

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HEYKEL ANASANAT DALI

RENGİN HEYKEL SANATINDA ANLAM VE BİÇİME ETKİSİ

Sanatta Yeterlik Eser Metni

HALİL DAŞKESEN

İstanbul, 2020

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HEYKEL ANASANAT DALI

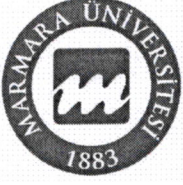
RENGİN HEYKEL SANATINDA ANLAM VE BİÇİME ETKİSİ

Sanatta Yeterlik Eser Metni

HALİL DAŞKESEN

Danışman: Prof. NİLÜFER ERGİN DOĞRUER

İstanbul, 2020



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Halil DAŞKESEN

Anasanat Dalı : HEYKEL

Tezin Adı : RENGİN HEYKEL SANATINDA ANLAM VE BİÇİME ETKİSİ

27/02/2020 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Sanatta Yeterlik tezi olark **KABUL** edilmiştir.

Öğr.No:Adı ve Soyadı/ASD	Jüri Üyeleri	Jüri Üyelerinin Ad ve Soyadı:	ASD ve KURUMU	İMZA
730715701/ Halil DAŞKESEN SY / Heykel	Asil	Prof.Nilüfer ERGİN (Tez Danışmanı)	Heykel (MÜGSF)	
	Asil	Prof. Ömer Yiğit ARAL	GSF Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu (MSGSU)	
	Asil	Dr.Öğr.Üyesi Nurettin BEKTAŞ	Heykel (MÜGSF)	
	Asil	Prof.Dr. Mustafa BULAT	Heykel(Atatürk Üniv.GSF)	
	Asil	Dr.Öğr.Üyesi Mürteza FİDAN	Resim (MÜGSF)	
	Yedek Üye	Prof.Neslihan PALA	Heykel (MSGSU)	
	Yedek Üye	Doç. Nevzat ATALAY	Heykel (Kocaeli Üniversitesi GSF)	
	Yedek Üye	Dr.Öğr.Üyesi Sevil GÖRÜR	Temel Eğitim (MÜGSF)	

Adı geçen öğrenci 28/02/2020 tarihinde mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 02/03/2020 tarih ve 2020/V-1 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK
Müdür



ÖNSÖZ

“Rengin Heykel Sanatında Anlam Ve Biçime Etkisi” isimli bu çalışmada, heykel disiplinde renk kullanımının zamansal, kültürel ve coğrafi farklılıklara bağlı olarak geçirdiği değişim sürecinin heykelde anlam ve biçim üzerindeki etkisi incelenmiştir. Bu bağlamda rengin anlam ve biçimle ilişkisinin irdelendiği “Kendilik Göçü” başlıklı üretim ve sergi aşamaları araştırmanın uygulamalı sonucunu ortaya koymaktadır.

Bu çalışma sürecinin kuramsal ve uygulama aşamalarında fikirleri, önerileri, eleştirileri ile yol gösteren ve her koşulda destek olan danışmanım Prof. Nilüfer Ergin Doğruer’e, birikimi ve deneyimleri konusunda katkılarını esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Nurettin Bektaş’a, sanat eğitimimde öncülük eden ve bu alanda üretimime katkı sağlayıp yanımda olan hocam Prof. Dr. Mustafa Bulat’a ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
ÖZ	iv
ABSTRACT.....	vi
KISALTMALAR DİZİNİ	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. RENK TEORİLERİNE GENEL BAKIŞ	
2.1. Rengin Tanımı	5
2.1.1. Rengin Elde Edilme Yöntemleri	13
2.2 Antik Dönem Uygarlıklarında Renk Üzerine Düşünceler	15
2.3. Bilimsel Araştırmalar ve Sanatsal Yaklaşımlar Bağlamında Renk Teorileri.....	23
2.3.1. XIX. Yüzyılda Renk Gözlemleri ve Araştırmaları.....	26
2.4. Bauhaus ve Eğitsel Renk Bilgisinin Teorileştirilmesi	38
3. ANTİK UYGARLIKLARDAN RÖNESANS'A HEYKEL SANATINDA ÇOKRENKLİLİK	
3.1. Mezopotamya Uygarlıklarında Renk Kullanımı	44
3.2. Antik Yunan ve Roma Heykellerinde Çokrenklilik.....	57
3.3. Ortaçağ ve Rönesans Heykel Sanatında Renk.....	84
3.4. Çokrenklilikten Kopuş	153

4. MODERN HEYKELDE İFADE YÖNTEMİ OLARAK RENGİN KULLANIMI

4.1. Modern Heykelde Renk Kullanımını Hazırlayan Süreç	178
4.2. Alexander Calder’de Hareketin Rengi	181
4.3. Anthony Caro’nun Yer Çekimine Direnen Renkli Heykelleri	187
4.4. Kentsel Mekanlara Renkli Müdahaleleriyle Otto Herbert Hajek	199
4.5. Anne Truit’in Heykellerinde Rengin Hafızası.....	208

5. ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA ANLAM VE BİÇİMİN KURUCU ÖĞESİ OLARAK RENK

5.1. Renklendirilmiş Heykellerde Anlam ve Biçim Açısından Yeni Önermeler	221
5.2. Kültürel Bir Unsur Olarak Anish Kapoor Heykellerinde Renk	226
5.3. Katharina Fritsch’in Çalışmalarında Renk ve İmge İlişkisi	235
5.4. Sandy Skoglund ve Renkli Yerleştirmeleri	256

6. ÜRETİLMİŞ YAPITLAR ÜZERİNDEN RENK ÇÖZÜMLEMELERİ VE “KENDİLİK GÖÇÜ”

6.1. Üretilmiş Yapıtlar ve Renk Çözümlemeleri	270
6.2. Kendilik Göçü.....	280

7. SONUÇ

KAYNAKÇA

ÖZGEÇMİŞ.....

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı :	Halil Daşkesen
Anasanat Dalı :	Heykel
Programı :	Heykel
Tez Danışmanı :	Prof. Nilüfer Ergin Doğruer
Tez Türü ve Tarihi :	Sanatta Yeterlik - 2020
Anahtar Kelimeler :	Heykel, Renk, Biçim, Çokrenklilik, Heykeltıraş

ÖZ

RENGİN HEYKEL SANATINDA ANLAM VE BİÇİME ETKİSİ

Rengin Heykel Sanatında Anlam ve Biçime Etkisi başlıklı tez bir eser metni çalışmasıdır. Bu çalışmanın amacı, Antik Dönem'den çağdaş sanat pratiklerine kadar olan süreçte, renklerin heykel alanında anlam ve biçimle ilişkisinin coğrafi, kültürel, dinsel, politik ve toplumsal özelliklerle birlikte incelenerek eser metni kapsamında rengin uygulamalı olarak araştırıldığı bir yapıtın sergilenmesidir. Ayrıca üretilmiş yapıtlar üzerinden renk incelemeleri yapılarak, renklerin zihinsel, fiziksel ve optik açıdan tercih farklılıklarının ortaya konulabilmesi amaçlanmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen veriler üzerinden oluşturulan eser metni ve yapıt arasında rengin heykele doğrudan etkisinin, bireysel, toplumsal, kültürel ve coğrafi deneyimlerle nasıl dönüşebildiğinin gösterilmesi hedeflenmiştir.

Tez kapsamında, antikiteden günümüze rengin kullanımının öne çıktığı yapıtlar ele alınmakla birlikte, konuyla ilgili olarak geliştirilen gözleme dayalı, uygulamalı ve teorileştirilmiş araştırmalar, felsefi fikirler, sosyolojik yorumlar ve bilimsel çalışmalar da renk kullanımındaki belirleyici rolleri nedeniyle değerlendirilmiştir. Araştırmanın metodolojisi, rengin yüzyıllar içerisinde heykellerde kullanım farklılıklarının ortaya konularak, dayandırıldığı kavramlar ve alanlarla birlikte, ikonografik olarak nasıl değiştiği, çokrenkliliğin nasıl gelenekselleştiği, çokrenklilikten kopuş sürecinin veya

renksizlik olarak nitelendirilen beyazlık algısının neden ve nasıl başladığı, rengin heykel sanatında tekrar nasıl kullanılmaya başlandığı ve kullanım alışkanlıklarının hangi nedenlerle renk paletlerini farklılaştırdığı üzerine kurulmuştur. Bu metodolojik yaklaşım ışığında üretimlerinde rengi bir ifade biçimi ve anlam ile biçimin kurucu bir ögesi olarak kullanan sanatçıların yapıtlarını kapsayan görsel bir dizge oluşturularak, eserleri üzerinden renklerin etkisi çözümlenmiştir.

Sonuç olarak bu araştırma ve uygulama süreciyle birlikte antik uygarlıklardan XXI. yüzyıla kadar rengin heykel sanatında kullanım amaçları üretim üslubuna bağlı olarak dini, kültürel ve coğrafi özellikler ışığında belirlenmekte ve renk, heykellerin hem anlamını hem de biçimini doğrudan etkileyen bir unsur olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Renk, Biçim, Çokrenklilik, Heykeltıraş

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname: Halil Daşkesen
Field: Sculpture
Programme: Sculpture
Supervisor: Professor Nilüfer Ergin Doğruer
Degree Awarded and Date: Proficiency in Art- 2020
Keywords: Sculpture, Colour, Form, Polychromy, Sculptor

ABSTRACT

THE EFFECT OF COLOR ON MEANING AND FORM IN SCULPTURE ART

The thesis titled “The Effect of Color on Meaning and Form in Sculpture Art” is a work of text. The purpose of this study is to display a work in which the color is applied in the context of the work by examining the relationship between colors and meaning and form in the field of sculpture from the Ancient Period to modern art practices, along with the geographical, cultural, religious, political and social features. In addition, the purpose of this study is to reveal the preferences of colors for mental physical and optical purposes by reviewing colors on the previously created works. It is aimed to show how the direct effect of color on sculpture can be transformed with individual, social, cultural and geographical experiences between the text of the work and the work created from the data obtained as a result of the research.

In the thesis’s extent, in addition to deal with Works of art which has become prominent by the use of color from the ancient civilization to the present time, researches that have been theorized and applied, philosophical opinions, sociological comments and scientific studies are also evaluated by determinant roles of use of colors. The methodology of the research, with the concepts and areas on which color has been used in the sculptures over the centuries, how it has changed iconographically, how polychrome has become traditional, why and how the perception of whiteness, which has

been described as the process of disengagement from polychrome or colorlessness, and how it has started to be used again in the art of sculpture. It is based on the reasons why its habits differentiate color palettes. In the light of this methodological approach, a visual string covering the works of the artists who use the color as a form of expression and a constituent element of the form in their production was created and the effect of the colors on their works was analyzed.

As a result, with this research and application process, XXI. Until the 19th century, the use of color in sculpture art is determined in the light of religious, cultural and geographical features depending on the production style and color becomes a factor that directly affects both the meaning and the shape of the sculptures.

Keywords: Sculpture, Color, Form, Polychrome, Sculptor

KISALTMALAR DİZİNİ

T.C	:	Türkiye Cumhuriyeti
U.K	:	Büyük Britanya ve Kuzey İrlanda Birleşik Krallığı
USA	:	Amerika Birleşik Devletleri
M.Ö.	:	Milattan Önce
M.S.	:	Milattan Sonra
Çev.	:	Çeviren
S.	:	Sayfa
Y.y	:	Yüzyıl

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 2.1: Isaac Newton, Renk Çemberi.....	24
Görsel 2.2: Johan W. Von Goethe, Renk Çemberi	27
Görsel 2.3: Wassily Kandinsky, Geometrik Soyutlama, 1925	30
Görsel 2.4: Wassily Kandinsky, Renk ve Biçim İlişkisi	31
Görsel 2.5: Michel Eugene Chevreul, Yetmiş İki Parçalı Renk Çemberi, 1861	34
Görsel 2.6: Johannes Itten, On İki Renkli Çember, 1961	38
Görsel 3.1: Lapis Lazuli Taşı.....	47
Görsel 3.2: Girit Knossos Tapınağı, M.Ö 1900'ler	48
Görsel 3.3: Babil İhtar Kapısı, M.Ö 575.....	49
Görsel 3.4: Tutankhamun'un Mezar Maskesi, Harry Burton'un Keşfi, 1922	50
Görsel 3.5: Ptahkhenwy ve Eşi, Boyalı kireçtaşı, M.Ö 2465 – 2323	53
Görsel 3.6: Kraliçe Nefertiti, Berlin Mısır Müzesi	53
Görsel 3.7: Atina Akropol'ü, M.Ö 5. yy	60
Görsel 3.8: Parthenon Tapınağı, Atina Akropol'ü, M.Ö 5. yy.	61
Görsel 3.9: Peploslu Kore, Atina Akropolisi, M.Ö 5. yy.	62
Görsel 3.10: Peploslu Kore, Vinzenz Brinkmann'nın Rekonstrüksiyonları, 2004	64
Görsel 3.11: Üç Başlı Canavar, Atina Akropol'ü Barbablu Alınlığı, M.Ö 5. yy.....	66
Görsel 3.12: Aristion Mezar Steli, Atina, M.Ö 510, Rekonstrüksiyon 2003-	67
Görsel 3.13: Aphaia Tapınağı, M.Ö 5. Yy.....	69
Görsel 3.15: Aphaia Tapınağı Batı Alınlığı Figür Grubu, A. Furtwangler ve K.	70
Görsel 3.16: İmparator Trajan Sütunu, M.S. 107-113, Roma.....	72
Görsel 3.17: İmparator Trajan Sütunu, M.S. 107-113, Roma.....	73
Görsel 3.18: İmparator Trajan Sütunu, M.S. 107-113, Roma.....	75
Görsel 3.19: Prima Porta Augustus Heykeli (1. yy) ve Renkli Rekonstrüksiyonu, 2004	83
Görsel 3.20: Giotto di Bondone, San Pietro Bazilikası, İsa'nın Hayatından Bir Sahne, 1298.....	98
Görsel 3.21: Domenico Ghirlandaio, "Adorazione dei Magi" (Müneccim Kralların Tapınması), 1485-1488.....	100
Görsel 3.22: Amiens Katedrali, 1375, Fransa.....	102

Görsel 3.23: Amiens Katedrali, Batı Cephesi Renklendirme, 1375, Fransa	106
Görsel 3.24: Amiens Katedrali, Batı Cephesi Rekonstrüksiyon, 1375, Fransa	108
Görsel 3.25: Amiens Katedrali, İç Duvar, 1375, Fransa	109
Görsel 3.26: Don Romualdo da Candeli ve Neri di Bicci, “St. Mary Magdale”, Renklendirilmiş Ahşap, XV. yy, Empoli.....	110
Görsel 3.27: Benedetto da Maiano, “Madonna in Trono”, Renklendirilmiş Ahşap, 1480, Firenze.....	112
Görsel 3.28: Veit Stoss, “St. Mary’s Altar”, Renklendirilmiş Ahşap, 1477-1489, Polonya	114
Görsel 3.29: Veit Stoss, “St. Mary’s Altar”, 1477-1489, Polonya.....	117
Görsel 3.30: Giovanni Angelo del Maino, “Compianto sul corpo di Cristo”, Renklendirilmiş Ahşap, XV. yy	118
Görsel 3.31: Cennino Cennini, “Madonna col Bambino tra Angeli e Santi”, 1400	120
Görsel 3.32: Gil de Siloé, II. Juan ve Portekizli Isabel Mezar Anıtı, Cartuja de Miraflores Kilisesi, 1493	133
Görsel 3.33: Gil de Siloé, II. Juan ve Portekizli Isabel Mezar Anıtı, Cartuja de Miraflores Kilisesi, 1493	134
Görsel 3.34: Gil de Siloé, II. Juan ve Portekizli Isabel Mezar Anıtı, Cartuja de Miraflores Kilisesi, 1493	135
Görsel 3.35: “Belvedere Apollo”, Mermer, M.Ö. 350–325, Vatikan	136
Görsel 3.36: “Laocoonte e i suoi figli”, Mermer, M.Ö. 200, Vatikan.....	139
Görsel 3.37: “Willendorf Venüsü”, M.Ö. 28.000- M.Ö. 25.000, Avusturya	141
Görsel 3.38: Pio Fedi, “Nicola Pisano”, 1220-1225, İtalya.....	142
Görsel 3.39: Donatello, “David”, Bronz, 1430-1432, Bargello Müzesi.....	145
Görsel 3.40: Donatello, “San Giovanni Battista”, Boyalı Ahşap, 1438, Boyalı.....	146
Görsel 3.41: Filippo Brunelleschi, “Madonna col Bambino”, 1405, İtalya.....	147
Görsel 3.42: Andrea della Robbia, “Madre dei dolori”, Sırlı Pişmiş Toprak, 1525, St. Louis Sanat Müzesi	148
Görsel 3.43: Michelangelo, “Pieta”, Mermer, 1498-1499, Aziz Petrus Bazilikası, Vatikan.....	161
Görsel 3.44: Michelangelo, “David”, Mermer, 1501-1504, Palazzo della Signoria, Floransa	162

