyorsa, Delacroix'ya da çok şey borçludur. Neo-empresyonizm, Delacroix'nın ve empresyonizmin doktrinleri kaynaşmasıdır. Her üçünün de ortak amaçları, renge mümkün olan en fazla parlaklığı, yoğunluğu ve ışıklığı vermektedir. Buna varabilmek için, Delacroix paletini saf renkler ve kırık tonlarla düzenliyor. Bu renkleri ya palet üzerine karıştırıyor, ya da optik karışım esasını uyguluyor. Bir rengi hiç bir zaman tekdüze sürmeyerek bir karışım renginin üzerine tamamlayıcısı ile taramalar yaparak degrade, kontrast ve optik karışım yoluyla uyumları, rengi ifade eden kanunları sistematik uygulanması ile sağlanan renklerden elde edilebilecek en fazla parlaklığı elde ediyor(Karakuş,2001, 31).

Cezanne doğayı resmederken ışık ve renge her ne kadar önem verse de hiç bir zaman hacimden vazgeçmemiştir. Cezanne formların hacimlendirilmesini rengin sıcak

ve soğuşuyla yapmaktadır. Resimlerinde uzaktaki ve yakındaki formların renk şiddetlerinde farklılık yapmamıştır. Bu da Rönesans'ta kullanılan perspektif anlayışına farklı bir boyut getirmiştir. Cezanne daha çok nesnelerin ışık içindeki sabit özelliklerinin uzamla ilişkisini incelemiştir.

O gün, Saint-Victoire'dan suluboya çalışmalar yapmaya gittiğinde ben de yanındaydım. Çalışma yöntemi kendine özgüydü, alışılmış ölçülerin tümüyle dışındaydı. İlk başta kavranması da oldukça güçtü. Tabloya koyu bir lekeyle başlıyor, ikinci planda daha çarpıcı renklere geçiyordu. Üçüncü aşamadaysa, bütün renkleri biraz daha süzüp canlılıklarını artırıyor ve böylece nesneyi üçüncü boyut içinde hacimselleştirici bir teknik uyguluyordu(Bernard,2001, 30).



Resim22: Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire/La Montagne Sainte-Victoire, 1904-

1906, t.ü.y.b, 65.1x83.8 cm, Princeton Üniversitesi sanat Müzesi, Amerika

Doğadaki uyum üzerinde etken olan iki şey var. Işık ve hava... Işık renk, hava ise onu kuşatan atmosferdir. Gene de, bu ışık ve havanın resimdeki yerinin ne olacağına, ancak resim yaparken karar verebiliriz. Renk değerlerini sınırlandırmakla yetinmek, onların resme katkıları için yeterli midir? Doğanın yasaları ve onların iç dünyamıza uygulama koşullarını göz önüne almayacak mıyız? (Bernard, 2001, 84).

Cezanne ışığı ve rengi feda etmeden kalın fırça darbeleriyle derinliği ve hacimselliği elde etmiştir. Onun için önemli olan da budur. Doğayı geometrik düzeye indirerek anlatmak için gereksiz detaylardan vazgeçmiştir. Renk katmanlarını daha büyük ve daha soyut bir şekilde kullanmıştır. Bu yaklaşımı daha sonra fovizme ve kübizme öncülük edecektir.

Bir diğer sanatçı Vincent van Gogh(1853-1890)'tur. Van Gogh başlarda Post Empresyonimden etkilenmiş, noktacılık anlayışını benimsemiş olsa da ondan vazgeçmiştir. Resimlerini saf lokal renklerle boyamaktadır. Canlı renkler kullanan kullanan Van Gogh impasto(koyu boya tabakaları) tekniğini kısa fırça darbeleri ile kullanmıştır. Bu da derinlik algısı yaratmıştır.

Van Gogh, rengi derinlik için değil, çizgi ve ifade ögesi olarak kullanıyordu. Böyle olunca, eselerinde hacim değil, çizgi unsurları egemen oluyordu. Ayrıca Van Gogh'un renkleri de, doğa biçimlerini gerçekçi olarak saptamak için kullanılmamıştır. Bu resimler de renk, onun için doğa karşısında bağırsını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu yüzden renk akorları da, uyumdan çok bağırııcıdır. Fakat bununla birlikte o, biçimci olarak kalmıştır. Bu biçim ona

kadar gelmiş ressamaların hiçbirinin ele almadığı bir biçimdir. Bu biçim, onun biçimidir ve kimseden miras kalmamıştır(Turani, 2014, 548).



Resim23: Vincent van Gogh, The Starry Night, 1889, t.ü.y.b., 73.7x92x1 cm, The Museum of Modern Art, Manhattan, Amerika

19. yüzyılın sonlarına doğru gelişen materyalist anlayışa ve teknolojik değişime tepki olarak Sembolizm doğdu. Sembolist olan bazı sanatçılar Paul Gauguin(1848-1903), Emile Bernard(1868-1941) ve Paul Serusier(1864-1927)'dir. Sembolist ressamlar, Eugene Delacroix'in yaydığı renklerin betimleyici olduğu kadar dışavurumcu bir etki süreceğini fikrini geliştirmişlerdir. Gauguin modern dünyanın gelişiminden sıkıntı duyarak Taiti'ye yerleşmiştir. Burada daha ilkel bir tavır sergilemiştir.

Gauguin ve izdaşları ışık ve gölge açısından son derece dekoratif özellikler taşıyan resimler yaptılar. Gauguin, sanat yaşamının önemli bölümünü Taiti'nin parla, canlı, yakıcı güneşine rağmen, bu güneşi Van Gogh kadar faydalanmadı. Gauguin sentezci ve ilkelcilik ruhunun düz, canlı, dekoratif, stilize çalışmalar olarak yansıdığı resimlerinde, mavili morlu değişimlerle dolu gölgeleri

yüzeysel kalmıştır. Figürlerinde ise Mısır kabartmalarındaki benzerliği nedeniyle, ancak çok kısıtlı açık-koyu değerlerin verildiği yüzeysel etkileri görebiliyoruz (Karavit, 2006, 117).

Gauguin, eski Girit ve Mısır sanatlarına olan ilgisinden dolayı kompozisyonlarında anıtsal bir ifade yaratabilmek için ı ışık ve gölgeye dayalı hacimlendirmeden vazgeçmiştir. Gauguin'de Cezanne gibi kendi paletine başka renkler kattı. Böylece Gauguin doğada kendi düşüncelerinden uygun parçalar aradığını ve bunu yeni bir estetikle ifade etmeye çalıştığını belirtmiştir. Bu da onun yansıtmaya çalıştığı şeyin gördüğü dünya değil kendi iç dünyasıdır.



Resim24: Paul Gauguin, *The Vision After the Sermon/ Vaazdan Sonra Hayal*, 1888, t.ü.y.b., 73 × 92 cm, Scottish National Gallery, İskoçya

Vaazdan Sonra Hayal adlı eserinde, alanı kırmızı boyuyordu. Bu da Yakup'un meleklerle olan mücadelesinin hayalde cereyan ettiğini gösteriyordu. Bu eseri izleyen zaman içersinde Gauguin, eserinde her türlü gerçekliğe son verdi. Renkler artık bir derinlik anlatımı için değil, yüzeysel bir anlatım için kullanılıyordu. Modle yoktu. Renkler objelerin rengi değildi. Yalnız nesneleri

belli eden çevre çizgileri vardı. Oylum duygusu, hava perspektifi denilen renklerin yan yana yarattıkları derinlikle de belli edilmiyordu(Turani,2014,550).

3.4. 20. Y.Y Resim sanatında ışığın kullanılması

20.yy başlarında Fransa'da başlayan Fovizm ilk avangard harekettir. Fovistler , Empresyonizm ile birlikte geleneksel algıyı bozmuşlardır. 1905'te Salon d'Automne'da Henri Matisse(1876-1954), Andre Derain(1880-1954) ve Maurice de Vlaminck(1876-1958) düzenledikleri sergide, eserlerin doğal olmayan renklerini, fırça darbelerinin kalınlığını gören eleştirmen Louis Vauxcelles(1870-1945) onlara 'vahşiler' anlamına gelen 'fauve'lar olarak tanımlamıştır. Daha sonraları bu dönem Fovizm olarak anılmaya başlanmıştır. Fovizm, post empresyonist olan Van Gogh, Gauguin ve Cezanne'dan ve neo-empresyonist olan Seurat, Signac ve Cross'un yöntemlerini incelemiş ve kendi üsluplarını oturtmuşlardır. Bu dönem de ışık denilince akla renk gelmektedir. Bunun nedeni Fovizm'de ışık olan yerler renkle anlatılmaya başlanmasındandır. Nesnelerin sınırlarını ve ayrıntılarını azaltarak hacimden iyice uzaklaşmışlardır. Planları renkle vermeye başlamışlardır.Yani Fovlar objenin doğadaki görünümü yerine,onu renk aracılığıyla belirtmek istemişlerdir.

'Fovist' olarak nitelendirilen resimlerin başlıca özelliğiye son derece parlak ve zıt renklerin anti-natüralist' kullanımıdır. Renk ve dokunun ön planda olduğu bu resimlerde genellikle manzara, natürmort ya da portreyle sınırlı olan içeriğin hemen hiç önemi yoktur; önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır(Antmen, 2014, 36).

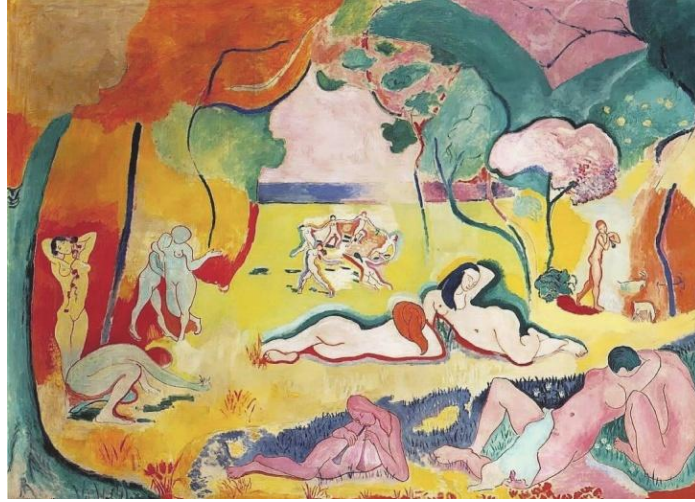
Bu dönemin öncüsü Henri Matisse'dir. Matisse 1904 yılında San Tropez'de olan Paul Signac'ı ziyarete gittiğinde Güney Fransa'nın parlak ışığını keşfetmiştir. Bu da paletindeki renklerin daha parlak olmasını sağlamıştır. Signac'ın komplementer renkleri kullanarak noktacılık anlayışıyla yaptığı eserleri görmüş ve bunlardan etkilenmiştir. Bu etkilenme sayesinde o da noktacılık anlayışıyla küçük fırça darbelerini kullanmasına karşılık komplementer renk teorisindeki renkler yerine kendi oluşturduğu paletindeki renkleri kullanmıştır. Oluşturduğu palet daha baskın ve etkili olan turuncular, sarılar, yeşiller ve morlardır. Bu dönemde Matisse'in yaptığı "Luxe, Calme et Volupté /Luxury, Calm and Pleasure" aslı eserine baktığımızda aynı noktacılık anlayışıyla yapılmış olsa da komplementer renk teorisine göre boyanmadığı görülür. Yukarıda belirtilen şekilde kendi oluşturduğu canlı ve dışavurumcu bir renk anlayışı vardır.