Görsel 3.45: Michelangelo, "La Capella Sistina", 1508-1512, Vatikan.....	166
Görsel 3.46: Antonio Canova, "Teseo vincitore del Minotauro", 1781, Victoria and Albert Müzesi, Londra.....	170
Görsel 3.47: Antonio Canova, "Apollo che si incorona", 1781, J Paul Getty Museum, Los Angeles	171
Görsel 3.48: Antonio Canova, "Amore e Psiche", 1786-1793, Louvre, Paris.....	172
Görsel 4.1: Alexander Calder, "Object with Red Ball", Ahşap-Metal-Tel, 1931.....	183
Görsel 4.2: Alexander Calder, "Southern Cross", Metal Levha, 1963	185
Görsel 4.3: Alexander Calder, "Reims, la Croix du Sud", Metal, 1969.....	186
Görsel 4.4: Alexander Calder, "Flamingo", Metal, 1974	186
Görsel 4.5: Anthony Caro, "Londra", Çelik, 1966.....	190
Görsel 4.6: Anthony Caro, "Month of May", Çelik ve Alüminyum, 1963	192
Görsel 4.7: Anthony Caro, "Orangerie", Çelik, 1969	193
Görsel 4.8: Anthony Caro, "Sun Feast", Çelik, 1969-70	195
Görsel 4.9: Anthony Caro, "Emma Screen", Paslı Çelik, 1977-1978.....	197
Görsel 4.10: Anthony Caro, "River Run", Çelik ve Renkli Pleksi Levha, 2013	198
Görsel 4.11: Otto Herbert Hajek, "Mekansal Eklemlenme", 1970-1974, Stuttgart Üniversitesi Fizik Merkezi	202
Görsel 4.12: Otto Herbert Hajek, "Adelaide Kentsel İkonografisi", 1977, Avustralya.....	203
Görsel 4.13: Otto Herbert Hajek, "Adelaide Kentsel İkonografisi", 1977, Avustralya.....	204
Görsel 4.14: Otto Herbert Hajek, "Hergelen Meydan", Uygulama ve Eskiz, Ankara	205
Görsel 4.15: Otto Herbert Hajek, "P 491, Relief Triptychon R 3", 1977-1978.....	208
Görsel 4.16: Anne Truitt, "First", Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 1961	210
Görsel 4.17: Anne Truitt, "Pith", Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 1969.....	211
Görsel 4.18: Anne Truitt, André Emmerich Galerisi, İlk Kişisel New York Sergisi, 1963	212
Görsel 4.19: Anne Truitt, "North", Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 1963	213
Görsel 4.20: Anne Truitt, "Sea Garden", Alüminyum Üzerine Akrilik Boya, 1964 ...	214
Görsel 4.21: Anne Truitt, "A Wall of Apricots", Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 1968	215
Görsel 4.22: Anne Truitt, "Truitt'66", Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 1966	218

Görsel 4.23: Anne Truitt, “In the Tower”, Retrospektif, 2018, National Gallery of Art.....	219
Görsel 5.1: Anish Kapoor, “As if to Celebrate, I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers”, 1981.....	227
Görsel 5.2: Anish Kapoor, “Mother as Mountain”, 1985.....	230
Görsel 5.3: Anish Kapoor, “Descent Into Limbo”, 1992.....	233
Görsel 5.4: Anish Kapoor, “Dragon”, 1992.....	234
Görsel 5.5: Katharina Fritsch, “Madonna Figure”, 1987.....	240
Görsel 5.6: Katharina Fritsch, “Child with Poodles”, 1995-1996.....	242
Görsel 5.7: Katharina Fritsch, “Dealer” (2001) – “Doctor – Monk” (1997-1999)....	244
Görsel 5.8: Katharina Fritsch, “Stilleben /1st Still Life”, 2012.....	249
Görsel 5.9: Katharina Fritsch, “Hahn/Cock”, 2013, Trafalgar Meydanı, İngiltere....	251
Görsel 5.10: Katharina Fritsch, “Hahn/Cock”, 2013, Trafalgar Meydanı, İngiltere....	252
Görsel 5.11: Katharina Fritsch, “Sarg”, 2016.....	253
Görsel 5.12: Sandy Skoglund, “Peas on a Plate”, 1978.....	258
Görsel 5.13: Sandy Skoglund, “Radioactive Cats”, 1980.....	261
Görsel 5.14: Sandy Skoglund, “A Breeze At Work”, 1987.....	263
Görsel 5.15: Sandy Skoglund “The Green House” Düzenlemesindeki Heykelleri Renklendirirken, 1990.....	264
Görsel 5.16: Sandy Skoglund, “Fox Games”, 1989.....	265
Görsel 5.17: Sandy Skoglund, “The Cold War”, 1999.....	266
Görsel 5.18: Sandy Skoglund, “Fresh Hybrid”, 2008.....	267
Görsel 6.1: Halil Daşkesen, “Kırmızı Çizgi”, 230x70x45, Metal, 2014.....	274
Görsel 6.2: Halil Daşkesen, “Mekânın Bedeni”, 290x45x45, 2016.....	275
Görsel 6.3: Halil Daşkesen, “Bellek Oyukları”, Ahşap-Toz Pigment, Enstalasyon, 2017.....	276
Görsel 6.4: Halil Daşkesen, “Bellek Oyukları”, Ahşap-Toz Pigment, Enstalasyon, 2017.....	276
Görsel 6.5: Halil Daşkesen, “Eklemlenmek”, 310x75x60, Metal, 2017.....	277
Görsel 6.6: Halil Daşkesen, “İçe Dönük”, 225x225x50, Metal, 2018.....	278
Görsel 6.7: Halil Daşkesen, “Müşterek Mekân”, 55x58x8, Ahşap-Metal, 2018.....	278

Görsel 6.8: Halil Daşkesen, “Çünkü Biz Olmadığımız Yerdeyiz”, 300x155x140, Metal, 2019	279
Görsel 6.9: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019	283
Görsel 6.10: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019	284
Görsel 6.11: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019	284
Görsel 6.12: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019	285
Görsel 6.13: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019	285
Görsel 6.14: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019	286
Görsel 6.15: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019	286
Görsel 6.16: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019	287
Görsel 6.17: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2020	287
Görsel 6.18: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2020	288
Görsel 6.19: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2020	288
Görsel 6.20: Halil Daşkesen, “Kendilik Göçü”, 225x220x110, Ahşap-Taş, 2020	289
Görsel 6.21: Halil Daşkesen, “Kendilik Göçü”, 225x220x110, Ahşap-Taş, 2020	290
Görsel 6.22: Halil Daşkesen, “Kendilik Göçü”, 225x220x110, Ahşap-Taş, 2020	290
Görsel 6.23: Halil Daşkesen, “Kendilik Göçü”, 225x220x110, Ahşap-Taş, 2020	291



1. GİRİŞ

Heykel sanatında renk kullanımının araştırılacağı bu tez çalışmasında, rengin dönemlere göre kullanım amaçları, biçimle ilişkisi ve tarihsel olarak rengin yarattığı anlamın nasıl değiştiği incelenmektedir. Heykel sanatı kapsamında renk unsurunun inceleneceği dönemler ile rengin ürettiği anlam arasında karşılaştırmalı olarak bir bağ kurularak, Antik Yunan'dan çağdaş heykel pratiklerine bir anlam zinciri oluşturulacaktır. Heykelde rengin nasıl kullanılmaya başlandığı ve içerdiği anlam, sonrasında renkten kopuş ve heykellerde rengin sanat ve sanatçının iç dinamikleri üzerinden tekrar kullanılmaya başlanması tez çalışmasının ana eksenini oluşturmaktadır.

Heykellerinde renk kullanan sanatçıların, renk tercihlerine ve kullanım biçimlerine, kültürel kodların, yaşadıkları coğrafyanın veya toplumsal yapının etkisinin araştırılması ve antik çağlardan beri rengin anlam alanlarının felsefi düşünceler ve renk teorilerine dayandırılarak açıklanması amaçlanmaktadır. Kullanım amacına göre yeni anlamlar üreten renk, heykel sanatında sadece tamamlayıcı bir unsur olarak değil, algıyı değiştiren, mekânı manipüle eden, biçimi yaratan ve anlamın kurucu ögesi olabilen bir unsur olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışmada Antik Dönem Yunan ve Roma heykellerinde renk kullanımı, tarihsel olarak günümüzle ilişkileri bakımından önemli ipuçları içermektedir. Bu bağlamda, renksiz olduğu düşünülen ve heykel sanatını da bu yönde etkileyen antik heykellerin, aslında çok renkli olduğunun ortaya çıkmasıyla yarattığı algıdan dolayı Antik Dönem heykel sanatı üzerinde durulmaktadır. Bu dönemin çok renkli heykel anlayışının, Rönesans'tan XX. yüzyıla kadar heykel sanatını nasıl etkilediği ve bu etkiye bağlı olarak günümüz heykeltıraşlarının üretimlerinde rengin heykele nasıl dâhil edildiği, kullanım amaçları ve yöntemleri açısından ele alınmaktadır. Çağdaş sanatta renk ögesinin ışık kullanılarak ifade edildiği uygulamalar, araştırmanın kapsamı dışında tutulmaktadır. Tez çalışması, araştırma konusu ekseninde yapılacak olan özgün bir sergi ile tamamlanmaktadır.

Çalışmanın kapsamını ilk olarak rengin tanımı, pigment ve renk teorileri oluşturmaktadır. Bilime ve gözleme dayalı tanımlar ele alınıp, rengin kuramsal

açıklaması yapılarak, bir duyum olarak renk ve bu duyumunu yaratan pigmentler, optik değerler ve algı üzerinden incelenmektedir. Buna ek olarak Antik Dönem’de, gözleme dayalı olarak teorileştirilen renk araştırmaları, felsefelerinin bir parçası olarak renk hakkında gözlemler yapan ve yorumda bulunan filozoflarla birlikte irdelenmektedir. Pythagoras, Empedocles, Democritus ve Platon gibi filozofların renk hakkındaki görüşlerine yer verilerek, bu görüşler ışığında kendi renk araştırmasını teorileştirilen ve kendinden sonraki renk kuramcılarını etkileyen Aristoteles (M.Ö 384- M.Ö 322) ele alınmaktadır. Bilimsel ve sanatsal yaklaşımlarla rengi açıklayan, Isaac Newton (1643-1727), Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), Michel Eugene Cevreul (1786-1889), Wassily Kandinsky (1866-1944), Faber Birren (1900-1988), Josef Albers (1888-1976), ve Johannes Itten (1888-1967) tarafından geliştirilmiş olan renk teorileri ve araştırmaları karşılaştırmalı olarak sanat alanıyla ilişkileri bakımından araştırılmaktadır. Bu teorilerin heykel sanatçıları tarafından nasıl yorumlandığı, kullanıldığı ve heykel uygulamalarındaki etkileri üzerinde durulmaktadır. Ayrıca Johannes Itten’in Bauhaus okulundaki eğitsel renk araştırması ve teorisi, tarihsel açıdan günümüz sanatını etkileyen güncel teorilerden biri olarak ayrıca incelenecek ve oluşturduğu renk çemberinin biçimlerle ilişkisi veya duyular üzerindeki etkileri bakımından çözümlenerek, günümüz heykel alanında renk kullanımına katkıları yorumlanmaktadır.

İkinci bölümün ilk başlığında Girit, Babil ve Mısır gibi Antik Yunan öncesi erken uygarlıklarda renk kullanımı ve Antik Dönem heykel sanatı üzerindeki etkisi incelenerek, bu uygarlıklardan özellikle Mısır Medeniyeti’nin rengi kullanım amacı ve yöntemi, Antik Yunan ve Roma heykellerinde renk kullanımıyla ilişkilendirilerek açıklanmaktadır. Ek olarak Antik Dönem heykel sanatında renklendirme ve renk tercihleri, dönemler arasında karşılaştırmalı olarak değerlendirilerek, çevresel koşulların, kültürün, felsefi fikirlerin ve dinsel kabullerin heykelde renk kullanımı konusunda anlam ve biçim ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Antik Mısır’ın renkli heykel ve tapınaklarının, Antik Yunan ve Roma heykel sanatına etkisi dönemin yaşam koşulları, renk elde etme yöntemleri, dini inançları ve filozofların renk yorumlarıyla bağ kurularak incelenerek, Antik Yunan ve Roma heykellerinde çok renkliliğin mimari unsurlarla birlikte heykellerde yarattığı etki, farklı yaklaşımlar ışığında açıklanmaya çalışılmaktadır.

XVIII. yüzyılın ilk yarısında Johan Joachim Winckelmann'ın (1717-1768) gözlem ve kuramsal çalışmasıyla başlayarak, XX. yüzyılda Vinzenz Brikman'ın (1958-) sistematik ve bilimsel araştırmasıyla devam eden Antik Dönem çok renkli heykeller konusundaki arkeolojik araştırmalar, Antik Dönem ile günümüz heykel sanatı arasında renk unsuru özelinde bir bağ kurulabilmesi adına ele alınmaktadır. Bu araştırmalar renksiz heykel algısının değişmesi, modern ve çağdaş heykel sanatına yansımaları konusunda öneme sahiptir.

İkinci bölümün bir diğer başlığında, Orta Çağ'dan Rönesans'a heykel sanatında renk kullanımının terk edilmeye başlanması ve renksiz olarak nitelendirilebileceğimiz heykeller ile renk tercihleri, dönemin sanat anlayışına yansıyan tüm özellikler göz önüne alınarak, heykel sanatçıları, kutsal ikonografi ve filozofların öğretileri üzerinden açıklanmaktadır. Daha sonra Michelangelo (1475-1564) ve Antonio Canova'nın (1757-1822) eserleri ve üretim biçimleri renksizlik algısının ortaya çıktığı dönemler ve çokrenklilikten kopuş süreci değerlendirilmektedir. Bu dönemde tek renk ve çok renk kullanımı, renkli malzeme veya malzemeyi renklendirme konusundaki tutumlar irdelenerek, XX. yüzyıla kadar Rönesans ve ilişkili dönemlerin heykel sanatında renk kullanımını etkileyen durumlar ve bu durumları tetikleyen etkenler ele alınmaktadır. Bu tarihsel süreç içerisinde heykeltıraşların yapıtları, üretim süreçleri ve üslupları renk kullanımı bağlamında karşılaştırmalı olarak çözümlenmektedir. XIX. yüzyıl heykel sanatında mekân, biçim ve plastik öğeler üzerine tartışmalar, renk unsurunu geri planda bıraktığı için bu dönem araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde, modern dönemden çağdaş heykel sanatına rengin anlam ve biçimle olan ilişkisi, dönemin renk kullanımı açısından öncü sanatçılarının eserleri kapsamında çözümlenmeler yapılarak değerlendirilmektedir. Dönemin sanatçılarının heykellerinde renk kullanımında önceki dönemlerin etkisi kompozisyon, malzeme ve mekân değerleri açısından karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Rengin heykel sanatının temel unsuru olarak ve sanatçı tarafından sembolik anlamlarıyla ve biçime katkısının göz önüne alındığı, Alexander Calder (1898-1976), Anthony Caro (1924-2013), Otto Herbert Hajek (1927-2005) ve Anne Truitt (1921 - 2004) gibi öncü sanatçıların eserleri üzerinden ele alınmaktadır.

Dördüncü bölümde, tez çalışmasının amacının ortaya konulacağı ve rengin kullanımı konusunda yapılacak eser çözümlenmeleri araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Çağdaş heykel sanatında rengin kullanımının önceki dönemlere kıyasla nasıl olduğu, anlam ve biçim arasında kurduğu ilişki göz önüne alınarak araştırılmaktadır. Saf duyguya hitap eden, kültürel bir öge olan ve kitlesel özdeşleşmelerin tetikleyicisi görevi yapan rengin, heykel sanatında kullanılan herhangi bir unsur olmaktan çıkarak, manipüle eden, yönlendiren ve algıyı değiştiren bir unsur haline gelmesi eserler üzerinden yapılacak değerlendirmeler ile çözümlenmektedir. Sanatçıların, heykel üretimlerinde renk kullanımı konusundaki tercihlerinin, yaşadıkları coğrafya ve kültür ile ilişkisi olup olmadığı, eserlerindeki kompozisyon, mekânsal ve biçimsel referanslar üzerinden incelenmektedir. Anish Kapoor (1954-), Katharina Frischt (1956-) ve Sandy Skoglund (1946 -) gibi heykel sanatçılarının üretimlerinde rengin anlam ve biçime etkisi araştırılarak, yapıtlarında renk çözümlenmeleri yapılmaktadır.

Beşinci ve son bölümde, üretilmiş yapıtlar üzerinden renk çözümlenmeleri yapılarak bir üretim manifestosu oluşturulmakta, yapılan araştırmayla birlikte girilen üretim süreci kapsamında ortaya çıkan eser metni ve bu ekseninde üretilen yapıtla birlikte renk kullanımına dair araştırmalar bir sergi olarak yer almaktadır.

2. RENK TEORİLERİNE GENEL BAKIŞ

2.1. Rengin Tanımı

Renk, gerek bilimsel alanlarda, gerek felsefe alanında ve gerekse sanat alanında çeşitli kuramların geliştirildiği, insan, çevre ve nesne üzerindeki etkilerinin incelendiği bir araştırma konusudur. Bu bağlamda renk unsurunun tanımı yapılarak, anlam ve biçim ilişkisi bakımından sanat alanına etkilerini incelemek gerekmektedir. Ayrıca bilim, felsefe ve sanat alanlarında renk unsurunu araştıran kuramcıların teorileri, heykel sanatında renk konusunu çözümleyebilmek için araştırmaya ışık tutacaktır.

Michel Pastoureau'nun renk hakkındaki görüşleri şu şekildedir;

Renk doğal bir fenomen olmadığı gibi her çözümlenmeye değilse bile, her genellemeye direnen karmaşık bir kültürel yapıdır. Renk öncelikle toplumsal bir olgudur. Renkler tarihi toplumsal bir tarihten başka bir şey olamaz. Gerçekte renk, tarihçi için–sosyolog ya da antropolog için olduğu gibi- öncelikle toplumsal bir olgu olarak tanımlanır. Rengi “oluşturan”, ona tanımını anlamını veren, kodlarını ve değerlerini meydana getiren, pratiklerini düzenleyen ve önemini belirleyen toplumdur. Renk, özü gereği belgelerarası ve disiplinlerarası bir alandır.¹

Bunun yanı sıra fiziksel olarak renk, çeşitli dalga boyları ve titreşimlerdeki ışığın, gözün retinasına ulaşması ile beyinde uyandırdığı etki sonucu oluşan algıdır. “Nesneden gelen ışıklar vasıtası ile veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, gözümüz aracılığı ile bizde meydana getirdiği duyular ve algılamanın niteliksel haline “renk” diyoruz.”²

Doğanın tanımlanabilmesi için algı sürecinin tamamlayıcı parçası olan renk, duyuşal çağrışımlar yaratır ve böylece biçimler veya yüzeylerle kurduğu ilişki ile zihinsel bir bilgi edinme koşulunu yerine getirir. Benzerlikler ve zıtlıklar, biçim ve boyut farkları kadar renkler aracılığıyla da ortaya çıkmaktadır.

¹ Michel Pastoureau, Mavi: Bir Rengin Tarihi, Çev: İnci Malak Uysal, 2. Baskı, İstanbul: Can Yayınları, 2017, s.9-12

² Nuri Temizsoylu, Renk ve Resimde Kullanımı, İstanbul, 1987, s.11 Aktaran: Güliz Baydemir, “Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı”, (Sanatta Yeterlik Eser Metni), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2016, s.4

*Renk, rengin oluşumunu sağlayan ışığın bir özelliğidir. Rengi algılama ise görsel algılamanın bir parçasıdır. Işık, bir ışık kaynağından doğrudan ya da bir yüzeyden yansıtılarak ya da bir nesneden geçerek göze gelir. Önemli olan, ışığın taşıdığı renksel özelliklerin algılanması, algılanma süreci ve doğurduğu renk duyulanmalarıdır. Renk kısaca, öznel olarak görsel algılamanın belli ayrımlara dönük bir niteliği, ya da nesnel olarak görünen ışınımın, gözlemciye belli nitel ayrımlar yapma imkânı sağlayan özelliği biçiminde açıklanabilir. (...)*³

Bu bağlamda gözlemcinin edindiği algı, bilgi edinme, hatırlama veya çağrışım yapma sürecinde etkin rol oynamaktadır. Algının renkle ilgili nitel ayrımlarla bir imgelem oluşturması, uyarılar ve çevresel koşullarla tanımlı hale gelmektedir. Bu nedenle algı süreci her gözlemci için farklı hatırlatmalar ve çağrışımlar yapabilmektedir.

Bireyler çevrelerindeki olay, olgu ve kavramlara ilişkin bilgileri, algılama yoluyla elde ederler. Algı, bireylerin içinde buldukları çevreyi organize etme ve duyuşsal bilgileri düzenlemesine dayalı anlama ve farkına varma sürecidir. Bireyler algısal niteliklerine dayalı olarak çevrelerinden edindikleri uyarıları algılama süreci sonunda kendileri için anlamlı hale getirmektedirler.⁴ Algılama sürecinde, algılanan aynı kavrama ilişkin farklı algısal nitelikler ortaya çıkabilir. Bunun nedeni algı sürecindeki dikkat ve uyarıcılarıdır. Ancak görsel bilgi birikimi ve deneyimler de algı sürecinin tamamlayıcı unsurları olarak benzerlikler ve farklılıklar doğurabilir.

Algı sürecinde içerik, görsel ve zihinsel olarak oluşturulur. Algılanan kavram, duyumsama yoluyla elde edilen bilgi ile görsel olarak tanımlanmaktadır. Tanımlar ise doğal çevreyle direkt ilişkilidir. Görsel algı bu ilişki açısından bir farkındalık süreci olarak da tanımlanabilir. Bu süreçte algılanan, algılayana göre tanımlanmakta ve görselleştirilmektedir.

Algısal olarak tanımlanan şeyin temelini oluşturan en önemli görsel unsur, yarattığı çağrışımlardan dolayı renklerdir. Renkler boyut, derinlik, doku, yüzey, form, cisim ve çevre hakkında ipuçları taşıırken, aynı zamanda kültürel referanslar da içermektedir. Algının uyarıcıları, algıyı oluşturan içeriğin referanslarıdır ve algı sürecinde

³ İbrahim Yılmaz, Mevlüt Güllü, Tamer Baybura ve A. Okan Erdoğan, Renk Uzayları ve Renk Dönüşüm Programı, Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Bilimler Dergisi, Cilt:2 Sayı:2, s.20

⁴ Suzan Duygu Erişti, Betül Uluşşal ve Muhterem Dindar, "Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri", Anadolu Journal of Educational Sciences International, Ocak, Sayı: 3(1), Eskişehir, 2013, s.48

tamamlayıcı bir koşuldur. Görsel algının renk, doku ve formdan oluşan parçaları uyarıcının görsel kimliğini oluşturmaktadır. Bu anlamda parça bütün ilişkisi üzerine kurulan Gestalt Algı Kuramı önemlidir.

Görsel algılamayı açıklayan Gestalt teorisinin temelinde, “bütün, kendini oluşturan parçaların toplamından daha anlamlıdır” ilkesi yer almaktadır. Buna göre; Bütün, parçalardan önce algılanır ve bütünün algılanması, bütüne ait parçaların algılanmasına göre daha kolaydır. Bütün geçerli olan koşullar altında bakıldığında tam, basit, simetrik ve iyi olma eğilimindedir, parçalar önceliklerini bütün içinde aldıkları yere göre alırlar. Gestalt teorisinde şekil-zemin ilişkisi, yakınlık, benzerlik, tamamlama ve devamlılık olmak üzere bazı temel ilkeler bütünlüğü oluşturmaktadır.⁵

Gestalt Algı Kuramı'nın ilkeleri incelendiğinde: Biçim-Zemin (figure-ground) ilişkisi görme eylemi için önemli bir bağlamdır. Ayırdına varılacak nesneye “biçim”, çevresine de “zemin” denmektedir. Bu ayrım her zaman belirgin olmayabilir. Aynı anda hem zemini hem de biçimi algılamak olası değildir. Söz konusu ayrımı yapabilmek için beyin yaşantılardan oluşan ipuçlarından yararlanmaya çalışır. Biçimle zeminin sürekli yer değiştiği yanılısamalı durumlarda beyin, sırayla zemini biçim, biçimi zemin yaparak görme eğilimindedir.⁶

Yakınlık (Proximity) Yasası, birbirine yakın olan nesne ve olaylar birlikte, diğer bir deyişle gruplanarak algılanmaktadır. Örneğin yüzeyde yukarıdan aşağıya üç sıra halinde yan yana dizilmiş noktalar, yatay düzlemde birbirlerine dikey düzlemde daha yakın oldukları için satırlar gibi, birbirine koşut üç çizgi olarak algılanırlar. Çünkü beyin birbirine yakın olan noktaları gruplayarak bir bütüne dönüştürmektedir.⁷

Gestalt benzerlik (similarity) ilkesine göre; biçim, renk, doku, hareket gibi benzer görsel unsurlar, uzamsal olarak birbirlerinden ayrılmış olsalar bile beyin tarafından bir grubun parçası olarak algılanırlar. Benzerlik ilkesinin en önemli yanı, görsel unsurlar gruplandırılmaya çalışıldığı için birbirine benzemeyenlerin kolayca ayırt

⁵ Önder Yağmur, “Minimal Sanatta Dan Flavin'ı Gestalt Algı Kuramıyla Anlamlandırma”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı: 33, Erzurum, 2014, s. 152

⁶ Gülgün Alpan, “Görsel Okuryazarlık ve Öğretim Teknolojisi”, Yüzcüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Aralık, Cilt: V, Sayı: II, 2008, s. 88

⁷ Alpan, s. 89

edilebilmesidir. Kompozisyon öğelerini benzer tutmak izleyicinin, nesnelerin fiziksel veya kavramsal olarak bir arada olduğuna inanma eğilimini artırır.⁸ Benzer uyarıcıların bir arada algılanabilmesinin koşullarının temelinde renk, mekân, doku ve form bulunmaktadır.

Tamamlama (closure) ilkesi, tamamlanmamış görsel bir unsurun, şekiller, renkler veya sesler aracılığıyla tamamlanarak algılanmasıdır. Gestalt tamamlama ilkesine göre insanlar eksik olan şeyleri tamamlama eğilimindedirler. İzleyicilerin görsel unsurları uyarıcı parçalar aracılığıyla boşlukları doldurarak tamamlaması, algıda bir bütünlük olarak tanımlanır.⁹

İnsan gözü, şekiller arasında ilişkiler arar: göz, bir çizgi, eğri veya biçimler dizisi boyunca, negatif ve pozitif formlar üzerinden geçse bile devam eder. Süreklilik (cogtiguity) ilkesi, aynı yönde giden eğrilerin, çizgilerin ve uyarıcıların birlikte gruplandırılarak algılanma eğiliminde olduğunu savunur. Bu ilke aynı zamanda renk tonu ve değer açısından da süreklilik sağlamaktadır. Aynı eksen üzerindeki tüm hareketler bütüne ulaştırmaktadır.¹⁰ Bu durumda renk oldukça önem kazanır ve gözün, bir çizgi boyunca hareket etmesi gibi bir renk tonu değeri boyunca da sürekli bir hareket gerçekleşir.

Süreklilik, yalnızca mekânda değil buna ek olarak zamansal anlamda da birbirini takip eden bazı kalıpları birleştirerek anlamaya çalıştığımız zamana dayalı deneyimleri de kapsamaktadır. Örneğin, tek tek notlar yerine bir melodi algılarız. Şarkılar zaman içinde çalıyor ve zaman içinde desenler oluşturduğumuz için, zihinlerimiz, notaları müzikal bir deneyime dönüştürüyor. Zamana dayalı bir deneyimin sürekli bir nesne veya olay olarak algılanması yakınlık yasasından da etkilenir.¹¹

Algıyı kesinleştiren, algılanan kavrama dair sabit bilgilerdir. Algıyı, algılanan oluşturur ve sabit bilgi kavram üzerinden değil algılayan tarafından tanımlanan

⁸ Lisa Graham, "Gestalt Theory in Interactive Media Design", Journal of Humanities and Social Sciences, Cilt: 2 / Sayı: 1, University of Texas at Arlington, 2008, s.10

⁹ Esra Bozkanat, "Gündem Kurma Perspektifinden Algı Yönlendirme: Alkol Düzenleme Yasası Örneği", Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler Ve Tanıtım Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013, s. 25

¹⁰ Graham, s.10

¹¹ Graham, s.10

gerçekliklere bağılı olarak ortaya çıkmaktadır. Bir gerçeklik sunan ve tanımlayıcı öge olarak algılanan renk unsuru da, algılama sürecinin görsel ve zihinsel tamamlayıcısıdır. Ancak bu durumda algılananın, algılayan için hangi çevresel koşullarda algılandığı önemlidir. Zengin bir içeriğe sahip olan renklerin algılayana göre farklılıklar gösterdiği zihinsel durumlarla birlikte, her algılayan için aynı çağrışımı yaptığı fiziksel durumlarda söz konusudur.

Renkler algısal olarak farklı etkiler yaratsa bile nesne ile ilişkisi yapısal açıdan değişmezdir ve her çevrede aynı özelliklerde bulunmaktadır. Pigment olarak görülebilen bu renkler, bir duyum olarak da yaşamın her alanında zihinsel ve duygusal bir zenginliğe işaret etmektedir. Yaşamın özüne temas eden renk unsuru, canlı ve cansız tüm varlıklarla kurulan görsel ilişkinin en önemli parçalarındandır ve estetik bir değer algısı yaratmaktadır. Ayrıca renk bir aktarım yapma, çağrıştırma, nesnelere ayırt etme, fiziksel bir karakter kazandırma, görsel algıyı değiştirme, duygu ve düşünceleri ifade etme veya kültürel bir öge olarak bağ kurabilme gibi birçok konuda temel olgulardan birisidir. Bu olgu görsel algının temel koşulu ve görme duyusunun ilk duyumsaması olarak tanımlanabilir.

Aristoteles görme ve renk üzerine düşüncelerini şu ifadeyle açıklamıştır;

“Görmek, görme duyusuyla duyumsamak demekse renk ya da renkli şey görüliyor demektir; eğer biri göreni görecekse, o ilk gören renkli olacaktır. O halde görme duyusuyla duyumsamak diye tek bir şey olmadığı açık. Çünkü görmediğimiz zaman bile karanlığı ve ışığı görme duyumuzla ayırt ediyoruz – (rengi görmekle) aynı şey olmasa da. Hem zaten gören de renkli hale gelmiş gibidir. Zira her duyu organı, duyulur olanı maddesi olmadan kabul etme gücüdür. Zaten duyulur olan ortadan kalktıktan sonra bile duyu organında duyumlar ve hayaller kalması da bundandır.”¹²

Esas olarak renklerin maddeden bağımsız olarak yaptığı duygusal çağrışımların etkisinin kalıcı olması, heykel sanatı açısından yapıyla izleyici arasındaki bağı kalıcılığı konusunda önemli bir kompozisyon ögesi olarak gerekliliğini göstermektedir. Görmenin koşulu ışık ve renk ise görünür olanın görenle ilişkisinin temeli de renk olarak kabul edilebilir.

¹² Aristoteles, Ruh Üzerine, Çev: Ömer Aygün ve Y. Gurur Sev, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2018, s.167

Renkler gözle algılansa da, zihinde oluşan çağrışımlar ile tanımlanırlar. Gözde başlayan algılama süreci, zihinde sonuçlanır ve doğayla ilişkisi veya çağrışımları algıyı anlamlı hale getirmektedir. Ancak rengin nasıl ve nerede görüldüğü önemlidir. Müdahale edilmiş bir iç mekân ile doğal çevrede görülen renk, görülen şartlar düşünüldüğünde farklı değerler taşımaktadır. Farklı deneyimler ve biçimlerle ilişkisi de rengin insan üzerindeki etkisini belirlemektedir. Işıkla, mekânla ve biçimle ilişkisine ek olarak kavramla olan ilişkisi de renk algısını değiştirebilir. Bu algı zihin, duyu ve çevre ilişkisiyle yaratılmaktadır.

Renk, ait olduğu yüzeyin, nesnenin ve diğer çevresel verilerin renk değerleriyle birlikte ele alındığında, ışıkla olan ilişkisi nedeniyle farklı değerler taşımaktadır. Bu değerler ışığa, yüzeyin geometrik yapısına, yüzeyin geçirgenliğine veya yansıtıcılığına ve çevreyle görsel ilişkisine bağlı olarak, nesnelere arasında farkındalık yaratan bir unsur haline gelmektedir.

Goethe; *“Renkler ışığın edimleridir; eylemleridir ve kederleridir. Ancak bu bağlamda renkler bize ışık hakkında bilgi verebilir. Gerçi renkler ve ışık arasında birebir bir ilişki vardır; fakat biz, her ikisini de tamamıyla doğaya ait gibi düşünmek zorundayız; çünkü gözlerin algılama biçimine göre şekillenen, tamamen doğanın kendisidir.”*¹³ fikrini öne sürmüştür.

Çevre ve nesne ilişkisinde farklı anlamlar barındıran ve canlılar üzerinde algıyı değiştirebilen renk ögesi, doğrudan duyuvarı etkiler ve bu etkiyle, çevreye ve nesnelere dair görsel bir birikim elde edilmesini sağlamaktadır. Nesnelere birbirinden ayırt edilebilmesi renk ile mümkündür; sarı bir sandalye, kırmızı bir meyve, yeşil bir yaprak, mavi bir kapı gibi nesnelere ışıkla yapısal ilişkilerine bağlı olarak farklı renklere sahiptirler ve bu renkler nesneye dair bir farkındalık oluştururlar. Bu bakımdan renk, gündelik yaşamdaki görsel temas konusunda kaçınılmaz en önemli unsur olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu temel unsur ışık ile ilişkisi sayesinde görülebilir olmakta ve tüm renk farklılıkları ışıklılık durumuna göre çeşitlenmektedir.