Resim25: Henri Matisse,Luxe, Calme et Volupté /Luxury, Calm and Pleasure/Lüks,Sükunet ve Zevk,1904, t.ü.y.b., 94x116.8 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa

Matisse'in üzerinde yukarda belirttiğimiz gibi etkili olan post empresyonist olan Van Gogh, Gauguin ve Cezanne'dan aynı zamanda da neo-Empresyonist olan Seurat, Signac ve Cross olan ressamalar onun ilham kaynağı olmuştur. Özellikle Gauguin'nin rengi düz yüzeyler halinde uygulayışı ve çizgiyi kontura dönüştürmüş olması Matisse'i çok etkilemiştir. Böylece Matisse geleneksel olan üç boyutluluk etkisinden vazgeçip özellikle iki boyutluluk üzerinde durmuştur. Bunu da renklerin parlaklığıyla yapmak istemiştir.

Matisse, bütün fovlar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiç bir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbiriyle çarpışmaları değil, aksine birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu. Matisse'in renk fantezisi tükenecek çapta değildi. Renk duygusu ise, son derece gelişmişti. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kaldırılmıştı (Turani, 2014, 572-573).



Resim26: Henri Matisse, Bonheur de Vivre /Joy of Life, 1905-06, t.ü.y.b, 176.5 x 240.7 cm, The Barnes Foundation, Philadelphia, Amerika

Matisse'in "*The Joy of Life*" adlı eserini incelediğimizde yine gerçekçi bir doğa betimlemesi yerine kendi iç dünyasının yansıtıldığını görürüz. Renkler; hayatı kutlama niteliğindedir. Kullandığı koyu renkler dramatik bir kontrastlık(zıtlık) yaratıp her bir formun daha belirgin olmasını sağlamıştır. Doğa'nın gerçek renklerine göre; renk aracılığıyla ile duygusunun tasarımını yapmıştır. Yeşilleri, kırmızıları ve pembeleri yan yana koyarak ton kontrastı oluşturmuştur. Genellikle Matisse'in bu eserinde ana renkleri kullandığını görürüz. Kullandığı renkler birbiriyle kavga edermiş gibi gözüktüğünden, ilk bakışta bir çocuğun elinden çıkmış gibi bir izlenim bırakır.

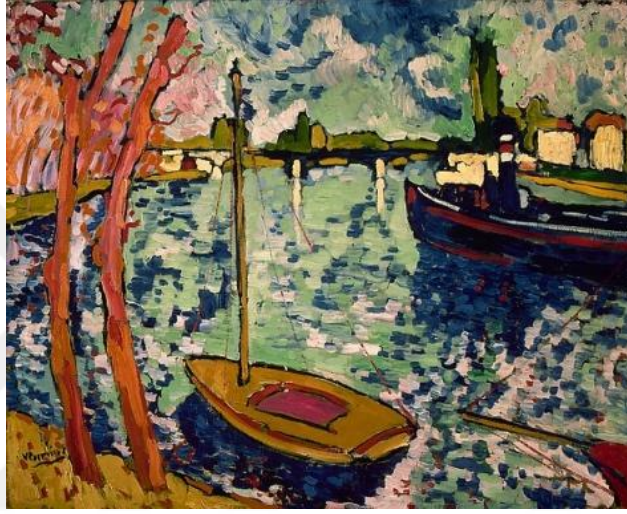
Bir diğer fov sanatçısı olan Andre Derain, bir tren yolculuğunda Vlaminck ile tanışmıştır. Her ikisi de fovizm için önemli sanatçılardır. Andre Derain, Vlaminck gibi çığ renkleri kullanmış olmasına rağmen onun kullandığı renkler ve sürüş tarzı ne Vlaminck kadar düşünmeden yapılan ne de Matisse kadar kontrollüdür." Resimlerinde yeşil, mavi ve bütün mor nüansları, bağırان pembelerden erguvan kırmızısına yaklaşan morlara dek yer alır. Ayrıca resimlerinde hiç bir biçimde içgüdünün egemenliğini ifade eden kaba bir disiplinsizlik göstermez"(Turani,2014, 575).



Resim27: Andre Derain, L'Espace, 1905, t.ü.y.b., 129.5x194.9 cm,

The Museum of Modern Art, New York, Amerika

Maurice de Vlaminck(Fransız,1876-1958) ise ilk dönem eserlerine baktığımızda onun daha çok Van Gogh'tan etkilendiğini görürüz. Van Gogh'un kullandığı fırça darbelerini, boyayı olduğu gibi kalın sürmesini benimsemiştir. Onun yoğun renkleri kullanması kendi çöşkün doğasına karşılık gelmektedir. "Kullandığı biçimlerin rengin etkisi altına sokmuştur."(Eroğlu, 2015, 153) Vlaminck, Empresyonistlerin aksine oda diğer fovlar gibi duygularını betimleyici şekilde kullanmıştır.



Resim28: Maurice de Vlaminck, The Scene at Chatou, 1906,t.ü.y.b, 81.6x101 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Amerika

Diğer Fovlar Kees van Dongen, Charles Camoin, Henri-Charles Manguin, Othon Friesz, Jean Puy, Louis Valtat, ve Georges Rouault'dır. Sonuçta;

Fovizm denilen resim anlayışı, eşyanın biçim ve rengi yanında optik görüntüsüyle de ilgilenmiyordu. Bu nedenle Fovlarda biçimlerin resim içinde yer alışlarından doğan derinlik ortadan kalkıyordu. İşte bu anlayışla, Almanya'daki ekspresyonist(dışavurumcu) anlayış arasında, bu yönden bir bağlantı görülür. Ancak Fovizmin ara renklerini bir yana bırakarak, daha çok göze batan renkleri ele alır. Böylece doğa biçimleri resimden atılmadan bile

görünüŖleriyle yabancılaŖmıŖtır. Buradan giderek ilerde rengin etki gücü, eŖya biçiminin yerini alacaktır(Turani, 2014, 572).

1905'de Paris'te Fovizm çıktığı sırada, dört Alman sanatçı olan Erich Heckel, Karl Schmidht-Rotluff, Ernst Ludwing Kirchner ve Fritiz Bleyl Dresen'de "Die Brücke/Köprü" diye adlandırdıkları bir sanat hareketini başlattılar. Die Brücke grubu fovlarla ortak yönleri olmasına rağmen onların anlatmak istedikleriyle farklıdır.

Fransız Fovlarının resim sanatında kökünden deđiŖtirmek gibi bir niyetleri de hiç yoktu; yeni yollar açmayı, sanatta yeni bir sayfa başlatmayı da hiç düşünmüyorlardı. İstedikleri tek Ŗey, kendilerinde tutku derecesinde var olan renk Ŗiddetini dile getirmek ve onu en güçlü olan görkemli noktasına ulaŖtırmaktır(Cabane, 2015, 286).

Die Brücke grubu ise sanatçının içsel özgürlüğünün ve sınırsız bir dışavurumunu vermek istiyorlardı. Onlar ışığın somut görünümünü arkasındaki ruhsal etkiyi vermeye çalışmıŖlardır. Bunu da ışığı ve rengi nesnenin algılanmasındaki görevini dışlayarak, onların tamamen dışavurum aracı olarak kullanarak sađlamıŖlardır. 1905 ve 1920 yılları arasında özellikle Almanya ve Avusturya'da gelişen Ekspresyonizm hareketi Avrupa'da sanayinin gelişmesiyle şehirlere yayılmaya başlamıŖtır. Ekspresyonizm Alman "Die Brücke" tarafından ortaya atılmıŖtır. Daha sonraları Der Balue Reiter" grubu tarafından geliştirilmiŖtir. "Ekspresyonizm" ilk defa 1911'de 'Der Sturn' adlı dergide Herwath Wolden tarafından kullanılmıŖtır. Bu akımla beraber akedemik gerçeklik ve ışık-gölge betimlemeleri son bulmuŖtur. Ekspresyonizm, Empresyonizmin aksine doğaya gözünü kapamıŖtır. Dış dünya yerine iç dünyalarını resmetmeye başlamıŖlardır. GeçmiŖle olan bağlarını koparmıŖlardır.

O zamana dek denenmemiş bir şeyi denemişlerdir. İzleyicinin görmek istediği gibi değil, kendilerinin görmek istediğini ortaya koymuşlardır. Burada bir görme olayı kendiliğinden ortaya çıkmış olur: Teknik, görme tarzına göre değişir. Ancak görmenin yöntemi değiştiği için değişir. Görme yöntemi ise, insanın dünya ile kurduğu ilişkiye göre değişir. Resim tarihinin yazısız bir felsefenin tarihi olacağı düşüncesi!(Eroğlu, 2015, 155-156).

Hermann Bahr'a göre daha önce ışık ve görme de anlattığımız gibi görme ise tanımadır. Gözün zihne teslim etmediği, onun da alıp düşünceye dönüştürmediği bir etkinin biçimi yoktur. Ona biçim verenin bizler olduğunu söyler. Bu yüzden yukarıda belirttiğimiz gibi ekspresyonistler geçmişle olan bağlarını kesmişlerdir.

Die Brücke ile aynı yıllarda Alman Franz Marc, August Macke gibi ve Rus Wassily Kandinsky ve Jawlensky gibi sanatçıları aynı kaygıları yaşadığı görülmüştür. Bu sanatçılar Die Brücke ile birlikte bir sergiye katıldıktan sonra 1909'da Münich'te Neue Künstlervereinigung'u (Sanatçıların Yeni Topluluğu) kurdular. Daha sonra 1911-1914 yılları arasında etkili bir diğer dışavurumcu topluluğunu Franz Marc, Wassily Kandinsky ve August Macke ile birlikte Der Blaue Reiter'i (Mavi Süvari) kurmuşlardır. Der Blaue Reiter'in Der Brücke'den ayıran en önemli özellik soyut dışavurumcu olmasıdır. Almanya'ya sanayi devrimi daha geç ulaştığı için Almanya, İngiltere ve Fransa'ya yetişmek için çok çalışmışlardır. O tarihlerde Münich'te yaşayan Rus asıllı olan Kandinsky hiç bir nesneyi göstermeyen tablolar yapmaya başlamıştır. Bir çok Alman ressam gibi o da gelişmenin ve bilimin ortaya çıkardığı değerlerden hoşlanmamaktadır. O dünyanın saf "ruhsallık" üzerine kurduğu bir sanat anlayışının gelişmesinden yanadır. Renklerin ruhsal etkisini müzikle bağdaştırmıştır. Rengin müziği ile ilgili çalışmalarına başlaması Soyut Sanatı da başlatmış olacaktır.

1908 yılında o zaman Paris'te kubizim ortaya çıkmıştır. Cezanne'ın 1906 yılında "doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlendirilir" söyleminden etkilenen Pablo Picasso(1881-1973) ve Georges Braque(1882-1963) , Rönesans'taki gibi perspektifin tek kaçıslı olmasından kaçınmışlardır. Onlara göre her nesnenin kendine özgü bir kaçış noktasının olması gerektiğini düşünmüşlerdir. Resimsel yüzeydeki üç boyutluluk yerine iki boyutluluğu vurgulamak için nesnelerin bir çok açıdan aynı anda göstermişlerdir. Böylece dördüncü bir boyut elde etmişlerdir. Dolayısıyla onlar çizgiye ve biçime odaklanmışlardır. Cezanne'ın aksine renkten tamamen kaçınmışlardır. Sadece, açık ve koyu değerleri belirtmek için rengi kullanmışlardır. Hatta Braque renkle ilgili düşüncesi şu şekildedir. "Gerçekte resimde renk yoktur, yalnız ilişkiler vardır. Ben bir resim gördüysem, onun rengini hemen hemen hiç hatırlamam." (Turani,2014,s:592)

1907-1909 arası süreçte Picasso'yla tanışan, "Avignonlu Kızlar"'ı gören ve hemen ertesi yıl "Büyük Çıplak" adlı resmini yapan Braque da tıpkı Picasso gibi etnografik nesnelere merak duymuş, bu nesnelerin biçimsel sadeliğinden etkilenmişlerdir. Ancak Picasso'nun Braque'ın da bu dönemde etkilendikleri belki de en önemli kaynak, Picasso'nun "Avignonlu Kızlar'ı" yaptığı yılın Sonbahar Salonu'nunda Cezanne'ı anma sergisidir. 'Babamız gibiydi...' dediği Cezanne 'ı, sözde değil özünde sahiplenilen Picasso, resimlerinde üç boyutu geleneksel perspektif ve gölgelendirmeyeyle değil, renk tonalitesiyle elde eden sanatçının ortaya attığı yeni görsel önermeleri yeni çağa, 20. yüzyıla taşımıştır. Picasso'nun "Avignonlu Kızlar'ının", Cezanne'ın geç dönem resimleri arasında yer alan 'Yıkılanlar' dizisiyle ilişkisi açıkça görülebilir(Antmen, 2014,47).



Resim29: Cezanne, The Large Bathers/Yıkananlar,1906, t.ü.y.b.,
2.106,68x 2.510,03 mm, Philadelphia Museum of Art, Amerika



Resim30: Picasso, Les Demoiselles d'Avignon/ Avignonlu Kızlar,1906,t.ü.y.b.,
233.7x243.9 cm, Museum of Modern Art, New York, Amerika

Picasso bir dönem resimlerine rengi dahil etmek istemiş fakat istediği kübiksel yapıyı bozduğu için bundan vazgeçmiştir. Klasik dönem sanatçıları ışığı mekan ve hacim

ilişkisiyle kurduğunu daha önceleri belirtmiştik. Kübistler ise mekansal derinliği ve hacmi, biçim parçalamalarıyla elde etmişlerdir. Bu yüzden Kübizmdeki ışığın karşılığı aslında nesnelerin parçalanmasıdır. Bunu en iyi Picasso'nun yaptığı "Guernica" adlı eserinde görebiliriz.



Resim31: Pablo Picasso, Guernica, 1937, t.ü.y.b., 3.49x7.77m,
Museo Reina Sofia, Madrid, İspanya

Picasso, Guernica'yı sanki gazete kağıdına basılmış gibi renksiz(siyah-beyaz) yapmış olsa da kompozisyonadaki açık-koyu dengesinden dolayı resim bize resim renkliymiş gibi gelebilir. Kompozisyonun ortasında teknolojinin bu denli gelişip iyi olduğu kadar kötü olduğunu vurgulamak için ışığı yanan bir ampül koyduğu söylenir. Bir başka anlatım da o dönemdeki siyasi yönetim sonucunda Guernica adlı İtalyan kasabasına yapılan bombalamalar sonucunda bir katliam yaşanmıştır. O yüzden kompozisyonun ortasındaki ışığın karanlıkla mücadele etme çabası olduğu düşünülebilir. Ortaçağ'daki yassı olan tekniği ve Rönesans'taki hacim yanılsaması tekniğini benimseyen kübistler, yüzey desenlerini ve mekan belirsizliğini değişik bakış açılarından gözlemlenen sabit nesnelerle bir araya getirebildikleri derinliği olmayan bir uzam geliştirdiler" (Farthing, 2014, 390).

1909'a kadar kubizm yerini 1909-1911'de Analitik kübizme bırakmıştır.

Analitik kübizmle daha bir yumuşama gözükmetedir. Bir diğer Kübist olan sanatçı Juan Gris(1887-1927)'tir. O Picasso'nun portresini yaptığında figürü daha az parçalamıştır. Paletine daha fazla renk katmış ve gün ışığı eklemiştir.

Bir diğer Kübist sanatçılardan biri olan Fernand Leger(1881-1955) dir. O Picasso ve Braque'un aksine resimlerinde rengi daha fazla kullanmaya başlamıştır. Picasso ve Braque'ın yaptığı gibi planlanarak parçalanmış biçimler yerine tek hamlede uyguladığı fırça darbeleri kullanmıştır. "Bu imgelerle Leger resim sanatının 18.ve 19. yüzyıldaki fikirlerle – perspektif, rakursi, doku ve chiaroscuro ile ilgili kuralları- tamamen bağını koparmış yeni bir estetikle tanıştırdı ve iyimser, teknoloji güdümlü, modernist dünyaya kübist akımı tanıttı."(Farthing, 2014, 390)



Resim32: Fernand Leger, The Woman in Blue, 1912,t.ü.y.b, 131 x 99.1cm,

Musee National Fernand Leger, Biot, Fransa

1911-1914 yılları arasında Picasso ve Braque resimlerine gazete, dergi gibi değişik malzemeleri kullanmaya başlamalarıyla kolaj tekniği sayesinde Sentetik Kübizm dönemi başlamıştır.

Orfist ressam olan Fransız sanatçı olan Robert Delaunay (1885-1941), Chevreul'un tezi olan "Eş zamanlı Renk Kontrastlık ilkesi" üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaları sayesinde Delaunay, kendi sanatını oluştururken hem Chevreul'un prizmatik ve tamamlayıcı renkler üzerine optik analizlerden, hem de Rood'un ışığa maruz kalan açık havadaki ayrı renk karışımlarını tanımlandığı iki teorik bilgiyi kullanarak kübizmle birleştirmiştir.

Delaunay, Chevreul'un renklerin eşzamanlı kontrastlık ilkesine bağlı olarak yoğunlaştığı bilimsel renk düşüncesini sadece biçim değil, aynı zamanda hareket illüzyonu ifadesiyle de genişletti. Soyut resimde bu düşünce içinde yaratılabilecekti. Delaunay bir dizi resminde bu düşüncelerini şekillendirmeye başladı. 'Pencereler' serisi (1912) var olan görüntüyü tasvir etmekten daha çok ışık oyunlarına ilgisini gösterir. Dolayısıyla aynı anda açılan pencerelerde Eiffel kulesinden artakalan göndermeler sadece üçgen şeklindeki yeşil düzlemlerde izlenebilir. Pencereye dair görünümün arkasında prizmatik parçalarda bir yandan diğer yana oval simetrik eğriler yayılır. Resme bakış, gözün resim yüzeyinde öte-beri hareket etmesi, renk, ton ve biçimin hoşla gidecek şekilde karşılıklı ilişkisi içinde belirlenir. Delaunay 'Pencereler' serisine eşlik eden metinde, doğadaki ışığın renkteki hareketi oluşturduğunu, yazmıştır. Hareket, renklerin kendi aralarında farklı ölçülerdeki kontrastlık ilişkilerinden sağlanır ve zıt renkler arasındaki ilişki bu gerçekliği oluşturur.

Bu seriye benzer şekilde rengin ve ışık etkileşimlerinin öne çıktığı ‘Güneş ve Ay’ serisindeki resimlerinde, ağırlıklı olarak dairesel biçimlerden daha keskin veya gerçek olduğuna inandığı optik etkileri ele geçirmeye yönelik artan ilgisi görülmektedir. Renklerin etkileşimi, doğal dünyayı referans almadan derinlik ve hareket hissi üretir(Avcı, 2014, 63).



Resim33: Robert Delaunay, Sun and Moon/Güneş ve Ay, 1912-1913,t.ü.y.b,

134.5cm çap, The Museum of Modern Art,Manhattan, Amerika



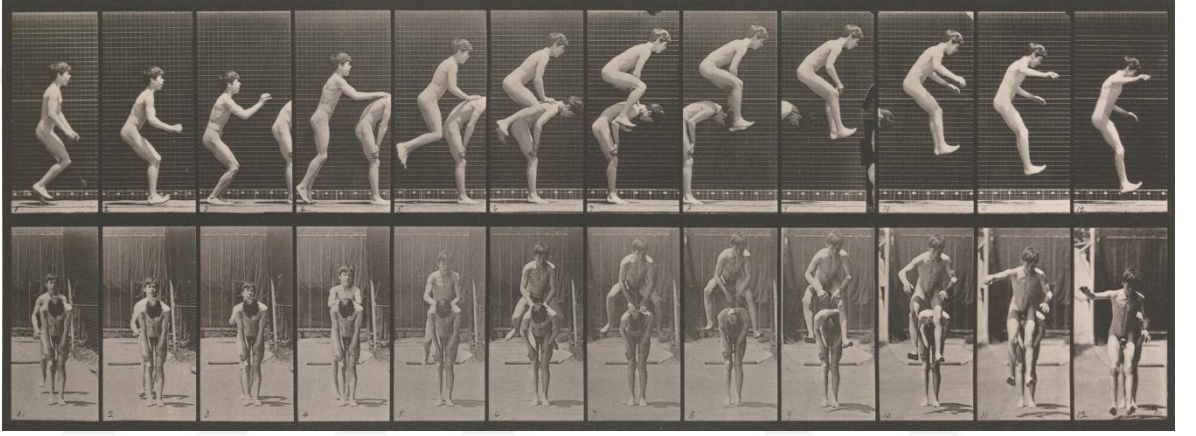
Resim34: Robert Delaunay, Simultaneous Windows on the City, 1912, t.ü.y.b.,

40 x 46 cm, Kunsthalle Hamburg, Almanya

Bu yıllarda Pariste yaşayan iki Amerikalı Sanatçı olan Stanton Macdonald-Wright(1890-1973) ve Morgan Russel(1886-1953) " Sinkronizm" adıyla bilinen renk teorisini yayımladı. Sinkronizmin temel ilkesi, renklerin müzikteki notalar gibi orkestrasyona sahip olduklarıdır. Müzikte olan harmoni gibi, resimlerde de renklerle ve biçimlerin deneysel olarak kullanımlarıyla oluşturduğunu savunuyorlardı.