¹³ Johann Wolfgang Von Goethe, Renk Öğretisi, Çev: İlkur Aka, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2013, s.15

Renk bir duyum, ışık ise bilinçte oluşandır. Görme işlemi sürecinde fiziksel uyarıcılar, biyokimyasal süreç, kimya, fizik, fizyoloji ve psikoloji bir aradadır ve bütün olarak görmeyi hazırlayan koşulları oluşturmaktadır. Işık kaynaklarından yayılan ışık, bilimsel kuramlara göre birçok dalga boyunun karışımı olan ışıktır. Işık değeri ve şiddeti farklılaştıkça ışık dalga boyunun değişimi ile farklı renkler oluşur.¹⁴

Işığın kendisi olarak tanımlanan renk, nesnelere üzerindeki yüzey etkisine bağlı olarak bir sonuç yaratır. Bu ilişki sonucunda, tüm nesnelere belirli bir rengi olduğu için nesne ile renk arasında yapısal bir ilişkinin varlığından söz edilebilir. Bu yapısal ilişkide çevrenin ışığı renk algısını değiştirirse de, nesne ve renk arasındaki ilişkinin değişmeyeceği sonucuna ulaşılabilir. Işık, nesne ve renk arasındaki fiziksel ilişkide, birbirinden ayrılamaz bir bütünlük söz konusudur. Işık renge kaynaklık eder, renk ise biçime ihtiyaç duyar ve biçimi tanımlar.

Her nesne ve malzemenin kendine ait alt bir rengi bulunmaktadır. Bir nesnenin rengi, aynı aydınlatma şartları tekrar edildiğinde yine aynı renkte görünür. Bu da rengin nesnelere bağlı değişmezliğini gösterir.¹⁵ Fakat nesnelere doğal renkleri, koşullara ve isteğe göre değiştirilebilir. Bu durum nesnenin işlevi ve biçimiyle doğru orantılı olarak farklılıklar göstermektedir.

Nesnelerin kendi renkleri veya boyama yöntemleriyle yüzeyleri tanımlı hale getirmek için renk zıtlıkları yaratma, yüzyıllardır uygulamalı olarak yapılmaktadır. İnsanlar kendi bedenleri de dâhil olmak üzere kullandıkları nesnelere renklerini ihtiyaç ve amaçlara göre değiştirmişlerdir. Renk konusunda yapılan bu müdahalelerle işlevi dışında kullanılabilen nesnelere, yeniden tanımlanmış olmaktadır. Nesnelere fiziksel özelliklerine bağlı olarak renk kullanımında çevresel faktörler de göz ardı edilemez bir etkiye sahiptir.

Renkleri algılayabilmek için görsel bir temas kurulması gerekir. Görülebilmesi için de nesnelere üzerindeki renk pigmentlerinin ışıkla teması olmalıdır. Işıklılık durumu ilk ve temel koşul iken, nesnelere fiziksel özelliği de oldukça belirleyici bir unsurdur.

¹⁴ Sibel Avcı Tuğal, Oluşum Süreci İçinde Op Art, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012, s.32

¹⁵ Özlem Erbaş, "Sanat Eğitiminde Renk ve Renk Öğretim Yöntemleri", Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 1996, s.3

Nesnenin ışığı yansıtması veya soğurması belirleyici etkenlerdir. Bazı nesnelere yansıtıcı bir yüzeye sahip olabilirken, bazıları ışığı soğurur. Bu durumda ise ışığı soğuran nesnelere siyah ve ışığı yansıtan nesnelere beyaz renkte görülmektedir.

Bilimsel açıdan siyah ve beyazın renk olmadığı görüşü hâkimdir. Ancak siyah ve beyazın bilimsel olarak renksizlik olarak nitelendirilmesi, sanat alanında değerlendirildiğinde aynı anlamı taşımamaktadır. Sanat alanında siyah ve beyaz, sanatçının tercihiyle biçimin algısını değiştiren ve anlam üreten bir renk olarak kullanılabilir. Çünkü renk, duygu ve düşüncelerin bir ifadesi olarak sanata dâhil olmakta ve özellikle tercih edilmektedir. Sanatçının kullanım biçimi ve amacına bağlı olarak, görsel ve duygusal etkileri de olmaktadır. Eğer heykelde siyah ve beyaz, sanatçı tarafından heykelin anlamına katkıda bulunabilen, biçimle ve mekânla ilişkisi nedeniyle farklı algılar yaratarak yeni sorgulama alanları oluşturabilen bir öğe olarak kullanılmışsa renk olarak kabul etmek gerekmektedir.

Görülebilir her şeyde var olan ve her zaman kullanılan bu renkler, doğa hakkında da fikir vermektedir. Görsel deneyimler ve üretimlerin, doğanın renklerle ilişkisinde, sunduğu ön görülerle oluştuğu söylenebilir. Bu yüzden çevreyle birlikte görülen ve optik etki yaratan renkler, doğa hakkında referanslar verir ve duyuları harekete geçirerek görsel bir imgeye dönüşür. Algısal açıdan da bir etkiye sahip olan renkler, edinilen gerçekçi bilgi ve görsel deneyimlerin tamamını kapsamaktadır. Bu bakımdan evrensel bir dil özelliği taşır ve gerçek duyulara hitap eder.

Çağrışımları ve duysal etkilerinden dolayı güçlü anlamlar yaratan renkler, birçok farklı yöntemle gözlemlenmiş ve deneysel olarak araştırılmıştır. Elde edilen sonuçlarla ise yine birbirinden farklı alanlarda kuramsal olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Rengin ne olduğu sorusu, araştırmacıları rengin nasıl oluştuğundan, hangi etkilere sahip olduğu sorularına kadar cevaplar bulmaya itmiştir. Bu sorulara cevap üretebilmek adına Antik Dönem'den XXI. yüzyıla kadar birçok gözlem ve deneye dayalı teori oluşturulmuştur. Heykel sanatında renk kullanımı da bu teorilerin etkisiyle gelişmiş ve anlamla biçim arasında bağ kurmak için üretim sürecinin temel öğelerinden biri olmuştur.

2.1.1. Rengin Elde Edilme Yöntemleri

Gözün görebildiği her şey renktir, yani doğal veya yapay her cismin bir rengi vardır. Cisimleri ayırt edebilmenin ve algısal olarak tanımlayabilmenin en önemli koşulu da renklerdir. Cisimlerin biçimsel karakteri renkleriyle bütünlük gösterir ve her cisimde renk, farklı değerler taşımaktadır. Bu değerler, organik ve inorganik pigmentlerin bağlayıcılar ile kullanılmasıyla oluşturulan boyalarla değiştirilebilir. Pigment molekülleri, canlı ve cansız her varlığın renklerinin kaynağıdır. Renkler pigmentler sayesinde algılanır. Yani belirli renklerle aynı ekseninde bulunan dalga boyları bu pigmentleri harekete geçirerek, varlıkların rengini oluşturmakta ve görsel olarak bir uyarıcı haline getirmektedir. Her varlıkta oluşan renk çeşitliliği, yapılarında bulunan pigment moleküllerinin ışığa verdikleri tepki olarak kabul edilmektedir.

Renk pigmentlerinin kullanımı, dokuma maddesiyle olan ayrıcalıklı ilişkisini her zaman sürdürmüştür. Bu nedenle, renklerin belirli bir toplumdaki yerini, rolünü ve tarihini anlama çabasındaki tarihçi için, kumaşlar ve giysiler en zengin, en çeşitlendirilmiş belge niteliğindeki alanı; sözcük dağarcığından, sanattan ya da resimden daha zengin ve daha çeşitlendirilmiş bir alanı oluşturur. Dokuma dünyası, maddesel, teknik, ekonomik, toplumsal, ideolojik, estetik ve simgesel sorunları en sıkı şekilde bir araya getiren dünyadır. Renge ilişkin tüm sorular orada sorulmuştur; Boyaların kimyası, boyama teknikleri, ticari etkinlikler, ticari hedefler, mali güçlükler, toplumsal sınıflandırmalar, ideolojik temsiller, estetik kaygılar.¹⁶ Boyaların ham maddelerine ilişkin tüm bu araştırmanın kaynağı ise tarih öncesi çağlara dayanmaktadır.

Tarih öncesi dönemlerde kullanılmaya başlanan ve demir cevheri, böcekler, bitkiler veya başka minerallerden elde edilen doğal pigmentler, mağara resimlerinde yer almıştır. Sonrasında M.Ö. 2000'li yıllarda ise demir oksitten veya manganezin olduğu karışımlardan siyah, kırmızı ve mor pigmentler üretilmiştir. Antik Çağ'da organik pigmentler aracılığıyla parlak renklerin elde edildiği bir dönem olmuştur. Bu boyar maddeler zamanla kaybolursa bile korucuyu karışımlarla uygulanmıştır.

¹⁶ Pastoureau, s. 16

İlk sarı pigmentler arsenik sülfür ve naples sarısıdır (bir çeşit kurşun antimonat). İlk mavi pigmentler ultramarine (lapis lazuli) Mısır mavisi ve kobalt alüminyum spinelidir (oksitlerini karışımı). İlk yeşil pigmentler malachite ($Cu_2CO_3(OH)_2$) ve yapay olarak hazırlanan bakır hidroklorürdür. İlk beyaz pigmentler kalsit ve kaolinit olarak bilinmektedir. Mısır mavisi olarak bilinen yapay ultramarine pigment kalsiyum ve bakır silikattan elde edilmiştir. Antimon sülfür ve galena (PbS) siyah pigment olarak, cinnebar (HgS) kırmızı pigment olarak ve kobalt camı veya kobalt alüminyum oksit mavi pigment olarak ve tebeşir ya da kil tozları da beyaz pigment olarak kullanılmıştır. Titanyum dioksit ve çinko oksit ise yapay beyaz pigmentlerdendir.¹⁷

Boyaları renklendiren pigmentler, kapatıcı ve koruyucu etkiye sahiptirler. Ancak pigmenti boya olarak tanımlamak doğru değildir. Çünkü boyar maddeler, fiziksel veya kimyasal bir süreç sonucu başka bir madde ile birleşerek ona renklendirme niteliğini kazandıran doğal ya da sentetik maddelerdir. Boyar maddeler taşıdıkları ortam içinde çözelti halinde bulunurlar. Pigment ise buldukları ortam içinde çözünmeyen renklendirici maddelere denilmektedir. Pigmentler kimyasal veya fiziksel olarak reaksiyona girmezler ve yapısal özelliklerini koruyarak herhangi bir çözültide çözünmezler.¹⁸

Boyalara örtücü özellik kazandıran pigment molekülleri, kaynak bakımından doğal ve yapay, bileşik bakımdan ise organik ve inorganik olarak çeşitlenmektedirler. Hayvansal veya bitkisel kökenli organik ve topraktan, çeşitli mineral oksit veya sülfürlerden elde edilen inorganik pigmentler, siyah, beyaz veya renkli olmaktadır. Bir “pigment” basitçe ışığı emen ve yansıtan bir moleküldür.¹⁹ Farklı pigmentler, farklı renkler gösterirler, çünkü çeşitli renklerin ışığı soğurma ve yansıtma yetenekleri farklıdır. Ayrıca pigmentler, boyaya kimyasal ve fiziksel etkilere karşı direnç de kazandırır. Pigmentlerin tane boyutları da yüzeydeki tutuculuğu etkilemektedir.

¹⁷ T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Kimya Teknolojisi: Pigmentler, Ankara, 2013, s.7

¹⁸ T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, s.6

¹⁹ T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, s.7

Organik ve inorganik pigmentlerin elde edilmiş biçimleri de yapısal özelliklerine bağlı olarak değişmektedir. Organik pigmentler yapısında C (karbon) barındıran mineral bileşenlerden oluşup toprak ve kayalarda bulunurlar. Aynı zamanda organik pigmentler ahşap, reçine veya kemik (siyah) gibi organik malzemelerin karbonlaşmasıyla da üretilmektedir. İnorganik pigmentler doğrudan minerallerden, maden cevherlerinden veya tortul birikintilerden (mavi, kırmızı) elde edilen pigmentlere denilmektedir.²⁰

Ortaçağ'da renk elde etme yöntemleri geleneksel anlamda sürdürülmüş ancak bu alandaki ilk yeni gelişmeler Rönesans'ın başlangıcında görülmüştür. Endüstriyel pigment üretimiyle, Berlin mavisi, kobalt mavisi, Şili yeşili ve krom sarısı gibi renkler 1700'lerin sonlarına doğru kullanılmaya başlanmış, XIX. yüzyılda ise ultramarine, Guignet's yeşili, kobalt mavi, kadmiyum kırmızısı gibi pigmentler elde edilmiştir.²¹ XX. yüzyıldan itibaren de pigmentler, sanayi ve sanat alanına özel birçok renk ve ara tonlarda üretilmeye başlanmıştır.

Modern kimya alanındaki gelişmelerle birlikte Fransa'da sanayi tipi, Almanya ve İngiltere'de de sanat alanı için boyar maddeler üretilmiştir. Tekstil alanındaki boyama ihtiyacı bu üretimlerin gelişmesinde etkili olmuştur Ancak boyaların farklı coğrafyalarda üretiliyor olması elde edilmiş yöntemlerini ve kullanım alanlarını etkilemiştir. Boyaların özellikleri ise kullanılacak malzeme veya yüzeye göre zamanla geliştirilmiştir.

2.2 Antik Dönem Uygarlıklarında Renk Üzerine Düşünceler

Renk üzerine gözlemler filozofları, araştırmacıları ve sanatçıları renkler hakkında düşünmeye ve onları gruplandırmaya itmiştir. Antik Çağ'dan XXI. yüzyıla farklı dönemlerde, gerek gözlem ve yoruma dayalı gerekse ışığı referans alarak bilimsel renk araştırmaları yapılmıştır. Dolayısıyla renk filozoflar, arkeologlar, bilim insanları veya sanatçılar tarafından farklı yöntemler ve alanlarda tartışılmıştır. Farklı yöntemler ve yorumlar geliştirilmişse de renk araştırmaları ve tartışmaları sonucunda birbirine yakın sonuçlar da elde edilmiştir. Rengin sembollere dayandırılıp doğadan gözlemlerle

²⁰ Bengin Bilici, "Kapadokya Aziz Theodoros Trion Kilisesinin Duvar Resimlerindeki Pigmentlerin Arkeometrik Yöntemlerle İncelenmesi", Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü, Denizli, 2018, s. 17-21

²¹ T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, s.5

yorumlandığı dönemden, ışığın kaynak olarak kullanılıp bilimsel olarak yapılan çalışmalara kadar birçok araştırma yöntemi, renk bilgisinin temellerini oluşturmuş ve renk çemberlerini ortaya çıkarmıştır.

Renkler öncelikle doğayla ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışılmış, dört temel element olan ateş, su, toprak ve hava ile renkler arasında bağ kurularak bir renk dizgesi ortaya çıkarılmıştır. Daha sonra açıklık-koyuluk değeri üzerinden sınıflandırılan renkler, biçimlerle ilişkilendirilmiştir. Sembollere dayalı olarak renklerin yorumlanması, renkler ile nesnelere arasında ilişkiler kurulmasını sağlamıştır. Rengin ışıpta ve karanlıkta görünürlüğü ve ışığın renkleri yarattığı sonucuna ulaşılmasıyla kuramcılar renk çemberlerini buna göre oluşturmuşlardır.

Bir rengi anlamlandırmak ve yorumlayabilmek için gerekli olan bazı ölçüt ve koşullar vardır. Renk unsurunun analiz edilmesiyle, onun uygulanma koşulları belirlenir. Işıkla ve nesneyle teması veya uygulama süreci gibi koşullar belirleyici özellikler taşımaktadır. Bu analizler ve uygulama koşulları ise kuramcı ve araştırmacılar tarafından geliştirilmiştir. Kendi felsefi araştırmaları kapsamında dört temel element ve renk konusuna değinen, doğadan gözlemlere dayandırarak rengi ilk olarak sınıflandıran kuramcı ve araştırmacılar arasında Pythagoras, Empedocles, Democritus, Platon ve Aristoteles gibi Antik Dönem filozofları öne çıkmaktadır. Pythagoras, rengi müzik notalarıyla ilişkilendirmiş ve açıklamıştır. Doğadan nesnelere ve renk ilişkisi ise boyama veya pigmentlerin karıştırılmasıyla renk elde etme yönteminin geliştirildiği dönemin filozofu Empedocles'e aittir. Democritus ve Platon ise dört temel element ile rengi yorumlayıp gökkuşağı ile ilişkilendirerek ve sınıflandırarak Aristoteles'in öncüleri olmuşlardır. Bu filozofların dört temel elementi siyah, beyaz, kırmızı ve sarı olmak üzere dört temel renkle ilişkilendirmesi renk açıklamaları konusunda bir zincir oluşturmuş ve Aristoteles'in renk araştırmasıyla da teorileştirilmiştir.

Renk üzerine yapılan bu gözlem ve araştırmalar, sanat alanındaki etkisi bakımından Antik Yunan'dan günümüze bağlantılar ve ipuçları içermektedir. Heykel sanatında da renk kullanımı, renk kuramcılarının araştırmaları ve yorumlarıyla şekillenmiştir. Rengin dönemlere göre içerdiği anlamın değişmesi ise renk üzerine geliştirilen teori ve felsefi düşüncelerle, kültürel etkenlerle gerçekleşmiştir. Birbirini

etkileyen, değiştiren ve bu değişime zemin hazırlayan sanat tarihinin her döneminde, renk kullanımı konusunda geleneksel yaklaşımlar ve sembolik anlamlar var olmuştur. Renkten kopuş ve sonrasında sanat alanında sanatçının kendi iç dinamikleri üzerinden tekrar rengin kullanımı konusunda farklılıklar olsa da, her dönemde renk unsuru özünde felsefi bir düşünceden, kültürden ve doğadan ipuçları barındırmıştır. Bu ipuçlarını görebilmek ve anlamlandırabilmek için renk teorilerini ve teorisyenleri incelemek gerekmektedir.

Heykel sanatında renk kullanımını anlam ve biçim ilişkisi açısından etkileyen Aristoteles (M.. 384- M.. 322), Isaac Newton (1643-1727), Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), Michel-Eugne Chevreul (1786-1889), Faber Birren (1900-1988), Wassily Kandinsky (1866-1944) ve Johannes Itten'in (1888-1967) felsefi düşünce, gözlem ve bilimsel araştırmalara dayanan kuramları, renk kullanımı konusundaki yaklaşımların anlaşılabilmesinin önünü aımiştır. Bu kuramcı ve araştırmacıların renk yorumları ve teorileri heykel sanatında renk kullanımına dair referanslar içermektedir. Her dönemde renklerin insan üzerinde bıraktıkları etkiler hakkında değerlendirmeler yapabilmek, heykelde renk kullanımının anlam alanlarını belirleyebilmek ve mekân veya biçimle ilişkisini yorumlayabilmek adına teoriler temel oluşturmaktadır. Bu teoriler karşılaştırmalı olarak tarihsel sıralamayla ele almak açıklayıcı olacaktır.

Tarihsel açıdan renk kuramları incelenirken, doğayı gözlemleyip düşünerek rengi yorumlayan ve ilk kez teorileştiren kişi olarak Aristoteles'in yaklaşımı önemlidir. Onun yüzyıllar öncesine dayanan, günümüze referanslar veren ve doğada yaptığı gözlemlerle şekillenen renk kuramı, ilk olması açısından oldukça önemlidir. Ancak Aristoteles'in renk teorisi, öncüsü ve hocası olan Platon'nun felsefesi fikirleri kapsamında sanat ve renk araştırmasıyla ilişkilendirilerek incelenecektir.

Aristoteles felsefi düşünceleri işığında, güzel kavramı, estetik algı, oran-orantı ve renk üzerine fikirler üretmiştir. Bu bağlamda Aristoteles'in renk kuramını, Platon'nun doğaya dayalı renk araştırmasına ve renk üzerine yaptığı yorumlarla ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır. Aristoteles, renkleri işığa ve karanlığa dayandırarak açıklamaya çalışmış, bu açıdan da tüm renkler için yüzeylerin özelliği olduğu fikrini ortaya atmıştır. Renkleri sınıflandırırken de doğayı gözlemlemiş; toprak, ateş, su ve hava gibi elementlerle renkleri ilişkilendirmiştir. Gökkuşağı ve renkler arasında kurduğu ilişki,

teorisini güçlendirmiştir. Onun bu konudaki araştırmalarının öncüsü Platon olarak kabul edilebilir.

Platon'un mimesis kavramı ve gerçekliği arama üzerine düşünceleri, Aristoteles'in felsefesini etkilemiş, Platon'nun fikirlerine karşıt veya destekleyen fikirler öne sürmüştür. Platon idea ve mimesis kavramları açısından sanatı değerlendirirken:

“Sanat, ‘Idea’lara katılmak, onlardan pay almak suretiyle önceden kazanılmış olan bilgilerin anımsanması yoluyla yapılan bir keşiftir.” fikrini ortaya atmış ve ek olarak; “Madde dünyası gerçek değil, bir görünüşler dünyasıdır; duyularımızla algıladığımız varlıklar da, idea’ların yalnızca kopyalarıdır. Sanat doğayı taklit ettiğine göre sanatçılar, gerçekler yerine görünüşlerle uğraşırlar, yani kopyanın kopyasını yapar ve insanları hakiki gerçeklerden uzaklaştırırlar.”²²

ifadelerini kullanmıştır.

Pythagoras'ın oran, orantı ve simetri üzerine yaptığı matematiksel çalışmalarını temel alarak güzelin tarifini bu matematiksel oranlara dayandıran Platon, öğrencisi Aristoteles için de yeni sorgulama alanları açmıştır. Aristoteles de güzel kavramını sanat eseri üzerinden değerlendirirken düzen ve ölçüye dayandırarak, Platon'nun yaklaşımını desteklemektedir. Ancak sanatın değerinin tartışması iki farklı düşünceyi ortaya çıkarmıştır.

Platon'nun mimesis kavramıyla sanatın değerini tartıştığı düşüncesinin aksine; *“Sanatlar değerlidirler, çünkü onlar doğadaki eksiklikleri giderirler, toplumdaki kusurları onarırlar.”* ifadeleriyle karşıt bir görüş ortaya koyan ve Platon'un metafiziksel idealizmini yadsıyan Aristoteles, güzelliği, sanat yapıtının ya da doğa nesnesinin bir özelliği olarak ele alır.²³ Bu açıdan Aristoteles için güzellik, nesnenin güzelliğidir. Sanat yapıtının sadece gerçekliği yansıtmak gibi bir temel üzerine kurulmadığını ve taklit olmadığını, doğada ve sanatta karşılaştığımız güzelliklerin sanat güzelliği olduğunu ve gerçeklikten bağımsız olarak değerlendirilmesi gerektiğini ve başka bir anlam taşıdığını dile getirmiştir.

²² Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, 10. Baskı, Ankara: Sentez Yayıncılık, 2013, s. 108

²³ Bozkurt, s.118-119

Platon'un taklit olarak düşünüp eleştiri getirdiği Antik Dönem'in sanat anlayışı, canlılık, gerçeğe yakınlık gibi kaygılar üzerine kurulu olan ve görünenin olduğu gibi betimlendiği, mimari mekânların parçası olarak sembolik anlamlar içeren çok renkli heykellerden ve resimlerden oluşmaktaydı. Bu bağlamda bakılacak olursa, gerçekliği sorgulayan ve görünenin ötesini düşünen bir filozofun taklitler ve benzetmelere dayalı sembolik renklerle canlılık kazandırılmaya çalışılan heykellerin taklit olduğunu düşünmesi şaşırtıcı olmayacaktır. Bu durum görünen üzerinden yapılan bir değerlendirmedir ve Mezopotamya Uygarlıklarından beri görülen de kutsal mekânların ve heykellerin renklendirildiği gerçeğidir. Çünkü yapılan figüratif heykeller tam olarak gerçeğe benzerlik yani taklit etme üzerinedir. Sanat alanı üzerinden olmasa da varlık ve gerçeklik üzerine olan Platon'un düşünceleri ve yorumu, Antik Yunan döneminin parçası olan çok renkli heykelleri de kaçınılmaz olarak kapsamaktadır.

Platon'a göre renk, bir heykelin formuyla uyum sağlamak zorunda olan antik sanat anlayışının vazgeçilmez bir unsuruydu. Estetik açıdan güzellik için gerekli olan bu uygunluğu dikkate almış ve renklerle ilişkilendirmiştir. Bu Antik Dönem yazarının bakış açısı, heykelin rengi konusunda estetik ve uyumun ilişkisi açısından önemlidir. Platon'a göre; *"Boyama (renklendirme) heykelin doğasını değiştirebilme gücüne sahiptir ve gerçekliği yansıtmaya anlamına gelir. Ayrıca toplumsal yaşam alanlarında belirli yönleri vurgulayarak, halkın bakış açısını değiştirir ve algısını yönlendirir."*²⁴

Platon'nun günümüzde hala etkisi görülen felsefi fikirlerinin bir parçası olarak Diyalogları'nda değindiği renk açıklamaları da, çağdaşlarının renk araştırmalarına kaynak oluşturmuştur. (...)Platon, temel renkler ve bunların karışımlarıyla ilgili gözlemler yaparak:

"Görsel ışını dolduran beyazı ve bunun karşıtı olarak siyahı ele almıştır. Ateşin gözde, nemin ışınıyla karışarak kırmızı olarak adlandırdığımız kan gibi bir renk yaratır. Kırmızı ve beyazla karıştırılmış parlak, koyu bir renk tonu ortaya çıkmaktadır. Yine, kırmızı, siyah ve beyaz ile karıştığında, mor olur, ama renkler karıştırıldığında yanar ve siyah ile tamamen karıştığı zaman kahverengi olur. Alev rengi [pyrron], siyah ve beyaz bir karışım ile boz, boz renk ile beyazın birleşimiyle oluşur: beyaz ile kahverengi karışımında ise soluk sarı ortaya çıkar. Beyaz ile parlaklığın

²⁴ Nicole Neuenfeld, The Colouring of Ancient Sculptures, Fresh Perspectives on Graeco-Roman Visual Culture. Proceedings of an International Conference at Humboldt-Universität, Berlin, 2nd-3rd September 2013- 2015, s.70

*birleşimi ve tam bir siyah üzerine düşmesi ile koyu mavi olur; koyu mavi beyaz ile karıştırıldığında açık mavi renk ortaya çıkarken, ateş rengi ile siyah birleştiğinde pırasa yeşili olur.*²⁵

gibi çıkarımlarda bulunmuştur. Bu renklerin, karışımlarının olasılık kurallarına göre nasıl ortaya çıktığı görülmektedir.

Platon, ışıkla gözlerin etkileşiminde renklerin ortaya çıktığını ve rengin insanla ilişkisi üzerinde durarak, renklerin karışımları veya birbirleriyle ilişkileri üzerine denemeler yapmıştır. Doğadan yaptığı gözlemler ise Platon için renklerin çözümlenmesinde ipucu olarak yol gösterici olmuştur. Renkler konusundaki bu yaklaşımı, onun renklerin nesnelere ve insanla ilişkisini düşündüğünü kanıtlar niteliktedir ve Aristoteles'in renkler üzerine düşünceleriyle Antik Dönem'in renk geleneğini etkilemişlerdir.

Pastoureau kitabında bu fikri destekler nitelikte şu ifadelere yer vermiştir;

*M.Ö. IV. ve III. yüzyıldan itibaren Platon'un izinden giderek, renklerin görülmesinin nedeni gözden çıkan görsel bir "ışık" ile algılanan cisimlerden yayılan ışınların karşılaşması olduğu düşünülür; bu görsel ışığı oluşturan taneciklerin, cisimden yayılan ışınlardan daha büyük ya da daha küçük olmasına göre, göz şu ya da bu rengi algılar. Ancak Aristoteles'in izinden giderek her rengin bir hareket olduğu kabul edilir; renk de ışık gibi hareket eder ve temas ettiği her şeyi harekete geçirir. Aynı şekilde, renkli görüş de iki ışının karşılaşmasının sonucu olan, son derece dinamik bir eylemdir.*²⁶

Aristoteles, "Minor Works" adlı kitabının renkler üzerine olan bölümünde, renkleri hava, su, ateş ve toprakla ilişkilendirmiştir. Renkleri ve renge dayalı algısal durumu anlatırken;

"Bütün renkler, ateş, hava, su ve toprak gibi saf elementlere aittir. Hava ve su kendi içlerinde doğal olarak beyaz, güneş ve ateş ise altındır. Ayrıca toprak da doğal olarak beyazdır ancak boyalı olduğu için renkli

²⁵ Rolf G. Kuehni, Color Space and Its Divisions - Color Order from Antiquity to the Present, Canada: A John Wiley & Sons Publication, 2003, s. 22

²⁶ Pastoureau, s. 31-32

gözükür. Mesela küller yanmadan dolayı siyah dumanla boyanırlar. Işık olmadığıdaysa karanlık gelir.”

ifadelerini kullanmıştır. Çünkü ona göre renk pigmentlerini yaratan doğal elementler ve onların birbirleriyle etkileşimidir.²⁷ Bu renkler basit elementlere, ateşe, havaya, suya ve toprağa aittir ve bu elementler boyandığı için renkli görünür.

Bu bağlamda Aristoteles'in sanat eserini, doğa ve güzellik kavramlarını değerlendirirken gördüğü renkler üzerine de kuramsal bir sorgulama yapması, renklerin görünenle kurduğu ilişki ve Pythagoras'ın temellendirdiği ölçü ve düzene dayalı güzellik anlayışı da gerçekliği görünen üzerinden kabul etmesiyle alakalıdır. Gerçekte görünen ise renklidir. Renk, nesnelere için düzen ve ölçünün yanı sıra uyumun bir parçası olarak kabul edilmiştir. Renk ve uyum konusunda Platon'un yaklaşımından hareketle Aristoteles'te, doğaya bakmış ve renkleri sembolik çağrışımlar kullanarak açıklamıştır.

Renkle ilgili ilk teoriler, iki ana rengin beyaz ve siyah ışık ve onun yokluğu olduğunu ve tüm renklerin dört elementin birinden türediğini savunan Aristoteles tarafından ortaya atıldı: toprak, su, hava ve ateş. Ayrıca beyaz ve siyahtan sonra gerçek ana renklerin sarı ve mavi olduğunu da iddia etti: Güneşin saf beyaz ışığını sarı ve uzayın karanlığını mavi gökyüzü olarak gördüğümüzden beri. Görüldüğü üzere, Aristoteles renk teorisini açıklarken, bilimsel bir yaklaşımdan ziyade felsefi bir tavır almıştır.²⁸

Aristoteles, renk gözlemleri konusundaki kendinden önceki fikirler kapsamında ışığa ve karanlığa göre gruplandırıldığı ve kuramsal hale getirdiği araştırmasında rengi, ışığın soğurulması ve yansıtılması meselesinin dışında, yüzeylerin bir özelliği olarak ele almış, renk çizelgesini de bu yönde oluşturmuştur. Aristoteles, yedi rengin varlığından bahsetmiştir: beyaz, sarı, kırmızı, mor, yeşil, mavi ve siyah. Bu renklerin beyaz ve siyah arasında olduğunu, diğer renklerin ise bunların karışımından oluştuğu fikrini ileri sürmüştür.

²⁷ Aristotle, Minor Works, Çeviren: W.S. Hett, M.A., Cambridge: Harvard University Press, London 1955, s. 5

²⁸ Pierre Auguste Renoir, History of Color Theory, http://eng.1september.ru/view_article.php?ID=201000606, Erişim Tarihi: 06.07.2018

Aristoteles, hava, su ve birçok katıyı örnek göstererek renginden dolayı görünür olan varlıkları saydam olarak niteler ve nedenini şöyle açıklar;

“Saydam olmalarının nedeni, hava ve su olmaları değil yukarıdaki ezeli cisimde bulunanla eş bir doğaya sahip olmaları. İşte ışık da saydam olarak saydamın işlerliği. Bunun olduğu yerde gücül halde karanlık da vardır. Ne zaman ki ateşin ya da ona benzer bir şeyin etkisi altında saydam yetkin hale gelir, işte o zaman ışık saydamın adeta rengi olur.”²⁹

Tanrısal eş bir doğaya sahip saydamların ışık ile renklendiğini ifade ederek, aslında rengin varlığının algılanabilmesinin koşullarına açıklık getirmiştir.

Aristoteles, varlıkla ilişkili renk tasvirini yaparken; beyaz yapanın bir bedende ateşli bir varlık olduğunu ve onu siyah yapanın ise bir bedensel yokluk olduğunu düşünmüştür. Diğer iki element olan su ve hava genellikle kendilerine ait bir renge sahip değilmişler gibi düşünülürler. Ancak içine girdikleri herhangi bir bedenin rengine katkıda bulunmalarına rağmen, hava daha da beyazlaştırırken, su daha da koyu yapmaktadır.³⁰

Aristoteles siyah ve beyaz üzerine kurduğu teorisini, siyah ve beyazın yan yana veya üst üste gelmesi üzerinden açıklamaktadır. Siyah ve beyazın bir kombinasyonunun sadece siyah veya beyazı vermediğini bir ara renk oluşturduğunu ifade etmiştir. Gri rengin olmayışının nedenini ise üst üste binme teorisi ile bağlantılı olarak deneysel bir kanıt sunmuştur. “Güneş beyazdır ama eğer bulutlu veya kirli bir ortamdan bakarsak, görünümü kırmızıya doğru koyulaşır. Bu örnekte parlaklıkta ki azalma ile renk tonundaki değişim paralel bir farklılaşma göstermektedir. Bu durumların her ikisi de, beyaz ışık üzerinde siyah isli parçacıkların üst üste binmesiyle üretildiğini düşünmektedir.”³¹

Aristoteles’in üst üste bindirme teorisi, sonraki yüzyıllarda başka teorileri de etkilemiştir. Goethe, fiziksel olarak renkleri açıklarken ışık ve karanlık arasındaki ilişkide Aristoteles’in teorisiyle yakından ilişkilidir. Güneşin atmosferik şartlar yüzünden belirsizleşmesi veya ışık etkisinin değişmesi durumundan bu teoride bahsedilmiştir. Bu kapsamda bazı güncel renk teorileri Aristoteles’in teorisi ile karşılaştırılmaktadır.