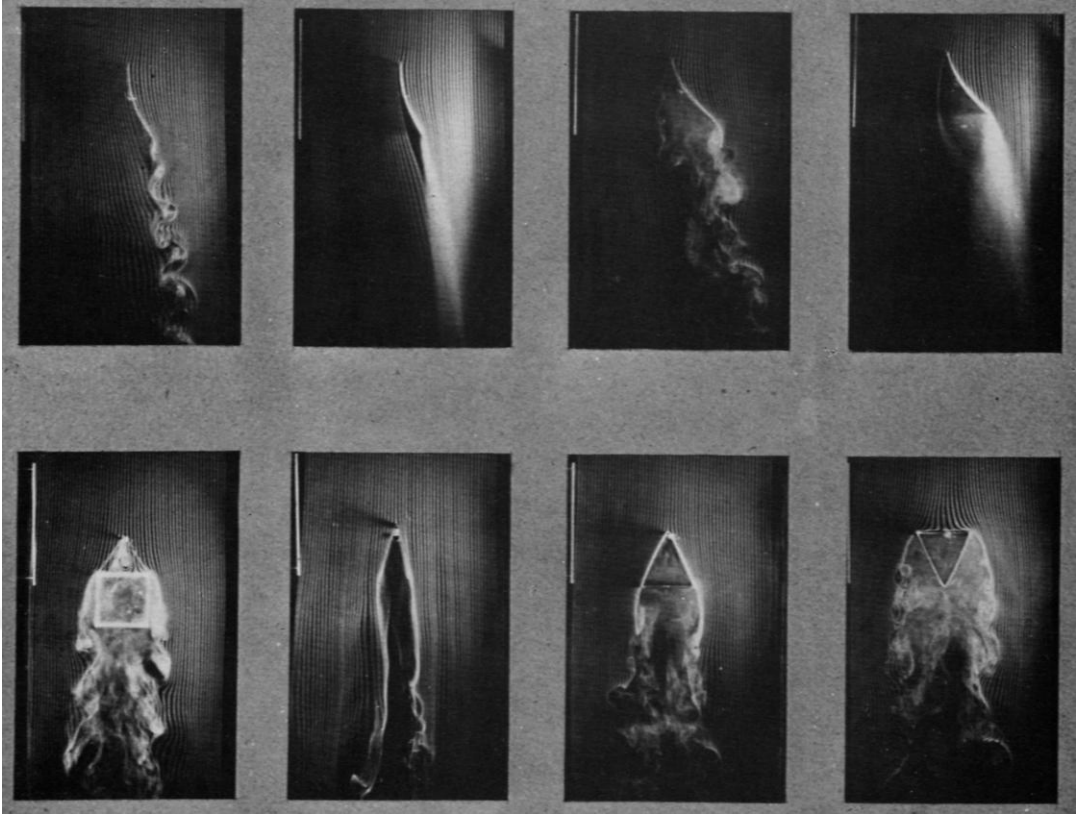
I.Dünya savaşına kadarki süreçte teknolojinin özellikle ulaşım için gelişmesinde önemli mesafe kat edilmiştir. Uçaklar, motorlu taşıtlar, vb. gibi. Bunun yanında özellikle 1895 yılında röntgenin bulunuşu, Avrupa'da büyük heyecanla karşılanmıştır. Fakat bu buluşlarında yanında en önemli gelişme ise elektrik gücüdür. Bu yıllarda bilim ve sanatta bu kadar gelişme olmasına rağmen İtalya kendisini geçmişten kurtaramamış ve Avrupa'nın gerisinde kalmaya başlamıştır. 1900'lerin başında bir grup genç yazar ve ressam sanayileşmenin yüceltilmesini ve İtalya'nın kurtuluşunun da makine çağını kucaklamak olacağını savunmuştur. Bunun sonucunda 1909 yılında Paris'te yayımlanan 'Le Figaro' adlı gazete'de Filippo Tommasi Marinetti (1876-1944) "Le Futurisme/Fütürizm Manifesto" sunu yayımlamıştır. Yazdığı bu manifestoyla kültürel geleneklere saldırmaktadır. Kütüphanelerin, kitaplıkların yıkılması gerektiğini savunmuştur. O makine çağının kucaklayarak, geçmişle ilgili bütün bağların kopması gerektiğini savunmuştur. Hızı, saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltmıştır. Güzellik anlayışına yeni bir biçim kazandırmış '*hızın güzelliği*' olarak nitelendirmiştir. Ona katılan bir grup ressam Umberto Boccioni(1882-1916), Luigi Russollo(1885-1947), Carlo Cara(1881-1966), Giacomo Balla(1871-1958), Gino Severini(1883-1966) katılımıyla imzalanan Fütürist resim ve heykel manifestolarının imzalanmasıyla Fütürizm biçimsel bir ifadeye dönüşmüştür.

İtalyan Fütüristleri, Marinetti'nin manifestosunda söz ettiği 'hız estetiği'ne, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilmek için renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla, bazen yumuşak noktacı bir teknikte ayrıştırılmasına dayanan bir tür yeni, izlenimci 'divizyonizm'e başvurmuş, ayrıca Eadweard Muybridge(1830-1904) ve Etienne-Jules Marey(1830-1904) gibi fotoğrafçıların hareketin görünümünü yakalamak adına giriştikleri deneysel fotoğraf tekniklerinden esinlenmiştir(Antmen, 2014, 66).



Resim35: Eadweard Muybridge, *Boys Playing Leapfrog*, 1883–86, printed 1887

Collotype, The Museum of Modern Art, Manhattan, Amerika



Resim36: Étienne-Jules-Marey, unterschiedlicher Form, 1900 - 1901, print

Fütüristler her şeyden önce hızı ve devinimi betimlemeye çalışıyorlardı. Fakat diğer sanat hareketlerine göre örneğin empresyonizme göre kıyaslandığında Fütürizmin bir stili yoktu. Onun yerine fütüristler Antmen'in belirttiği gibi Post-Empresyonizmden, divizyonizmden yaralanıyorlardı. 1911 yılına kadar oturmuş bir tarzları olamamıştır. Daha sonları kübizmden de etkilenecek bir tarz oluşturmaya başlamışlardır. Resimlerinde öne çıkan şey boya sürüşlerinin çok ince saydam tabakalar halinde kullanmalarıdır. Bunun sebebi de zamanı ve devinimi parçalanmış gibi ifade etmek istemelerindendir.

Fütüristlerin önde gelen temsilcileri arasında yer alan Boccioni, manifestoda yazdıklarını resimlerine taşımak yönündeki uğraşısını, ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç

içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir. Sanatçının "Ruh halleri,Ayrılanlar, Gidenler, Kalanlar"(1911)başlıklı triptiği, Fütüristlerin ilgi duyduğu konulara, tren istasyonlarına, kalabalıklara ve tüm bunları tek yüzeyde buluşturan dinamik görsel zenginliğe örnektir(Antmen, 2014, 67).

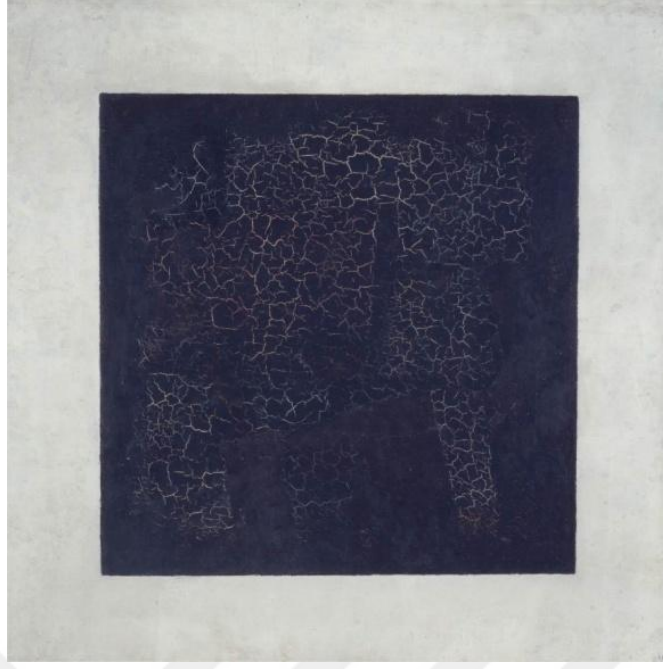
Marinetti'nin yaptığı konferanslar sayesinde Fütürizm Avrupa'dan sonra Rusya'da da etkisini göstermiştir. Mikhail Larinov(1881-1964) ve Natalia Goncharova(1881-1964) ftrizmin hareket olgusunu kubizmin formları ve orfizmin renkleriyle birleştirerek 'Rayonizm'i yaratmışlardır. Bu iki sanatçı "verev çizgilerin, hem nesnelerin yüzeyinin dışından hem de aralarından ışık geçtiği an oluştuğuna inandıkları 'ışınları' temsil edecek şekilde birbiriyle kesiştirildiği bir yöntem geliştirdi. Bu bakış açısıyla hareketli bir nesne neredeyse sonsuz sayıda ışın yansıması oluşturuyordu."(Farthing,2014,397)



Resim37: Natalia Goncharova,Cats, 1913, t..y.b, 85.1 x 85.7 cm,
Guggenheim Museum, New York

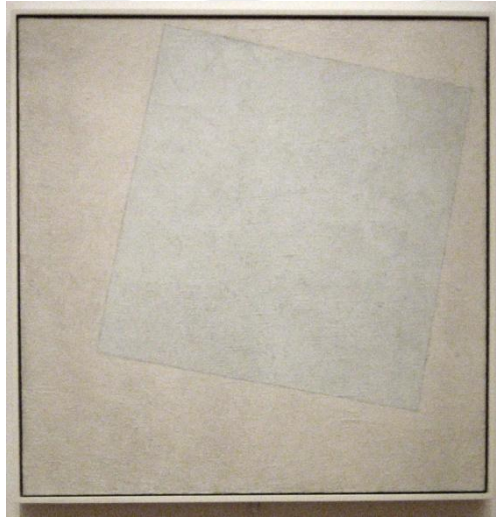
Fütürizm I. Dünya Savaşıyla son bulmuştur. 1915 yılında son fütürist sergisi olan "Last Futurist Exhibition of Painting" 'de Kasimir Malevich (1878-1935) sergilediği resimlerin arasında en önemlisi olan "Beyaz zemin üzerine Siyah Kare" eseridir. Sergilediği eserlerin tümü geometrik formlara sahiptir. Doğayı reddedip doğada karşımıza çıkmayacak formlarla ilgilenmiştir. Bu şekilde Süprematizm akımının yaratıcısı olmuştur. Yaptığı eserler tamamen non-figüratif olup, resmi nesneden kurtarmıştır.