Aristoteles’in rengi açıklarken, ışık ve karanlık hakkındaki görüşleri şöyledir;

²⁹ Aristoteles, s.125

³⁰ Richar Sorabji, Aristotle, “Mathematics and Colour, The Classical Quarterly”, Vol: 22, No: 2, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, November 1972, s.293

³¹Sorabji, s.295

“Rengi kabul eden renksizdir, sesi kabul eden sessiz. Saydam renksizdir, tamamen ya da neredeyse görünmez olan da renksizdir. Karanlık da saydam gibisinden bir şey olabilir, ama yetkinlik halindeki saydam değil, gücül haldeki. Nitekim bu doğa kâh karanlık, kâh ışıktır. Görülür olan her şey ışıktadır diye bir şey yok; yalnızca her şeyin kendi öz rengi ışıktadır görülür. Yani ışıktadır görülen şey renktir. Bu yüzden, ışık olmaksızın renk görülmez.”³²

Rengin görünür olma halini irdeleyen Aristoteles, özellikle rengin varlığının değişmezliğini ancak görünürlüğü konusunda ışığa ihtiyaç duyduğunu belirterek, rengin ışık kaynağı alınarak incelendiği kuramsal yaklaşımlar için referans niteliğinde ifadelerde bulunmuştur. Bu durum renk araştırmalarının kuramsal açıdan birbirleriyle ilişkisinin nasıl kurulabileceğini göstermektedir.

Platon’un öğretileri ve düşüncelerinden etkilenecek kendi felsefesi fikirlerinin temellerini kuran Aristoteles, Antik Yunan dönemi sanatını etkileyen fikirleri ve renk unsuru konusundaki teorisi Antik Dönem’den sonra da etkisini göstermiştir. Doğayı, nesnelere ve onların renklerini düşünürken atmosferik değişimleri de göz önüne almıştır. Doğayla ilişkilendirdiği renk teorisi, sonraki yüzyıllarda bilimsel araştırmalar ve sanat çalışmalarına kaynak oluşturmuştur.

2.3. Bilimsel Araştırmalar ve Sanatsal Yaklaşımlar Bağlamında Renk Teorileri

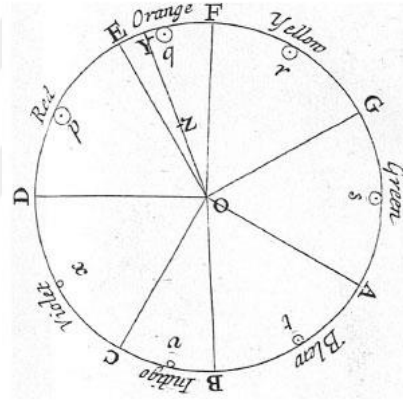
Düşünce ve gözleme dayalı olarak rengi yorumlayan ve araştıran Aristoteles, renk kuramcıları için yeni fikirler için açılım yaratmıştır. Işık ve renk arasındaki ilişkiyi, duyum yaratan bir unsur olarak ele almış ve rengin varlığını ışık veya karanlık ile açıklamaya çalışmıştır. Işıklılık ve karanlığa göre nesnelere, yani yüzeylerin bir özelliği olarak renk hakkında fikirler ortaya koyan Aristoteles, bu düşüncesiyle de Isaac Newton’un (1642-1727) sistematik renk sınıflandırmasına yöntem açısından katkı sağlamıştır.

Renklerin sistematik olarak sınıflandırılması ilk olarak 1666’da Isaac Newton’un renk çemberiyle başlar. Newton tüm renklerin beyaz ışık içinde atom ışınları olarak içerildiğini öne sürmüştü, yedi temel rengi yedi gezegene ve müzikteki yedi notaya

³² Aristoteles, s.127

bağlamıştır.³³ Bu yönüyle de doğa ve müzik notalarıyla kurulan ilişki Pythagoras'ın renk konusunda yaklaşımını hatırlatmaktadır. Bu durum renk hakkındaki gözlem ve araştırmaların tarihsel olarak benzerlikler ve etkileşimler gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Isaac Newton tamamen karanlık bir odaya kapanıp içeriye küçük bir delikten tek güneş ışınına eşdeğer ince bir ışık demeti sızmasını sağlamıştır. Sonra da bu ışığı üçgen biçimli cam bir prizmadan geçirerek gökkuşağındaki gibi yedi rengi beyaz bir perdeye yansıtmıştır. Newton beyaz perde üzerine yansıttığı bu renklere 'güneş tayfı' (spektrum) adını vermiştir. Güneş tayfındaki renkler, kırılma açılarına göre kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, çivit ve mor olarak sıralanmışlardır.³⁴



Görsel 2.1: Isaac Newton, Renk Çemberi

<https://tinyurl.com/ugpbrdk>, Erişim Tarihi: 11.04.2017

Newton'ın renk teorisi bilimsel açıdan bakıldığında sonraki teorilerle farklılıklar göstermektedir. Örneğin; Newton ışığı kaynak olarak kullandığı deneyinde prizmaya dıştan bakmış, Goethe ise prizmaya içerden de bakmıştır. Bu anlamda edindikleri sonuçlarda farklılıklar göstermektedir. Ancak, müzikle ilişkilendirerek Pythagoras'ın yaklaşımına ve duyularla kurduğu ilişki açısından yıllar sonra Kandinsky'nin geliştirdiği renk kuramına yaklaşmaktadır. Bu yaklaşım XX. yüzyıl sanatçılarının duyusal olarak renk çözümlmelerine katkıda bulunmuş, farklı biçim ve üsluplarda yaptıkları

³³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt:3, İstanbul: Yem Yayınevi, 1997, s.1545

³⁴ Meral Per, "Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış", Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi, Sayı:8, Yaz, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2012, s.19

üretimlerinin renk açısından temelini oluşturmuştur. Newton'ın renk çemberi ışığa dayalı olduğu için, izlediği yol açısından geçerliliğini kaybetmemiş, ayrıca sanatçıların renk paletlerinin oluşturulmasında ilham kaynağı olmuştur. Ancak gelişmiş yöntemlerle yapılan renk araştırmaları daha güçlü veriler ortaya koymuştur.

Renk kuramlarındaki farklılıklar rengin, boya maddesi, ışığın niteliği ya da insan algısı olarak nasıl bir yaklaşımla incelendiğine bağlıdır. Örneğin, renge bir ışın olgusu olarak yaklaşan fizikçiler ışığın üç temel rengi olan kırmızı, yeşil ve mavi kuramını benimsemişlerdir.

Renge görsel algı olarak yaklaşan araştırmacılar temel olarak algılanan renklerin kırmızı, sarı, yeşil ve mavi olduğunu öne sürmüşlerdir. Renkler çözümlendiğinde sıcak olarak algılanırken, mavi, yeşil, mor soğuk olarak algılanır. İnsan gözü soğuk renklerde daha az ayırım yapabildiğinden, görebildiği sıcak renk sayısı daha fazladır. Renkler ayrıca, temel ya da birincil, ikincil, ve üçüncül renkler olarak sınıflandırılmıştır. Geliştirilmiş bir renk küresinde bu üç renk sınıfı görülebileceği gibi, daha da geliştirilmiş bir renk küresinde her rengin açığı, pasteli, siyaha yaklaşan koyu tonları ya da gölgesi görülebilir. Böyle bir renk küresinde orta çizgide birincil ve ikincil renkler, merkeze doğru üçüncül renkler, merkezde gri, bir kutupta beyaz diğer kutupta siyah vardır. Renkler çözümlendiğinde renklerin “özü” yani sarı ya da mavi olduğu; “tonu”, parlaklığı, açıklığı, koyuluğu; “renk değeri” yani yoğunluğu, aralığı ve gücü, belirir. Buna göre renkler birbirinden sarı, mavi, yeşil gibi öz nitelikleri açısından, ne kadar parlak ya da koyu, saf ve yoğun oldukları ayrılabilir. Örneğin, aynı açıklıktaki yani aynı tonda iki kırmızıdan biri saf olabilirken, diğeri daha karışık, griye daha yakın olabilir. Renkler aynı zamanda sıcak ve soğuk renkler olarak da sınıflandırılır. Sarı, kırmızı, turuncu sıcak.³⁵

Renklerin algısal boyutunun ışığın kaynak olarak araştırıldığı çalışmalarda, fiziksel incelemelerle ortaya çıkarıldığı ve deneysel yorumlarla geliştirildiği bir dönemin öncüsü olarak Newton'ın renk çemberi, prizma deneyiyle elde ettiği veriler sonucunda yaratılmıştır. Bu inceleme sonraki araştırmalara ışık tutsa da, ışık ve renk arasındaki ilişki nedeniyle görsel olarak elde edilebilen renklerle sınırlı bir çember ortaya çıkmıştır. Renkler ve ara tonlar konusundaki çeşitlilik ise ancak kimya biliminin, sanayinin ve sanatsal boyar maddelerin üretimiyle mümkün olmuştur. Bu çeşitliliğin 1800'lü yıllar itibarıyla gelişmesi Avrupa coğrafyasındaki birçok yeniliğin sonucu olarak renk araştırmalarına da yansımıştır. Ancak bilimsel alanlarda yapılan incelemeler renkler

³⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 3, s.1546

konusunda kuramsal açıdan açılım sağlamış olsa da asıl dönüşüm sanat alanında yapılan araştırmalar ve uygulamalarla gerçekleşmiştir.

2.3.1. XIX. Yüzyılda Renk Gözlemleri ve Araştırmaları

Bilimin farklı alanlarına, gözlemlere ve uygulamalara dayalı renk araştırmalarının tarihsel olarak sanatla bağ kuran dönemi XIX. yüzyıla denk gelmektedir. Bu anlamda Johann Wolfgang Von Goethe, Wassily Kandinsky, Michel Eugene Chevreul, Faber Birren ve Johannes Itten gibi araştırmacı ve sanatçılar dönemin veya kişisel kaygıları ışığında renkler konusunda fikirler üretmiş ve araştırmalar yapmışlardır. Bu araştırmaların yapılmasında tetikleyici unsurlar ise geçmişe dair ön çalışmalarda elde edilen sonuçlarla birlikte XIX. yüzyıl ile başlayan sanayi alanındaki gelişmelerle ortaya çıkan gereklilikler olmuştur. Bu bağlamda tekstil alanındaki boyar madde ihtiyacı, sanayi tipi pigment çeşitliliğini doğururken diğer taraftan sanat alanında sanatçıların paletleri için yeni renk arayışları da renk üretimine zemin hazırlamıştır.

Goethe'de ışık ile rengi birlikte inceleyen ve renk eşleşmeleri konusunda önermelerde bulunarak kendi renk çemberini oluşturan, dönemin araştırmacılardan biri olmuştur. Goethe yalnızca mavi ve sarıyı temel renk olarak kabul etmiş, 1810'da bir renk çemberi ve üçgeni oluşturmuştur. Renk ve ışık arasında kurduğu ilişki açısından, Antik Dönem filozoflarının renk gözlemleri ve Newton'ın renk teorisi ile ortak bir çıkış noktası yakalayan Goethe'nin izlediği yol, deneysel açıdan farklılık göstermiştir. Prizmaya bakış açısı ve karanlıkta da renk olduğu iddiası onu farklı kılmıştır. O'nun kendine özgü araştırma biçimi ve konuya yaklaşımı, rengi tanımlarken de görülmektedir.

Goethe;

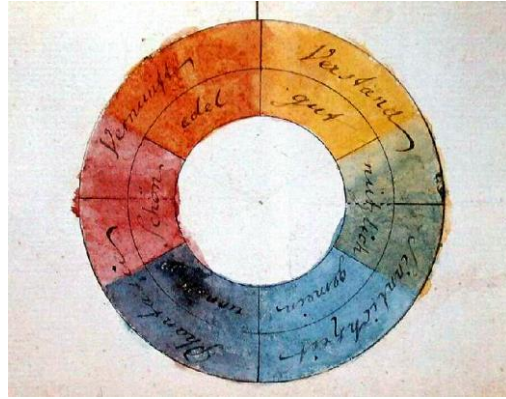
“Renk; kendini diğer tüm doğa olgularında olduğu gibi, ayırarak ve karşıtlık kurarak, karıştırarak ve birleştirerek, arttırarak ve nötrleştirerek, iletişim kurarak ve paylaşarak ifade eden ve genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlamlaştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusudur.”³⁶

³⁶ Goethe, s. 28

ifadelerini kullanmıştır. Doğayla ilişkilendirilmesi rengin gözlemlenebilir ve yorumlanabilir olduğunu göstermektedir. Gerçekte renk Goethe'ye göre; matematiksel formüllere indirgenemeyecek, yaşayan insani bir fenomendir. Newtonculara karşı, insanı renk meselelerine yeniden dahil eden ve kimsenin bakmadığı bir rengin, var olmayan bir renk olduğunu iddia eden ilk kişi odur.³⁷

Goethe'nin renk çemberindeki çeşitlemeleri, doğadan referanslar verir ve içgüdüsel olarak duyulara hitap etmektedir. Ayrıca rengin kullanım biçimine bakılmaksızın, anlam alanını duyuşsal olarak bıraktığı etki üzerine temellendirmiş, rengin ait olduğu veya uygulandığı formdan bağımsız olarak yüzeyde de duyuşsal algıyı değiştirebildiği fikri üzerinde durmuştur.

Goethe renkler hakkındaki düşüncelerini; ışık- gölge, karanlık- aydınlık üzerine temellendirerek, zıtlıkların hareketinden ve 'içsel tını'larından rengin oluştuğunu belirtmiş ve ana renkleri bu temel üzerine oturtmuştur. Newton'un prizma deneyinden yola çıkan Goethe; prizmadan yansıyan ışığın, Newton'un yaptığı gibi karşı duvara değil, hemen yanına düşecek şekilde bir zemine yerleştirilerek ayarlandığında, ortada beyaz bir bandın oluştuğunu ve her iki yanında mavi ve sarı rengin belirmediğini görerek buna 'kökensel belirme' adını verir. "Buna göre Newton'un vardığı sonuçların aksine karanlık olmaksızın bir prizma, ışığın kendisini tek başına bir renk kuşağı olarak ortaya çıkaramaz."³⁸



Görsel 2.2: Johan W. Von Goethe, Renk Çemberi

<https://tinyurl.com/tmt2hkn>, Erişim Tarihi: 11.04.2017

³⁷ Michel Pastoureau, s. 126

³⁸ Ezgi Tokdil, "Renk Kuramları Ve Andre Lhote Örneğinde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım", İdil Sanat ve Dil Dergisi Cilt:5 Sayı:22, Ankara: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, 2016, s.550

Goethe ve Newton'ın renk üzerine çalışmaları göstermektedir ki, deneysel çalışmalar, rengin ışığa ve gölgeye, aydınlığa ve karanlığa göre farklı sonuçlar verebilir. Newton ışıkla ilişkisi üzerinden yaptığı deneylere ek olarak Goethe, rengi boyutsal olarak da inceleyip, form ve yüzey renkleri üzerine de bulgular ortaya koymuştur.

Goethe'ye göre ana renkler, aydınlığa en yakın renk olarak tanımladığı sarı, karanlığa en yakın renk olarak tanımladığı mavidir. Bu iki renkten diğer renklerin oluşturulabileceğini söyler. Görüldüğü gibi karanlık ve aydınlık, ışık ve gölge temelinde tüm renklerin ortaya çıktığını savunan Goethe renk üzerine düşüncelerini bir adım öteye götürerek, ondan çok sonra Kandinsky'nin de ortaya koyacağı gibi görsel algının, insanın doğası ve zihin süreçleri ile açıklanabildiğini, oluştuğunu belirtmiştir.³⁹

Goethe'nin rengi ışık ve biçim unsurlarıyla birlikte incelemesi, renklerin duyular üzerinde bıraktığı etki konusunda ipuçları vermektedir. Doğayı inceleyerek, renklerin canlı-cansız varlıklar üzerinde ışığa ve gölgeye bağlı olarak ton ve renk farklarını sunmaktadır. Tüm bu yaklaşımlar görsel algının yanı sıra duygusal olarak da algılayıcı etkilediği için Goethe'nin yaklaşımı, Kandinsky'nin ruhsal etkileri üzerinde durduğu, müzikle renk arasında ilişki kurduğu ve resimsel değerlerini incelediği renk araştırmasıyla yakınlıklar göstermektedir.

Kandinsky'nin sinestezi (duyum ikiliği) hastalığı, onun müzikle rengi ilişkilendirerek ritim, biçim ve renk üzerine yorumlar geliştirmesini sağlamıştır. Temsilden uzak bir şekilde duyum ikiliğini üretim biçimine dönüştürmüş ve bir duyunun başka bir duyuyu tetikleyerek birden fazla algı modu yarattığı bir olgu olan sinestezi hastalığını sanat eserlerine yansıtmıştır.

Resimlerinde dinamik, müziksel bir his olduğu için yazılarında da genellikle müzik ve sanat arasındaki ilişkiden bahsederken, bu ilişkiyi renkli işitme olarak nitelendiren Kandinsky, bireysel araçlar geliştirmeyi amaçlamıştır. Çocukluğundan beri çello ve keman çalan Kandinsky, bu nedenle gelişmiş bir müzik anlayışına ve deneyimine sahip olmuştur. (...)Kandinsky'nin çağdaşlarından biri olan Jean Arp, “Kandinsky'nin resminin ve şiirinin somutlaştırıldığını ve 1944 tarihli “Somut Sanat” yazısında, ilk somut

³⁹ Ezgi Tokdil, s.551

sanatçı örneği olarak Kandinsky'den bahsetmiştir.⁴⁰ Onun bu yenilikçi ve farklı yaklaşımı resim sanatı için oldukça belirleyici ve uygulama konusunda yönlendiricidir.

Renkleri sadece görmemiş aynı zamanda düşünmüş ve duymuş bir ressam olarak Kandinsky, Aristoteles'in görme duyusuyla duyumsayabilme ifadesini destekler nitelikte çalışmalar yapmıştır. Ancak rengi sadece bir duyum olarak değil aynı zamanda yüzey ve formla ilişkisi bağlamında da irdelemiştir. Onun müzik ve renkle ilgili çıkarımları, sanatsal bir ifadeye dönüşmüştür.

Kandinsky, renk ve ses arasındaki çizgi ve çalma ritmini birleştirerek tutarlı bir analogi sunmaktadır. Yani, müzikle resim arasındaki engeli yıkararak ve sanatsal duygu olarak adlandırdığımız saf duyguyu izole etmiştir. Bu anlamda çizgiler ve renkler, müzikteki uyum ve ritim ile düşünüldüğünde, gerçekten müzikal bir uyuma sahiptir. Temsil arayışı olmamış; bir uyum sağlanmış ve bu yeterli görülmüştür. Onun bu sanatsal tavrı Post-Empresyonist eğilimlerin bir sonucu olarak düşünülebilir.⁴¹

Richard Wagner'in 1896'da Moskova'daki Lohengrin opera performansı, Sinestezik bir ressam olan Kandinsky ilham vermiş ve daha sonra bu etkinliği tanımlarken, müziğin uyandırdığı deneyimin canlı duyuşsal etkisini: "*Kemanlar, bas seslerin derin tonları ve özellikle o zamanlar nefesli çalgılar benim için o doğum saatinin tüm gücünü somutlaştırmaktadır. Tüm renkleri aklımda gördüm; gözlerimin önünde durdular. Vahşi ve adeta çılgın çizgiler önümde çizildi.*"⁴² ifadeleriyle vurgulamıştır.

⁴⁰ Amy Ione and Christopher Tyler, "Neurohistory And The Arts Was Kandinsky A Synesthete?" Journal of the History of the Neurosciences, Vol: 12, No: 2, The Diatropé Institute and Smith Kettlewell Eye Research Institute, USA, 2003, s.224

⁴¹ Wassily Kandinsky, Concerning The Spiritual In Art, Translated By Michael T. H. Sadler, New York: Dover Publications, 1977, s.7

⁴² Ione and Tyler, s. 224



Görsel 2.3: Wassily Kandinsky, Geometrik Soyutlama, 1925

<https://tinyurl.com/uj3gkxm>, Erişim Tarihi: 13.04.2017

Kandinsky'nin renkli somut formları, etkileyici renklerin müzikle birleşerek içsel bir dilin renkler yaratan dinamik ifadesini çağrıştırmaktadır. İzleyicide her bir nokta, çizgi ve rengin ses dalgalarıyla iç içe geçerek oluşturduğu hareket algısı, anlama dair ipuçları taşımaktadır. Bu yüzden eserleri, rengi ve biçimi her açıdan görebilme ve içselleştirebilme imkânı sunar.

Kandinsky; *“Sanattaki ilişkiler dışsal forma dayalı değillerdir; içsel anlamın kavranışına dayanırlar”* fikrini öne sürmüştür.⁴³ Bu düşünceden hareketle, biçimin tek başına bir anlam yaratmakta yetersiz olabileceğini, kavramsal bir alt yapısı olmadıkça içsel bir duyum olamayacağı fikrini savunduğu düşünülebilir. Böylece herhangi bir anlam üretmeyen, duylara hitap etmeyen ve görsel olarak sadece geçici bir etki bırakarak, hiçbir çağrışım yapmayan dışsal formların, renklerle anlamlı hale geldiği söylenebilir. Bu anlam ise izleyici üzerinde olumlu veya olumsuz algılar yaratabildiği gibi sakinleştiren, kızdıran, heyecanlandıran, mutlu veya mutsuz edebilen bir olgu olabilir. Burada Kandinsky'nin renklerle ilgili sıcak-soğuk, koyu-açık karşıtlıklarının etkisi de görülebilir.

Kandinsky, zihinsel olarak renkler konusunda iki önemli ayırım olduğunu vurguluyor. Bu ayrımı rengin sıcaklık - soğukluk, açıklık - koyuluk olmak üzere dört

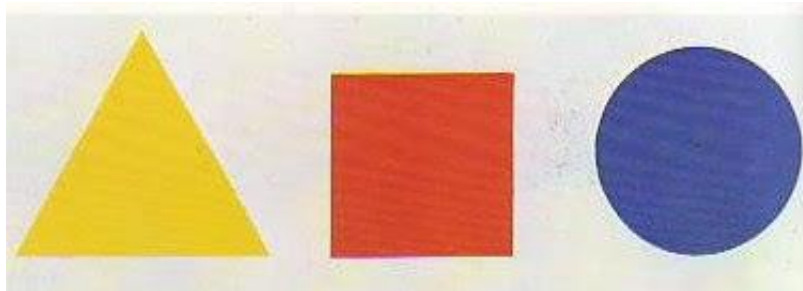
⁴³ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çev: Gülin Ekinci, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınevi, 2005, s.20

tonu üzerinden yapmış, bunları kendi aralarında da sıcak ve açık, sıcak ve koyu, soğuk ve açık, soğuk ve koyu olarak ifade etmiştir.

Bu gruplandırma ile rengin sıcak veya soğukluğunun sarı ya da maviye yakınlığını belirttiği sonucuna varmıştır. Rengin sıcaklık ve soğukluğu, sarı ve maviye eğilim demektir ve yatay bir hareket söz konusudur. Rengin açıklık ve koyuluğunu belirleyen ise siyah ve beyaz karşıtlığıdır. Bu ise dikey bir harekettir.⁴⁴

Bu yatay ve dikey hareketlerin biçimle ilişkisini irdeleyen Kandinsky, salt geometrik biçimlerle renklerin bir arada çeşitli birleşimlerle kullanılmasından farklı sonuçlar doğabileceğini belirtmiştir.

Renk - biçim ilişkisini Kandinsky, iki farklı düşünsel düzlemde incelemekte; maddi ve manevi renkler olarak değerlendirmektedir. Maddi bir rengin var olması ve görünümüne kavuşması için, rengin ya belirli bir ton değerinin belirtilmiş olması ya da yüzey üzerinde sınırlandırılmış olması gerekmektedir. Rengin yüzey üzerinde sınırlandırılması ise ya sınır olarak biçimsel bir öge ile (somut biçim), ya da inorganik biçimler ile (soyut biçim) olmaktadır.⁴⁵ Sonuç olarak rengin biçim ile vurgusu mutlak değişkenlik gösterir. Kırmızı, sarı ve mavi renklerin dairesel, sivri uçlu veya sert köşeli geometrik biçimlerle çeşitli birleşimleri, bu kullanımların birbirinden farklı sonuçlar doğurabileceğini ortaya çıkarmaktadır.



Görsel 2.4: Wassily Kandinsky, Renk ve Biçim İlişkisi

<https://tinyurl.com/rgafolt>, Erişim Tarihi: 15.04.2017

⁴⁴ Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine, s.98

⁴⁵ İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme, 9. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2013. Aktaran: Ezgi Tokdil, "Renk Kuramları Ve Andre Lhote Örneğinde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım", İdil Sanat ve Dil Dergisi Cilt:5 Sayı:22, Ankara: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, 2016, s.553

Biçime ve renge göre etkinin değişmesi, vurgunun güçlenip zayıflaması anlamına gelmektedir. Bu durum nesnelere ışığı yansıtıp veya soğurması ile benzeri bir durumdur. Kandinsky’de deneysel ve kavramsal çalışmaları ile bu ilişkileri renk unsuru açısından irdelemiştir. Temel geometrik biçimleri doğada göremesek bile organik formların nesnenin yapısına bağlı olarak sert veya yumuşak olarak renkle ilişkisi de Kandinsky’nin çalışmasının destekler niteliktedir. Örneğin; aynı biçimsel özelliklere sahip sarı ve siyah renkli taşlar, farklı etkiler bırakabilir.

Ancak Kandinsky’nin renk biçim ilişkisini psikolojik ve ruhsal açıdan irdelediği araştırması, hem sanat alanını hemde diğer renk kuramlarını etkilemiştir. Renk araştırmaları sadece renklerin psikolojik veya fiziksel etkileri açısından değil, aynı zamanda teknik eksikliklerin giderilebilmesi ve pigment üretiminin geliştirilmesi amacıyla da teorileştirilmiştir. Böylece, kimyasal üretim sürecinin bir parçası olarak malzemeye ilişkisi bakımından ve optik açıdan gözlem veya deneylere dayalı çeşitli renk çemberleri oluşturulmuştur. Rengi teknik ve kimyasal açıdan inceleyen Michel Eugene Chevreul’ın (1786-1889), sanat alanını önemli ölçüde etkileyen renklerin uyumu ve kontrastı üzerine geliştirdiği teorisi renk tercihleri ve ikili ilişkilerinde oldukça belirleyicidir.

Fransız kimyager Chevreul, yağ asitlerini ve birçok kimyasal türü ayırtıran ilk kişidir. Kimyanın birçok alanındaki yenilikler onun yaşadığı yıllarda gerçekleşmiştir. “Renk Uyumu ve Kontrast İlkeleri” başlıklı renk teorisiyle de Fransız resim sanatının tekniklerini etkilemiştir. 1839’da Eşzamanlı Renk Kontrastı Yasası olarak yayınlanan bu klasik “renk teorisi” metni, Delacroix’tan Matisse’e kadar XIX. yüzyıl birçok Fransız ressamın sanat uygulamalarında renk denemelerinin kaynağı ve algısal renk tasarımının ilk sistematik çalışmalarından biri olarak sanatsal bir dönüm noktası yaratmıştır.⁴⁶ Çalıştığı Ulusal Goblen Fabrikası’ndaki görevi nedeniyle kumaşlarda kullanılan renklerle ilgili olarak çalışan Chevreul, bu alandaki ihtiyaçtan dolayı renkleri sınıflandırarak ve kromatik bir çember oluşturarak renk kullanımına bir açıklık kazandırmıştır.

⁴⁶ Georges Roque, Chevreul’s Colour Theory And Its Consequences For Artists, Paris: Published by the Colour Group, 2010, s. 3-15

1700'lü yılların sonunda başlayarak gelişen kimya bilimi, renkler konusundaki üretim ve inceleme olanaklarını da değiştirmiştir. Birçok keşif, yenilik ve üretim yönteminin geliştiği sanayileşme döneminde renkler üzerinde de çalışmalar yürütülmüştür. Doğal renklerden sonra sanayi ve kimya biliminin katkısıyla birçok ara renk elde edilmiştir. Bu durumda üretilen renkler sınıflandırılarak sanayi tipi renkler ve sanatsal renkler kullanım alanları nedeniyle birbirinden ayrılmıştır. Renkler konusundaki bu gelişmeler yeni arayışlar ve gereklilikler doğurmuştur.

Aslında kumaş üzerine uygulanan renkli ipliklerin tonları konusundaki memnuniyetsizlik, onu renkler konusundaki araştırmasını yapmaya itmiştir. Kimya alanındaki uzmanlığıyla Chevreul, boyar maddelerin incelenmesini kolaylaştırmıştır. Ancak kimyasal bir maddenin özelliklerini geliştirmek adına bulunduğu girişimler sonucu ortaya çıkan renk kuramı, daha sonrasında sanat alanında renklerin biraradalığı konusunda da yönlendirici bir etkiye sahip olmuştur. Renklerin kontrastlıkları üzerine temellendirdiği çalışması, optik açıdan gözlemlenen ve elde edilen sonuçları nedeniyle renklerin sınıflandırılmasını ve kullanım biçimlerini etkilemiştir.

Yanyana gelen renkler üzerine eş zamanlı olarak gözlemler ve deneyler yapan Chevreul, bitişik renklerin birbirlerinin ton değerlerini veya yoğunluğunu nasıl etkilediğini incelemiştir. O, yaptığı gözlem, deneysel manipülasyon ve temel renk gösterileriyle, renklerin eşzamanlı kontrastının temel yasasını: *“Gözün aynı anda iki bitişik renk görmesi durumunda, hem optik kompozisyonlarında (ton) hem de ton yüksekliğinde (beyaz veya siyah ile karışım) olabildiğince farklı görünürler .”*⁴⁷ ifadeleriyle tanımlamıştır. Bunun üzerine renklerin standart değerlerini elde edebilmek için yetmiş iki parçadan oluşan kendi renk çemberini oluşturmuş ve renk spektrumları hazırlamıştır.

⁴⁷ Michel-Eugène Chevreul's "Principles Of Color Harmony And Contrast"
<https://www.handprint.com/HP/WCL/chevreul.html>, Erişim Tarihi: 05.03.2019



Görsel 2.5: Michel Eugene Chevreul, Yetmiş İki Parçalı Renk Çemberi, 1861

<https://tinyurl.com/wtgp64u>, Erişim Tarihi: 06.03.2018

Chevreul, renklerin kontrastı hakkındaki yasasında şöyle der: “*Her renk daima yanında bulunan bir rengin tümler rengi ile renklenir ve ona çalar.*” Mesela, sarı ile mavi yan yana geldiği zaman sarı renk, yanındaki mavinin tümleri olan turuncuya çalar. Aynı şekilde mavi renk de yanındaki sarı rengin tümleri olan mor renge çalar.⁴⁸

Chevreul, yanyana iki renge bakıldığında renklerin özlerinin değişmediğini ve özellik bakımından doğru değerleri taşımasına rağmen algısal olarak renk tonlarının farklı görüldüğünü ifade etmiştir. XIX. yüzyıl resim sanatı için örnek teşkil eden renk araştırması, İzlenimcilik, Yeni İzlenimcilik ve Noktacılık akımlarına da tesir etmiştir. Özellikle Chevreul’ın renk kuramından etkilenen Delacroix’nın renkler hakkındaki fikirleri de İzlenimcilik üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Van Gogh ise bu teoriden etkilenen başka bir sanatçı olmuştur.

“Renklerin Eşzamanlı Kontrastı” başlıklı yayın sanat alanındaki kullanımının dışında edebiyat alanında da kullanılmıştır. Bunun örneği Charles Baudelaire’nin metninde görülebilir;

“Renklerin tam bir özgürlük içinde birbiri içine geçtiği, yeşilin ve kırmızının hâkim olduğu, güzel ve engin bir doğa manzarası düşünelim. Molekül yapılarına göre çeşitli renklere bürünmüş her şeyin, ışık ve gölge oyunları ile her saniye değiştiğini, içlerindeki ısının etkisiyle yerinde duramadığını, durmaksızın titreştiğini, kesintisiz ve evrensel hareket yasasını doğrulayarak bütün hatlara devinim verdiğini hayal edelim. Kimi zaman

⁴⁸ Güliz Karaoğlan Vural, Renklerin Simyacısı, Chevreul, <http://www.kolektomani.com/renklerin-simyacisi-chevreul/>, Erişim Tarihi: 05.03.2019

mavi, çoğunlukla da yeşil olan uçsuz bucaksız bir düzlük, göğün sınırlarına dek göz alabildiğine uzanıyor: Deniz, ağaçlar yeşil, çimenler yeşil, yosunlar yeşil; yeşil, bir yılan gibi ağaç gövdelerine tırmanıyor, taze filizler yeşil; yeşil doğanın ana rengidir, çünkü tüm diğer renklerle kolayca birleşir. Gözüme ilk çarpan, kırmızının her yerde, çimenlerin arasındaki gelinciklerde, haşhaşlarda, papağanlarda... Yeşilin şanına şarkılar düzmesi; yalnız ve anlamsız bir hiç olan siyah -eğer varsa- mavi ile kırmızıdan yardım dlenir.”⁴⁹

Baudelaire 1846’da Akademi’nin “Salon” olarak bilinen sergileri kapsamında bir dipnotunda rengi tanımlarken; *“Burada sadece saf tonlardan bahsediyorum”* ifadelerini kullanmıştır. Başka bir deyişle, yalnızca ressamın maddi pigmentlerini değil, bilim teorisyenlerinin soyut rengini yani renklerin kendilerini hayal ettiğini ima ediyor. Bu şiirsel örneğinde ne kadar anlatımcı ve coşkulu bir dil kullansa da Chevreul’ın renk kuramından referanslar içermektedir.⁵⁰ Renklerin tamamlayıcı özelliklerine bağlı olarak yan yana geldiğinde renklerin farklı algılanması meselesi, aslında optik bir yanılsama yarattığı için edebi metinlerde olduğu gibi heykellerinde renk kullanan birçok çağdaş sanatçıyı da etkilediği düşünülebilir.

Chevreul ve Baudelaire, benzer felsefi düşüncelerle renk unsuruna yaklaşmışlardır. Her ikisi de rengi kategorik terimler yerine ilişki olarak görmüş, her ikisi de uyum ve kontrast yasasının renklerin birbirleriyle ilişkisinde belirleyici olduğunu düşünmüş ve her ikisi de, renkler arasında algısal bir işleve ve ışığın veya ait olduğu nesnelerin temel bir özelliği olarak ortaya çıkan ton farklılıkları üzerine yoğunlaşmışlardır. Farklı alanlarda benzer yaklaşımlar sergileyerek renklerin birbiriyle ilişkisini biri soyut bir diğeri somut örneklerle açıklamışlardır.