Beyaz bir zeminde kare,daire, haç gibi geometrik şekillere yer veren, ancak 1918 dolaylarında "Beyaz Üzerine Beyaz" gibi tek-renk yüzeylere ulaşan Malevich, sanatın maddi gereksinimleri tatmin edecek bir araç olmasına şiddetle karşı çıkmıştır. 'Nesnenin boyunduruğundan' kurtulmuş, temsili gerçeklik zorunluluğuna sırt çevirmiş bu tür saf soyut anlayışının Platon'un idealar kuramıyla doğrudan bir ilişkisi olduğundan da söz edilebilir. İdealar dünyası ile görüngüler dünyasını birbirinden ayıran, değişmez gerçekliklerin idealar dünyasına, gölgelerden ibaret görünüşlerin görüngüler dünyasına ait olduğunu öne süren Platon'un düşüncelerini yansıtan Malevich, Süprematist resimlerinde mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışmış, 'saf' biçimlere derin anlamlar yüklemiştir. Bu anlamalar içinde temel Süprematist öge, sanatın yeni alfabesinin ilk harfi, doğada bulunmayan bir şekil olan karedir. "Beyaz üzerine Siyah Kare" de saf duyguyu siyahla,boşluğu, hiçliği beyazla ifade eden ve izleyiciyle renkler aracılığıyla sözel olmayan bir iletişim biçimi kurmaya çalışan Malevich'in görsel dağarcığında dik çizgiler insanın doğanın kaosuna karşı üstünlüğünü ifade eder(Antmen,2014,s:82).



Resim38: Kazimir Malevich, Black Square, 1915, t.ü.y.b ,80 x 80 cm,

Tretyakov Galeri, Rusya



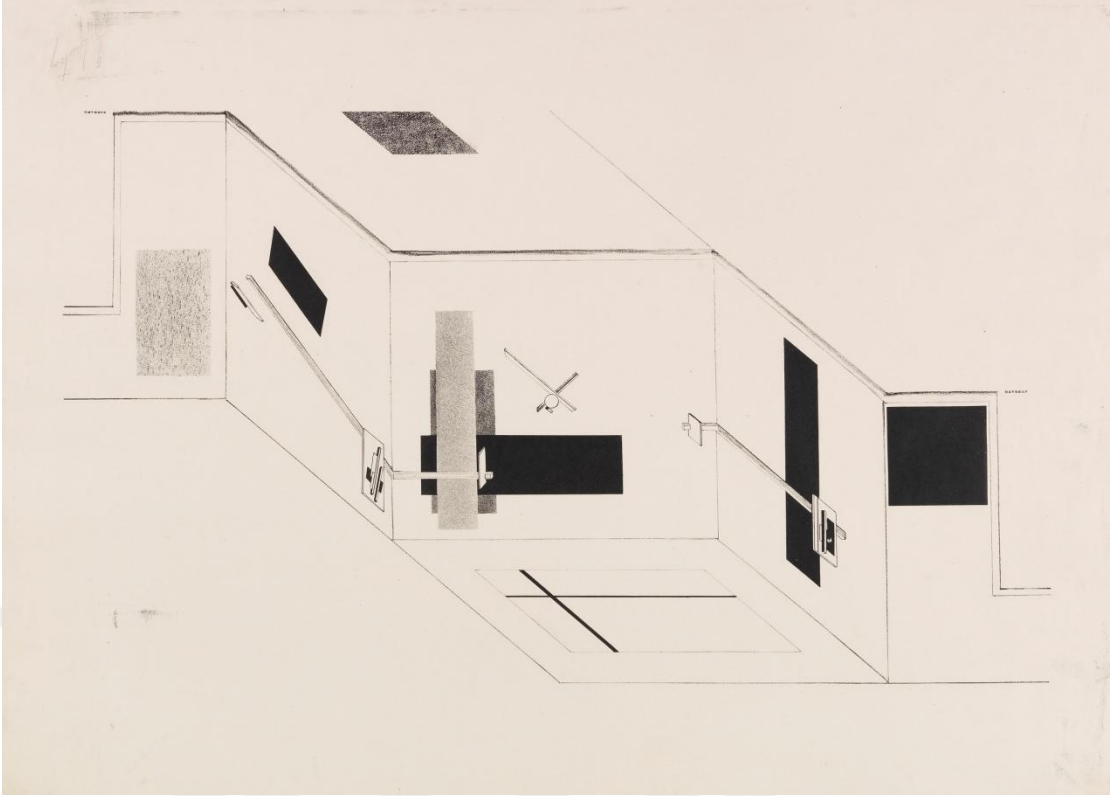
Resim39: Kazimir Malevich, White on White, 1918, t.ü.y.b ,79.4 x 79.4 cm,

Moma, Manhattan, Amerika

Süprematizmle birlikte nesnesizliğe ulaşan resim zaman, mekan, derinlik gibi kavramlar ortadan kaybolmuştur. Resim içeriksizliğe doğru gitmiştir. Peki ışık içeriksiz olabilmış midir?

Bugüne kadar ışığın ya amaç ya da araç olarak kullanıldığını gördük. Malewich'le birlikte içeriksizleşen resim de ışık için aynı şeyden bahsedilemez. Çünkü "White on white/Beyaz üzeri Beyaz" adlı eserinde bile nesnesizliği görünür kılan ışıktır. Işğın içeriksizleşmemesinin nedeni de ışğın zamanla ilgili durumudur. Karavit'e göre "Işğın içeriksizleşmeye ve soyuta en yakın olma durumu, iki ve üç boyutla değil, dördüncü bir boyutla yani zamanla olan sorunudur. Işğın soyutluluğunu veya içeriksizliğini,durağan resimlerde aramak, sinemayla fotoğrafı aynı alan içersinde değerlendirmek gibidir." der.

Bir başka süprematist sanatçı El Lissitzky(189-1941)'dir. Lisstzky 1923 yılında Proun Odasını tasarlamıştır. Proun odası ışğında dahil edildiğı ilk mekansal yerleştirmelerden birisidir.



Resim40: El Lissitzky, Proun Room, 1923, Litografi, 30.5x53 cm,
Museum of Modern Art, New York, Amerika

Üstten aydınlatılan bu oda, duvarları, döşemesi ve tabanı bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen biçimlerle (bu biçimler, beyaz üstüne siyah, gri ve doğal tahta rengindeydi.) boyutları sınırlı, fakat etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluşturuyordu. Proun biçimleri, mimari verimlerle uyumlu ve ters olarak bir araya geliyor, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu (Lynton, 2015, 113).

Nesnelere Düşünce Kisilik Kazandıran Etki	Bu etkiyi Belirleyen Yanılsamalar	Görünür Kılan Öğeler (Hareket Eden Işık Plastisi)	Ruhi Sürecin oluşması için gerekli Süreç	Sıfır (0) Noktası
ZAMAN BOYUTU	Hareket, mekan, ışık-gölge	Işık- Renk ve Biçim	→ Süreklilik	← Hızlılık
				İÇERİKSİZLEŞME

Resim41:Caner Karavit, İçeriksizleşme tablosu

Sonuç olarak;

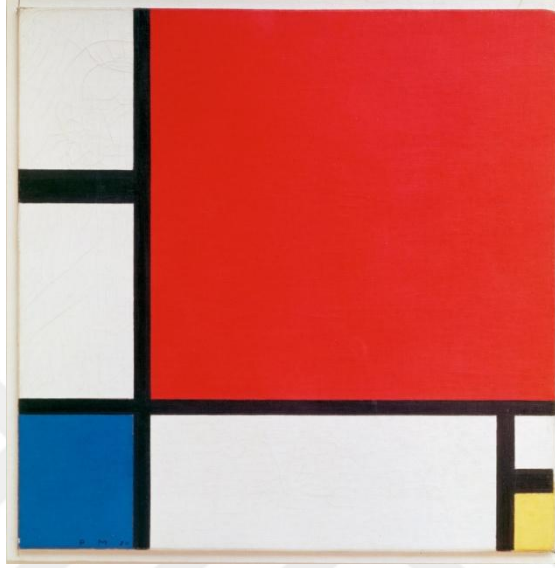
Görsel alanda ışık öğesinin içeriksizleşmesi, ancak ruhi sürecin oluşamayacağı, en kısa duyulanma süresi içerisinde gerçekleşebilir. Bu da zaman boyutuyla kavranan duyulanma hızına bağlı oluşur. Bunun karşılığı oluşum ise (şemada sürekliliğe giden durum) duyulanma süresinin kısalması, durumun tersidir, yani sürekliliktir ve ışıktaki süreklilik ise hacmi belirler. Ancak burada, ışıktaki sürekliliğin belirlediği, görsel duyumla yetinilen dokunulabilirliği olmayan bir hacimsellikten söz edilebilir. Işığın dural resim düzleminde ya da sürekliliğinde belirlenen hacimle içerik aldığını görüyoruz. Bunun tersi durumda ruhi sürecin gerçekleşmeyeceği kadar kısa süreli ışık, nesneler dünyasından sıyrılmış durumuyla içeriksizleşmektedir.(Karavit, 2006, 138).

1917 Rus Devrimiyle birlikte sanatçılar toplumun gereksinimlerine odaklanmışlardır. Bu yüzden Rus Devrimiyle birlikte Rusya'da daha az ruhani bir sanat türüne ihtiyaç duyulmuştur. Bunu da sanattı temsilden tamamen kurtarıp işlevselliği üzerinde durarak sağlamışlardır. 1913-14 yılları arasında Vladamir Tatlin(1885-1953)'in Paris'e yaptığı yaptığı yolculukta Picasso'nun atık malzemelerle yaptığı üç boyutlu natürmortlarından çok etkilenmiştir. Bu etki Tatlin'e ilk Kontrüksiyonlarını yapmasında önayak olmuştur. Bu dönemde geleneksel heykel ve resim anlayışını terk ederek çeşitli malzemeler kullanarak yapılar inşa etmeye başlamıştır.

Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekanda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır. 20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle minimalistlerin yapıtlarında yansımalarını göreceğimiz bu yaklaşım, resimsel mekanla yetinmek istemeyen bütün sanatçılara yeni bir yol açmıştır.(Antmen, 2014,106)

Konstrüktivizm sanatının elemanları matematikten yola çıkarak geometrik yapılardır. Bu geometrik düzeni de ışık ve renkle vermektedirler. İsmail Tunalı'ya göre konstrüktiv sanatı en salt olarak Hollanda'da "stijl resminde, Modrian ve Doesburg'da, Rusya'da da Malewitsch'in 'suprematizm'inde bulabileceğimizi söyler. Stijl grubunun temsilcileri Theo van Doesburg(1883-1931), Piet Modrian(1872-1944) ve Van der Leek(1876-1958)dir. Bu sanatçılar 1917'de De Stijl grubunu oluşturmuşlardır. De stijl'in amacı formu ve rengi en sade biçimde kullanmaktır. O yüzden resimlerinde ana renkleri esas almış bunun yanında siyah, beyaz ve gri rengi de kullanmışlardır. Bu

renkleri de yatay ve dikey çizgilerle sınırlı alanlar içersine hapsetmişlerdir. De stil grubunun önemli sanatçılarından Piet Mondrian (1872-1944)'ın eserlerine baktığımızda yatay ve dikey çizgilerle renklerin kullanımının en sade şekilde kullanıldığını görürüz.



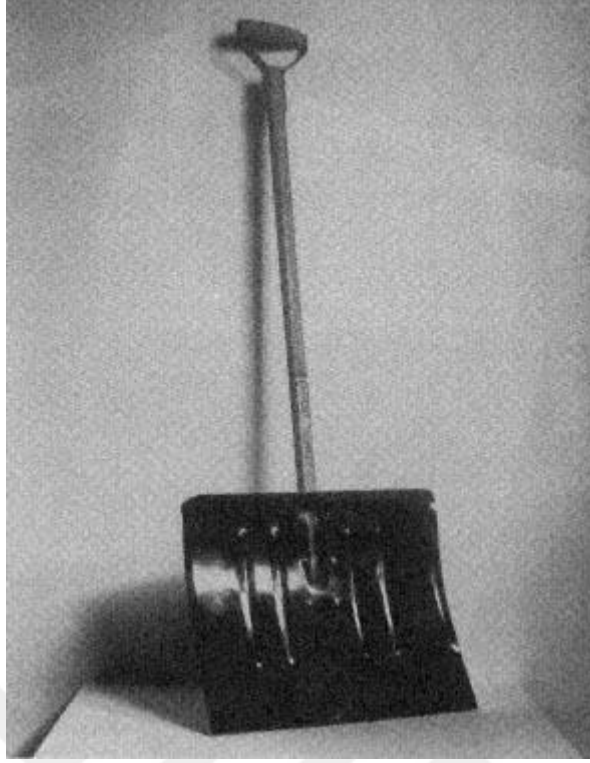
Resim42: Piet Mondrian, Composition with Red, Blue, and Yellow, 1930, t.ü.y.b., 46 x 46 cm, Kunsthauş Zürich

Modrian'ın yukarıdaki eserine baktığımız da kırmızı rengin baskın olduğunu görürüz. Bu kırmızı rengin etrafına sarı,mavi ve gri rengi nasıl dengeli bir biçimde kompozisyonuna dahil ettiğini görürüz.

I. Dünya Savaşı ve Rus devrimi ile insanlar dünyalarının değiştiğiyle yüzleşmeye başlayacaktır. Aynı zaman da bu yıllarda Freud ve Eistein'in yaptığı keşifler ve teknolojinin hızlı gelişimi insanların farkındalıklarını kökten değiştirmeye başlamıştır. Böylece 20. yüzyılda başlayan sanat hareketleri de bu değişimlerden farklı şekilde etkilenmeye başlayacaktır. Daha önceki paragraflarda anlattığımız gibi nasıl Kubizm ve Fütürizm açığa çıktığı zaman teknolojik değişimler başka şeylerin sorgulanmasına ön ayak olmuşsa bu dönemde de Dada ve Sürrealizm dünyanın ve

teknolojinin gelişiminden olumlu olumsuz etkilerinden oluşacaktır. Zaten Dada I. dünya savaşına karşı olarak karşımıza çıkacaktır. 19. yüzyıla kadar sanatın burjuvayla eşanlamlı olduğunu söyleyebiliriz. Bu 20. yüzyılda kırılmaya başlayıp Dada hareketiyle eşanlamlılığı tamamen bitmiştir. Hatta burjuvaya karşı da bir harekettir. 1916 'da Hans Arp tarafından Zürih'te açılan "Cabaret Voltare" gece kulübünde ilk performanslarını yapmışlardır. Dada adı da burada koyulmuştur. Dadacılar sanata karşıdır. Hatta sanat yapmadıklarını iddia ederler. 20. yüzyılın ilk radikal hareketi olduğundan aynı zamanda ilk avangard hareketidir. Bir çok önemli sanatçı olmasına rağmen bizim için en önemli olan sanatçı Marcel Duchamp(1877-1968)'tir. Duchamp 1917'de kendi imzaladığı bir pisuarı karşımıza koyduğunda artık gündelik herhangi bir nesnenin sanatçının seçimiyle bir sanat eserine dönüşebileceğini göstermiştir. Duchamp'a göre;

Daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım. Bir kaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka bir kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi "Eczane" diye adlandırdım. 1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de "Kol kırılması olasılığına karşı" diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için ready-made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma (Batur, 2015, 378).



Resim43: Duchamp, In Advance of the Broken Arm, 1916 , kar küreği,
Moma, Manhattan,Amerika

Böylece Ready-Made terimi Duchamp sayesinde karşımıza çıkacaktır ve bunların etkisiyle de Duchamp 1960'larda başlayacak olan kavramsal sanatın temellerini atmıştır. Bu kavramsallığın önemi daha sonra daha detaylı bir şekilde anlatılacak olan hazır bir nesne olarak ışığın nasıl kavramsallaştığıyla ilgilidir. Bu dönemde ışık için önemli olan bir diğer sanatçı ise Man Ray(1890-1976)'dir. Man Ray "Rayograph" adını verdiği teknikte, fotoğraf makinesi kullanmadan ışığa duyarlı kağıtların üzerine yerleştirilen objeleri ışığa maruz bırakmıştır.



Resim44: Man Ray, 1922, 23.9 x 17.8 cm, Rayograph,
The Metropolitan Museum of art, New York

II. Dünya Savaşı sırasında bir çok sanatçı Avrupa'dan Amerika'ya göç etmiştir. Bu göçler sonucunda ikinci dünya savaşı sonrası sanatın merkezi Avrupa'dan Amerika'ya kaymıştır. Soyut ekspresyonizmin iki kuramcısı vardır. Bunlardan birisi Clement Greenberg(1909-1994) diğeri ise Harold Rosenberg(1906-1979)'tır. Greenberg'e göre bu sanata özgü olan tek şey yassılıktır. Çünkü bu yassılık yani iki boyutlu olması sadece resimde geçerli olan tek koşuldur. Böylece sanat bu dönemde bu iki boyutluluğa yönelmiştir ve buna 'Soyut Dışavurumculuk', 'All Over' ve 'Action Painting' olarak adlandırmışlardır.

Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'in saf renk alanlarını,
Miro'nun organik formlarını, Van Gogh'un ham dışavurumculuğu bünyesinde

barındıran Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, öte yandan kendine özgü özellikleriyle tamamen farklıdır da. Hoffman'ın derslerinde aktardığı, 'resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması' yolundaki sözleri, Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan bir resimsel 'bütünselliği' yakalamasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır. Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütünü olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışı, Soyut Dışavurumculuk akımını oluşturan sanatçıların herbirinin kendi özgün resimsel diline karşın paylaşılan özelliktir(Antmen, 2014, 147-148).

Nesneleri tamamen yok eden Soyut dışavurumculuk, renk ve şekil kullanarak ikiye ayrıldığını söyleyebiliriz. Bunlardan birincisi Action Painting, diğeri ise Renk Alanları Resimleridir. Action Painting'in önemli temsilcilerinden birisi Jackson Pollock(1912-1956)'tur. Pollock tuvalin üzerine boyaları akıtarak ya da sıçratmaya dayalı bir eylemde bulunarak resim yapmaktadır.



Resim45: Jackson Pollock, Autumn Rytm(number30), 1950, tuval üzerine karışık teknik, 266.7 x 525.8 cm, The Metropolitan Museum of art, New York

Pollock, diğer resimlerinde olduğu gibi 'Autumn Rhythm'de de ilk katta kompleks çizgisel bir siyah boya sürmüştür. Bu katmandaki boya çok seyreltilmiştir. Bu da boyanmamış tuvali ıslatmış olur. Böylece bu katman tuvalle bir bütünlük oluşturur. Sonra bu siyah yüzeyin üzerine bir örümcek ağı gibi diğer renkleri örer. Bu renkler beyaz, kahverengi ve turkuazdır. Bu kullandıkları renkler sayesinde resimde karşıt bir ritm ve duyum oluşur. Işık ve karanlık, incelik ve kalınlık gibi.

Renk Alanı Ressamlarına baktığımızda en önemlilerinden birisi Mark Rothko(1903-1970) 'dur. Ressamın, heykeltıraştan ya da mimardan farklı olarak, içine herhangi bir malzeme katmadan uzamı bir yüzey üzerinde oluşturmaktır. Bu uzam tuvalin üzerinde biçimlerin, hacimlerin ve renklerin iki boyutlu anlatımından başka bir şey değildir. Mark Rothko(1903-1970) bunu diktdörgen şeklindeki tuvalerde resmederek yapmıştır. Hayatının belli dönemlerin belli renkler kullanmıştır.



Resim46: Mark Rothko, orange and yellow, 1956, yağlı boya, 180,3x231cm,
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, US

Genellikle, her iki dikdörtgenin rengi de yerleştirildikleri alanın rengiyle kontrast oluşturur. Ama çoğu kez bir dikdörtgenin renk tonu ve değeri neredeyse zemin rengindedir ve kimi zaman dikdörtgenlerin her ikisini - ya da sadece büyük olanını- yerleştirildikleri alandan ayırt edebilmek güçleşir. Ayrıca, Rothko'nun dikdörtgenleri, altındaki rengi tamamen gizleyecek kadar donuk ya da önce hangi rengin - dikdörtgenin baskın renginin mi, yoksa zeminin renginin mi- boyadığı konusunda bizi sık sık kuşkuda bırakan farklı saydamlıklarda olabilir(Bersani, Dutoit, 2006, 92).

Rothko'nun yaptığı resimlerde tamamlayıcı renkleri yanyana kullanarak iç içe geçmelerini sağlar. Bu iç içe geçmede kontrastlığı bozacaktır. Böylece renkli bir formun bittiği yerde diğer renkli bir form başlayacaktır.

4. SANAT NESNESİ OLARAK IŞIK

4.1 Malzeme olarak ışık

Teknoloji geliştikçe yapay ışık kaynakları gelişmeye başlamıştır. Bu sayede artık sanatçılar yapay ışık kaynaklarıyla ilgilenmeye başlamışlardır. 1917’de Duchamp pisuarı sergilediğinde hazır nesnenin nasıl sanat eserine dönüştüğünü görmüştük. Böylece Duchamp’la birlikte artık sanat başka sorunsalla karşılaşmıştır. Floresan, neon ve lazer gibi yapay ışıkların keşfi sanatçıların ilgisini çekmiş ve yeni bir araç olarak bu hazır-nesneleri kullanmaya başlamışlardır. Dolayısıyla teknoloji geliştikçe yapay ışık kaynakları da sanatçı için başlı başına bir sanat nesnesine dönüşmeye başlamıştır. Işığı nesne olarak kullanan sanatçılardan birisi kavramsal

sanatın temsilcilerinden olan Joseph Kosuth(1945-)’tur. Ludwig Wittgenstein(1889-1951)’ın dil felsefesine olan ilgisinden dolayı Kosuth kelimeler ve bağlamını içeren bir sürü seri yapmıştır. Onu neon kullanarak yaptığı yerleştirmeler daima nasıl gözüküyor ise onu anlatmaktadır. Kosuth’un işleri form ve estetikle ilgili değildir. Sadece sanatın ne olduğuyla ilgilidir. Yaptığı yerleştirmelerde ne görünüyorsa o anlatılmak istenmiştir.



Resim47: Joseph Kosuth, Five Words in Orange Neon, 1965, neon, 28 x 165 x 22cm

Bu yerleştirmelerden birisi olan “ Five Words in Orange Neon” a baktığımızda yazıldığı gibi 5 tane kelimeyi turuncu neonla yazdığı görülür.

Bir diğer ışığı nesne olarak kullanan minimalist olan sanatçı David Flavin(1933-1996)’dir. Flavin, hazır-nesne olarak faydalanabileceği en sıradan gözükken ışık kaynağı olarak floresanı görmüş ve yerleştirmelerinde floresanı kullanmıştır. Hazır-nesne olarak floresanı seçmiş olması Flavin’in sadece ışığın kendisi ile ilgilenebilmesi için kolaylık sağlamıştır. Flavin’in kesinlikle yaptığı yerleştirmelerin arkasında herhangi bir simgesel anlam taşımamaktadır. O da Kosuth gibi yerleştirmeleri için neyse o olduğunu söyler.

Simgesel anlam taşıyan her şeyden kaçınarak, çeşitli boyutlar ve niteliklerde ışıktan çubuklar üzerinde, türlü perdeler ve ritimler uygulayarak çalışır. Flavin'in planladığı düzenlemeleri elektrikçiler uygular. Bunlarda, alışık olduğumuz anlamları belirten hiç bir iz yoktur. Çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler; alan ve hacim yerine oldukça denetlenebilmiş bir parıltı alanı vardır(Lynton, 2015, 309).

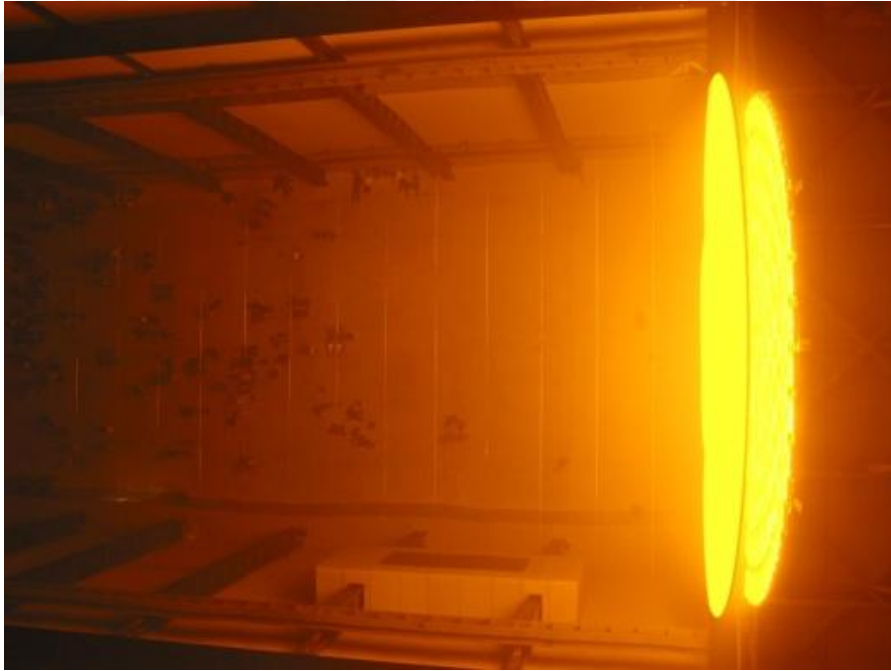


Resim48: David Flavin, green crossing green(to Piet Mondrian who lacked green), 1996, yeşil floresan ışık, 122x610x61 cm, Guggenheim, New York, Panza Koleksiyonu, Amerika

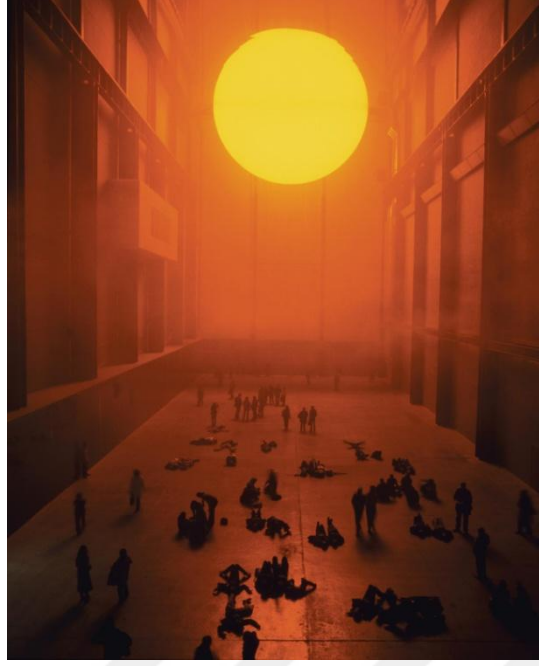
4.2 İmge olarak ışık

Olafur Eliasson(1967) doğada rastlanan bazı temel hava durumu şartlarını şehirlerde de tecrübe edilebileceğini araştırmıştır. Bununla birlikte, hava durumunun şehirleri nasıl şekillendirdiğini incelemiştir. Böylece şehirlerin hava durumlarıyla birlikte nasıl bir filtre oluşturduğunu görmüştür. "The Weather Project/Hava Projesi" enstelasyonunda, güneş ve gökyüzünün hükmedici gücünü görürüz. Eliasson bu enstelasyonu oluştururken, dışarıdan mekanın boşluğuna bir sis yayılıyormuş gibi bir etki yaratmıştır. Gün boyunca verilen sis boşlukta dağılmadan önce belli belirsiz

birikerek bulut izlenimi vermektedir. Giriş kapısından girildiğinde mekanın en sonunda bizi karşılayan güneşe benzeyen çok büyük boyutta olan yüzlerce tek frekanslı lambalarda oluşan yarı dairesel bir form bizi karşılar. Genelde sokak ışıklandırmalarında kullanılan tek frekanslı lambalar sarı ve siyahın görülebildiği dar bir frekans yayar. Böylece güneş etrafındaki bu alanın dönüşümü iki tonlu büyük bir alan şeklindedir. Mekanın tavanı tamamen aynayla kaplıdır. Bu da gelen izleyicinin güneşlenirmişcesine mekanda yattığında yukardaki ayna sayesinde kendi yansımalarını görür. "Yapıtın formu, "insanın algılama becerisine" odaklanarak verilmiştir. Sanatçının yerleştirmelerine, nesnelere ve imgelerine bakınca daha büyük bir dünyayla ilişki kurduğumuzu gözlemledik."(Wilson,2015,128)

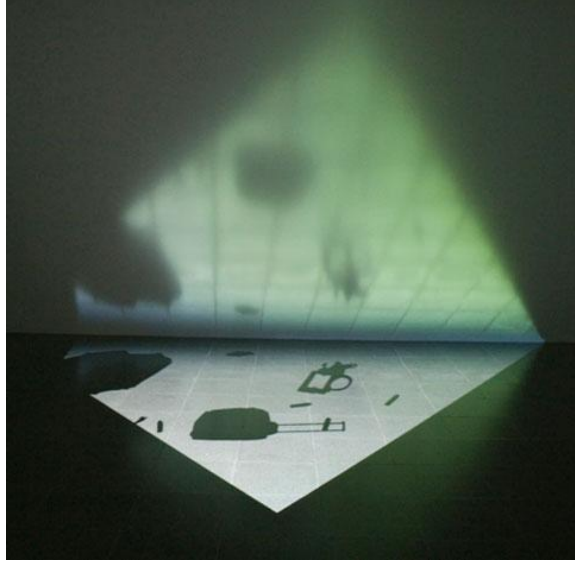


Resim49: Olafur Eliasson, The Weather Project,2003, 26.7 m x 22.3 m x 155.4 m,
Turbine Hall, Tate Modern, Londra



Resim50: Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003, 26.7 m x 22.3 m x 155.4 m,
Turbine Hall, Tate Modern, Londra

Paul Chan(1973) "The 7 Lights" işlerini ışık ve silinmiş ışık olarak dile getirir. "The 7 Lights" serisi büyük ölçekli bir projeksiyonla, dijital olarak hareketlendirilmiş kağıt silüetlerin gölge şeklinde tüketici objeleri, insan formları ve doğal nesneler olarak yansıtılır. Bu yansitmalar bir tanesi hariç ya zemine ya duvara ya da zeminin belli bir kısmına yapılmıştır. Bu seri de yaptığı çoğu iş ya üçgensel ya da yamuk formundadır. Sanki açık bir pencereden içeriye giren ışığın yere düşmesi gibi. Yaptığı yedi ışık yerleştirmesinde verdiği isme dikkat edersek ışık yazan kısmının üzerinin çizili olduğunu görürüz. Chan bunu İncil'in Yaratılışının yedi gününün halüsinasyon yorumu olarak tanımlar. Aynı zamanda bu çizgi ışık ışını olarak da yorumlanabilir. Bu da ışın da aydınlık ve karanlık imgeler. Yani kendi deyimiyle silinmiş ışığı.



Resim51: Paul Chan, 5th Light, 2006, dijital video projeksiyon, New museum, New York, Amerika

5. CEYDA GÖKSAL İNCEOĞLU'NUN RESİMLERİNDE IŞIK VE ESERLERİNİN ANALİZİ

Ceyda Göksal İnceoğlu'nun eserlerine baktığımızda ışığın espasla ilişkisini görebiliriz. Empresyonizm etkileri gözüktüğü de ne onlar gibi gölgeleri renklerin komplemanteriyle boyuyor ne de anlık ışığı yakalamaya çalışıyordu. Uzun belli belirsizdir. En uzakta durması gereken form bazen en öne gelmektedir. Bu bazen espasla sağlanırken bazen de Maleviç'in yaptığı gibi içeriksizliği sağlayan geometriden kaynaklanmaktadır. Modle edilmiş hacim duygusunu resmin belli yerlerinde alsak da bazı yüzeyler düz boyanarak -herhangi bir fırça izi olmadan- 2 boyutluluk sağlanmıştır. Gerçekçi olan doğa betimlenmesinden gittikçe uzaklaşmıştır. Daha çok masalımsı bir doğa tasviri kullanılmıştır.



Resim52: Ceyda Göksal İnceoğlu, Körebe, 2016, t.ü.y.b., 70 x100 cm



Resim53: Ceyda Göksal İnceoğlu, Köşekapmaca, 2017, t.ü.y.b., 35 x100 cm



Resim54: Ceyda Göksal İnceoğlu, Sargı, 2017, t.ü.y.b., 70 x100 cm



Resim55: Ceyda Göksal İnceoğlu, ev, 2017, t.ü.y.b., 70 x100 cm



Resim56: Ceyda Göksal İnceoğlu, saklambaç, 2017, t.ü.y.b., 120 x 80 cm



Resim57: Ceyda Göksal İnceoğlu, yollu, 2017, t.ü.y.b., 150 x 90 cm



Resim58: Ceyda Göksal İnceoğlu, yankı, 2017, t.ü.y.b., 120 x 70 cm



Resim59: Ceyda Göksal İnceoğlu, tepegöz, 2017, t.ü.y.b., 80 x 120 cm

6.SONUÇ

Işık şekillendirir, dönüştürür, görünür kılar. Işık çağlar boyunca resim sanatında hep yol gösterici olmuştur. Bazen savaşa tepki olarak, bazen teknolojinin getirdiği hızı anlatmak için, bazen de müziği betimlemek için hep karşımıza çıkmıştır.

Empresyonizme kadar ışık hacim ile bağlantılıdır. Teknolojinin ve endüstrinin gelişmesi sayesinde ulaşımın kolaylaşmış olması sanatçıları yeni doğal ışık kaynaklarının yarattığı etkilerle tanışmalarına vesile olmuştur. Bundan etkilenen sanatçılar artık ışığın resmini yapmaya başlamışlardır. Sonraki yıllarda renk teorileri sayesinde görmenin resim üzerinde nasıl bir etki yarattığını ışık dolayısıyla renkle denemişlerdir.

"Doğadaki ışık olgusu, beyinde bir dizi resimsel(görmekle ilgili) çatışmayı harekete geçirir. Bu çatışmaların çözümü, uygun sistemlerin- sırası geldiğinde yeni yaratıcı edimin temeli vazifesini gören, resimsel(sanatsal) ölçütlerin kurulmasıyla gerçekleşir. (Bu nedenle, her sanat eserine - her resme - özne ve nesne arasındaki çatışmanın bir çözümü olarak bakılmalıdır.) Böylelikle nesnel -temsili resim sanatı, ışık ve renk odaklı resim olarak gelişir. Bu ışık ve renk odaklı resim, sırasıyla, renk değerlerini, sistemleştiren, nihayetinde yeni resimsel ölçütlerde ifade bulan(Empresyonizm, Divizyonizm, Cezanne'cılık, Kübizm) bir biçim vb.ni gerektirir."(Batur, 2013,37)

Teknolojinin getirdiği faydalar kadar zararlarının da olması sanatçıları etkilemiştir. Teknolojiyi yücelten sanatçılar ışığı hızla ilişkilendirmişlerdir. Yine aynı dönem ve sonrasında çıkan savaşlar da sanatçıları etkilemiştir. Bazı sanatçılar kendi ülkelerinden göç etmiş bazıları savaşlarda ölmüştür. Bu yüzden dönem dönem sanat hareketlerinin yerleri başka ülkelere de kaymıştır. Savaşa tepki olarak doğan Dada akımı ile birlikte

ready-made terimi karşımıza çıkacaktır. Bu ilerde sanatı çok değiştirecek başka bir olguya dönüştürecektir. Bu da ışığın bir sanat nesnesi olarak karşımıza çıkaracaktır.



7.KAYNAKÇA

Antmen, Ahu, 2014, *Sanatçılarda Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında*

Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık

Bahr, Hermann,2015, *Dışavurumculuk*, (D.Ş., Çev.), E.Batur, *Modernizmin Serüveni*,

(ss.280-285). İstanbul, Sel Yayıncılık

Bersani, Leo ve Dutoit, Ulysse, 2006, *Fakir Sanat Beckett.Rothko.Resnais*, (S.K. Angı,

Çev.), Ankara, Dost Kitabevi Yayınları

Bernard, Emile, 2001, *Cezanne üzerine anılar*, (K.Özsezgin, Çev.),Ankara, İmge

Kitabevi Yayınları

Cabane, Piere,2015, *Die Brücke*, (M.R., Çev.),E.Batur. *Modernizmin Serüveni*, (ss.286-

289). İstanbul, Sel Yayıncılık

Duchamp, Marcel, *Marcel Duchamp ve Ready-Made*, (S.R., Çev.) E.Batur. *Modernizmin*

Serüveni, (ss.378-379). İstanbul, Sel Yayıncılık

Eroğlu, Özkan, 2015, *Modern Sanat*, İsrnbul, Tekhne Yayınları

Farthing, Stephen, 2014, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (G. Aldoğan, F.C.Çulcu, Çev.), Çin,

Hayalperest Yayınevi

Gombrich, E.H,2011, *Sanatın Öyküsü*, (E. Erduran, Ö.Erduran, Çev.), Çin, Remzi

Kitabevi

Itten,Ohannes, 1970, *The elements of color*, Almanya,Van Nostrand Rainhold Company

İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar, 2012, *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*,

İstanbul, Hayalperest Yayınevi

Karavit, Caner, 2006, *Işık Gölge*, İstanbul, Telos Yayıncılık

Keser, Nimet, 2009, *Sanat Sözlüğü*, Ankara, Ütopya Yayınevi

Lynton, Nobert, 2015, *Modern Sanatın Öyküsü*, (C.Çapan, S. Öziş, Çev.), Çin, Remzi Kitabevi

Malevich, Kazimir, 2013, *Nesnesiz Dünya "Süprematizm Manifestosu"*, (F.C. Tapan, Çev.), İstanbul, Dedalus Kitap

Newall, Diana, 2014, *Emprestyonistler Ayrıntıda Sanat*, (E. Dastarlı, Çev.), Uzak Doğu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Parramon, Jose M., 2012, *Işık ve Gölge*, (E. Erduran, E. Tuzcular, Çev.), İstanbul, Remzi Kitabevi

Parramon, Jose M., 2012, *Resimde Renk ve Uygulanışı*, (E. Erduran, Çev.), İstanbul, Remzi Kitabevi

Tunalı, İsmail, 2008, *Felsefenin ışığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, İstanbul, Remzi Kitabevi

Turani, Adnan, 2014, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi

Vasari, Giorgi, 2013, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, (E. Gökteke, Çev.), İstanbul, Sel Yayıncılık

Wilson, Michael, 2015, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21.yüzyıl sanatını yaşamak*, (F.C. Erdoğan, Çev.), İstanbul, Hayalperest Yayınevi

Wölfflin, Heinrich, 2015, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (A. Cemal, Çev.), İstanbul, Hayalperest Yayınevi

Makale Kaynakları

Avcı, S., 2014, Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları, 11, 53-

67

Avşar Karabaş, P. ve Yıldız, G. (2016, aralık), *Soyut dışavurumculuk akımı*

kapsamında renk alanı resimleriyle Mark Rothko, International Journal of

Cultural and Social Studies (IntJCSS), 2(2): 351-364

Bayav, D., (2010), *Işığın Bağımsız Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık*, DergiPark

Akademik, 0(14), 23-27

Çetin, A. (2011), *Soyut sanatta "ışık-renk" olgusu*, Yalova Sosyal Bilimler

Dergisi, 1(2) 163-169

Per, M., 2012, *Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış*, Dergi Park Akademik, 8, 17-

26

Yılmaz, A.E., (2009, Kasım), Bilim ve Teknik, *Elektromanyetik kuramı ve Modern*

Resim Sanatı, 78-83

Tez Kaynakları

Bozbıyık, H. (2000). *Işığın Fiziksel Malzeme niteliğinde Heykel Sanatında*

Kullanımı. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel

Anasanat Dalı, İstanbul

Karakuş, D. (2001), *Empresyonist Dönemdeki ışık ve Renk Kullanımının*

Resimlerdeki Etkisi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı, İstanbul

Sarı, Ç.(2008). *Heykelde ışık bağlamında biçim arayışları*. Yayınlanmış Tez:

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı,

Ankara

Suna,A.(2006). *Işık Kırılmalarıyla Biçim ve Mekan Yaratma*. Hacettepe

Üniversites

Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara

İnternet Kaynakları

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-birinci-enternasyonal-dada-fuari/3013>

<https://katespaintingpractice.wordpress.com/2012/12/20/chevreuls-theories-of-colour/>

<http://www.handprint.com/HP/WCL/chevreul.html>

<http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/vision/colhist.html>

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/265487>

http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm

<http://www.webexhibits.org/colorart/bh.html>

<http://www.webexhibits.org/colorart/monet2.html>

EK A:ÖZGEÇMİŞ

Ceyda Göksal 1982 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.

Eğitim Bilgileri

Lisans: Uludağ Üniversitesi Matematik Bölümü

Yüksek Lisans : Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Plastik Sanatlar

Sergiler

2014 İstanbul, İstasyon Sanat Akademisi, "İSTASYONDA'DA SERGİ" karma sergi

2015 İstanbul, Ekavart, Yeditepe'de Zaman V "Çok sesli yaklaşımlar" karma sergi

2016 İstanbul, İstasyon Sanat Akademisi, "İÇİNDE OLMAK, BEYOĞLU" karma sergi

2016 İstanbul, 44a Sanat Galerisi, " arayuzgaleri.com SAYI NO.4 – Otoportre", karma sergi

2016 İstanbul, Ortaköy Kültür Merkezi, Yeditepe'de Zaman VI "Hayatta kal/Survive!", karma sergi