Chevreul, geliştirdiği renk araştırması bağlamında kendinden önce ve sonraki kuramcılarla da yöntem ve bulgu anlamında ilişkilidir. Aristoteles’in farklı renkteki ipliklerin görsel karışımları hakkındaki fikirlerini bilen Chevreul’ın renk hakkındaki uyum ve kontrastlık üzerine fikirlerinin Leonardo Da Vinci’nin yaklaşımıyla da örtüştüğü görülebilir. Chevreul’ın geçmişle kurduğu kuramsal ilişki, sonraki dönemlerde de Faber Birren’de ortaya çıkmaktadır.

⁴⁹ Güliz Karaoğlan Vural, Renklerin Simyacısı, Chevreul, <http://www.kolektomani.com/renklerin-simyacisi-chevreul/>, Erişim Tarihi: 05.03.2019

⁵⁰ Jennifer Phillips, “Relative Color: Baudelaire, Chevreul, and the Reconsideration of Critical Methodology”, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol: 33, No: 3/4, Lincoln: University of Nebraska Press, 2005, s.343

Faber Birren, renklerin psikolojik etkileri üzerine çalışmış ve bazı ilginç gözlemler yaparak: “*Güzel kokulu renkler pembe, leylak, orkide, soğuk yeşil, su mavisi. Tadı güzel renkler, parlak kırmızı, turuncu, sıcak sarı, soluk soğuk yeşil, kahverengi - mor değil, sarıyeşil, gri. Kırmızı renkler bir trompetin bangır bangır “yüksek” sesi gibi. Keman sesleri hafif renklere benzer. Obua sesi menekşe rengidir. Bas notaları kahverengi, vurmali notalar turuncu.*” gibi çıkarımlarda bulunmuştur. Birren, Newton'un renkleri, notalara atfettiğini de yazmıştır; Kırmızı - La, Turuncu - Si, Sarı - Do, Yeşil - Re, Mavi - Mi, İndigo - Fa, Menekşe – Sol.⁵¹

Renklerin müzik notalarıyla ilişkisi tarihsel açıdan birçok kuramcı ve düşünür için araştırma konusu olmuştur. Pythagoras'tan Newton'a, Kandinsky'den Faber Birren'e kadar renkler ve notalar, ortak bir ifade biçimi oluşturarak görsel ve işitsel duyuları birlikte harekete geçirmiştir. Bu bağlamda da sanatın bir çok alanında, renkler görsel ve işitsel ilişki açısından yapıtların inceleme konusu olmuştur.

Faber Birren, Chevreul'in renk uyumları yerasından yola çıkarak, sanatçılar tarafından daha çok tercih edilen sıcak renklere yer verdiği bir uyum skalası yaratmıştır. Chevreul'in ana fikirlerini kendi yaklaşımıyla geliştiren Birren, gözlerimizin en çok sıcak bölgedeki renk değişimini ayırt edebildiğini ileri sürmüştür. Diğer yandan, dört ana renkten oluşan Munsell'in renk sisteminden de etkilenerek oluşturduğu çizimlerdeki renk çemberleri, tamamlayıcı kontrastın neden olduğu zıtlıkları daha doğru bir şekilde temsil etmektedir.⁵²

İnsanın kendini ifade etmek ve tanımlayabilmek, düşüncelerini ve duygularını iletmek konusunda ona yardımcı olması için renkleri kullandığını ileri süren Birren, psikolojik açıdan incelediği renklerle ilgili olarak, duygular üzerinde doğrudan bir etkiye sahip olduğunu söylemek yerine, duyguları etkileyen renklerin insan algısıyla oluştuğunu ileri sürmüştür. Renklerin uyum ve kontrastlıkları üzerine yaptığı çalışmaları Chevreul ve

⁵¹ Anthony Holdsworth, Basic Color Theory,s.6, https://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/basic_color_theory.pdf, Erişim Tarihi: 08.03.2019

⁵² Anthony Holdsworth, Basic Color Theory,s.18, https://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/basic_color_theory.pdf, Erişim Tarihi: 08.03.2019

Munsell'in teorileriyle ilişkilendiren Birren, kendinden önceki kuramlar ışığında renklerin birbirleriyle ilişkisini algısal olarak incelemiştir.

Birren, özellikle sanatta kullanılan parlak renklere karşıydı ve bir rengi ve onun tonlarını kullanmak kadar etkili olmadığını düşünüyordu. Birren'e göre, sadece saf renk yerine tonlar, açık renkler ve gölgeler içeren bir sanat eseri daha uyumluydu. Bu tekniği kullanan bir sanatçı Leonardo da Vinci'dir; Birren, Da Vinci'nin çalışmalarını büyük bir renk uyumu örneği olarak görüyordu. Onun için bu renk uyumu sıcak ve soğuk renklerin birlikteliğinin dışında, hem sanatçılar hemde izleyiciler tarafından en çok tercih edilen sıcak renklerle ilgiliydi. Bu nedenle, diyagramlarının ve örneklerinin çoğu, soğuk renklerden çok sıcak renk içermektedir.⁵³

Renk ve insani duygular üzerine "Renk ve İnsan Tepkisi" başlıklı bir kitap yazan Birren, rengin insan yaşamına etkisini araştırmıştır. Birren'de renklerin psikolojik çağrışımlarını sorgulayarak, bazı renklerin psikolojik durumu etkilediği için fiziksel reaksiyonlarda da benzer durumlar yarattığını gözlemlemiştir. Bu reaksiyonları insan algısına bağlayan Birren, farklı çevresel koşullar, belirli bir rengin insan gözüne daha doğrusu insan beynine farklı görünmesine neden olabildiğini ve bu çalışma alanını Algıcılık olarak adlandırmıştır. Algının zayıf olduğu durumlarda ise karanlık ve kapalı mekanların halüsinasyon ve panik atak sebebi olduğunu, bu yüzden insanların mutlaka ışık ve renge ihtiyaç duyduğunu.⁵⁴ savunmuştur.

Faber Birren, "Yaratıcı Renk: Sanatçılar ve Tasarımcılar İçin Bir Yaklaşım" adlı kitabında da sinestezi üzerine araştırmalarda bulunmuş, ayrıca ressamların parlaklık, yanardönerlik ve parıltı algısı yaratmak için nasıl renk kombinasyonları elde edebileceklerini anlatmıştır. Araştırması ve örnekleri, sanatçıların izleyiciye şeffaflığı, katılığı veya dokuyu algılamaya yönlendiren bir çalışmayı nasıl sunabileceğini göstermektedir. Sanatta renk kullanımı konusundaki çalışmalarında, vurgulamalar ve gölgeler de ele alınmıştır.⁵⁵

⁵³ Birren Color Theory, 2012, <http://www.wonderfulcolors.org/blog/birren-color-theory/>, Erişim Tarihi: 11.03.2019

⁵⁴ Jonathan Ratliff, "The Exploration Of Color Theory In Museum Education Using Works Found In The J.B. Speed Museum's Collection", Thesis of Graduate, Department of Fine Art University of Louisville, Kentucky, 2007, s. 20

⁵⁵ Birren Color Theory, 2012, <http://www.wonderfulcolors.org/blog/birren-color-theory/>, Erişim Tarihi: 11.03.2019

Birren, günümüzde mimarlar, sanatçılar, ressamalar, eğitimciler, iç mimarlar ve endüstriyel tasarımcılar tarafından incelenerek uygulanan, renklerin psikolojik etkisi, algısal boyutu ve müzik notalarıyla ilişkisi üzerine birçok konuda genişletilmiş bir teori yaratmıştır.

2.4. Bauhaus ve Eğitsel Renk Bilgisinin Teorileştirilmesi

Günümüzde hala geçerliliğini koruyan ve eğitim sürecine sistematik olarak geliştirilmiş renk analizleriyle yön veren renk teorisi İsviçre’li Johannes Itten’e (1888-1967) aittir. Bauhaus okulunda eğitimci olarak çalışan ve sanat kuramcısı olan Itten, renk tonlarının çeşitliliğini ve renk çarkını kendi araştırması ışığında oluşturmuştur. Itten’in renk çarkı, birincil üçlü olarak kırmızı, sarı ve mavi renklere dayanır ve üç ikincil renk, altı üçüncül renk olmak üzere on iki ton içermektedir. Itten’in renk çemberine bakıldığında; birincil renkler kırmızı, sarı ve mavi, diğer tüm tonların yapı taşlarıdır ve diğer pigmentlerin karıştırılmasıyla elde edilemez. İkincil olan turuncu, yeşil ve mor renklerin her biri iki ana renkten oluşmuştur. Ana renkler gibi, bunlar da renk çemberinde birbirlerine eşittirler. Üçlü renkler birincil ve ikincil renklerin karıştırılmasıyla oluşturulur. Bunlar sarı-yeşil, sarı-turuncu, kırmızı-turuncu, kırmızı-mor, mavi-menekşe ve mavi-yeşil renklerdir.



Görsel 2.6: Johannes Itten, On İki Renkli Çember, 1961

<https://tinyurl.com/w7awjrf>, Erişim Tarihi: 26.07.2018

XX. yüzyılı etkileyen Itten’in renk teorisi, rengin sınıflandırılması konusunda yaptığı içeriksel analizin yanısıra doğa ve biçimle ilişki kuran, çevresel ve duyuşal

deneyimlere dayanan, algı ve ruhsal duyumsamayı temel alan Goethe ve Kandinsky'nin renk teorileriyle de ilişkilendirilebilir. Cenevre Sanat Akademisi'nde eğitim alan ve pedagoji uzmanlığı olan Itten'nin renk kuramının ve Bauhaus'da verdiği derslerin içeriğinde ve yönteminde, ressam Adolf Hölzel'in renk, ışık ve gölge üzerine dersleri ve araştırması, ressam Eugene Gilliard'ın kare, üçgen ve daire gibi temel geometrik biçimler üzerine verdiği dersi de etkili olmuştur. Psiko-analiz uzmanlığını renk ve biçim üzerine aldığı eğitim ile birleştirerek, tasarım eğitimi üzerine kurulan Bauhaus okulunda öğrencileriyle paylaşmıştır.

Renk kuramı konusunda en temel bağı Goethe ile kuran Itten, karşıtlıkları göz önüne alarak, renk değerlerinin de birbirleri arasında zıtlıklar yarattığını ve her rengin titreşiminin ve duyumsama düzeyinin farklı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Ancak bu karşıtlık ilişkisi, aydınlık ve karanlık durumlarda rengin değişkenliğini yüzeylerle ilişkilendiren ve sınıflandırma yaparken doğadan referanslar alan Aristoteles'in renk teorisine de dayandırılabilir. Renk çemberini ve ışıklılık durumuna bağlı renk algısını nörolojik açıdan da değerlendiren Itten, Newton'ın teorisinin aksine ışık dalgalarının renkli olmadığını ifade etmiştir.

Itten'in günümüz renk teorisi üzerindeki en önemli etkisi, belirli renklerin belirli duygular ile ilişkilendirilmesidir. "The Art of Color" adlı kitabı da Bauhaus'taki öğretilerinin bir parçası olarak, renklerin izleyicideki etkisi üzerine yaptığı çalışmalarla oldukça öğretici olmuştur. Itten, diğer sanatçı ve teorisyenlerden farklı olarak renkleri sanatsal olduğu kadar bilimsel açıdan da incelemiştir. Onu çağdaşlarından ayıran şey, teorilerini anlatmak için psikanalizden yararlanmasıydı. Renklerin bireyi nasıl etkilediğinin yanı sıra bireylerin renk algılarını da araştırmıştır.⁵⁶ Dışavurumcu bir üslubu benimseyen Itten, renk ve form üzerine verdiği derslerle sanat alanında renklerin daha zengin, gerçekçi ve dinamik kullanımını teşvik ettiği söylenebilir.

Bauhaus okulunda tasarım eğitiminin parçası olarak kuramsal ve uygulamalı olarak renk üzerine verilen derslerle teorisini geliştiren Itten, aynı zamanda renk kontrastları oluşturma konusunda dikkat çekici yöntemler geliştiren ilk teorisyenlerden

⁵⁶ Naomi Ekperigin, Color Wheel And Beyond, <http://docplayer.net/21408540-The-color-wheel-and-beyond.html>, Erişim Tarihi: 27.07.2018

biri olarak kabul edilebilir. Onun geliştirdiği bu yöntemler, doygunluğun kontrastı, aydınlık ve karanlık kontrastı, genişleme kontrastı, tamamlayıcı kontrast, eşzamanlı kontrast, renk tonu ve sıcak veya soğuk kontrastıdır.

Doygunluk, bir rengin saflık derecesi ile ilgilidir. Doygunluğun kontrastı saf, yoğun renkler ve donuk renklerin yan yana yerleştirilmesi demektir. Bu, Georges de La Tour'un "Newborn Child" (1645-1648) eserinde, mum ışığıyla aydınlatılan kadınların parlak kıyafetlerinin, donuk arka plan renklerine keskin bir kontrast yarattığı görülebilir.

Işık ve karanlık kontrastı, bir rengin açık ve koyu değerleri yan yana getirildiğinde oluşmaktadır. Bunun en bariz örnekleri kalemle mürekkep ve grafit çizimlerin yanı sıra gravür baskılardır. Bu, James McNeill Whistler'in "Reading Lamplight" (1857-1861) çalışmasında karşımıza çıkmaktadır.

Genişleme kontrastı olarak ta bilinen orantı kontrastı, büyük ya da küçük ya da çok küçük gibi, iki ya da daha fazla renk alanının karşılaştırmasına dayanmaktadır. Pieter Brueghel'in "Landscape With the Fall of Icarus" (1558) adlı eserinde, bu karşıtlık, büyük bir mavi su kütesinin ve küçük bir gökyüzü parçasının yan yana yerleştirilmesinde karşıtlığı vermektedir.

İki tamamlayıcı renk (renk çemberinde birbirine zıt renkler) yan yana yerleştirildiğinde tamamlayıcı bir kontrast vardır. Jan van Eyck'in "Virgin of the Chancellor Rolin"inde (1435), kırmızı ve yeşil motif (elbise, rahle ve meleğin kanadında) Itten'in bu karşıtlığıyla ilgili ilk örnek olarak kabul edilmektedir.⁵⁷

Tamamlayıcı renkler, biçimle ve yüzeyle ilişkili olarak nesnelerin görünürlüğünü artırırken diğer taraftan kompozisyonda bütünlük sağlamaktadır. Mekanda tamamlayıcı renkler kullanıldığında oran-orantı ve perspektif konusunda algıyı değiştirebilen bir etki ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda kontrastlık yaratan veya tamamlayıcı özelliklere sahip olan renkler hakkındaki yöntemler, Gestalt'ın algısal örgütleme ilkelerindeki önermelerle bağlantılar içermektedir.

Eşzamanlı kontrast renkler birbirine yakın yerleştirildiğinde titreşimlerin veya gölgelerin yanılsamasını yaratır. Vincent van Gogh'un "Café Terrace at Night"da (1888), terastaki figürler için koyu mavi kullanımı, bunların açık turuncu-sarı ve lacivert renkleri arasındaki kontrast nedeniyle gölgeler gibi görünmesini sağlamaktadır.

⁵⁷ Naomi Ekperigin, Color Wheel And Beyond, <http://docplayer.net/21408540-The-color-wheel-and-beyond.html>, Erişim Tarihi: 29.07.2018

Renk tonu kontrastı, farklı renk tonlarının yan yana gelmesiyle oluşturulduğu gibi, tanımlanması en kolay olan kontrastlıktır. Tonların ana renklerden uzaklaştıkça kontrast yoğunluğunun da azalması, Itten'in bu konuda ki gerekçesidir. Bu kontrastın en aşırı örneği kırmızı / sarı / mavidir ve Alessandro Boticelli'nin "Lamentation Over the Dead Christ" (1490) eserinde Saints Jerome, Paul, and Peter figürlerinde görülmektedir.

Sıcak ve soğuk renk kontrastı, "sıcak" veya "soğuk" kabul edilen renkler yan yana geldiğinde oluşmaktadır. Kırmızı, turuncu, sarı ve kahve gibi sıcak renkler, bir sıcaklık ve rahatlık hissi uyandırır ve izleyiciye cazip gelir. Sonuç olarak, bu renge boyanan nesnelere ileriye doğru hareket ediyormuş gibi görünürler. Mavi, yeşil ve gri tonları gibi soğuk renkler ise arka planda geriye doğru giderler. Itten, psikolojik olarak üzüntü ve melankoli ile ilişkili olduklarını ileri sürmüştür. Büyük Empresyonist ressamların çoğu bu kontrastı kendi manzara resimlerinde kullanmışlardır. Camille Pissarro'nun çalışmalarında, evler ve kiliseler gibi mimari özelliklerde kırmızı / kahverengi / turuncu, çoğu zaman izleyici için derinlik ve perspektif oluşturarak sık sık soğuk gökyüzü ile yan yana gelmiştir.⁵⁸

Itten'in renk karşıtlıkları üzerine yaptığı tanımlamalarının ve geçmiş dönemlerde yaşamış birçok sanatçının eserleriyle ilişkilendirilebilen renk teorisinin, renk kullanımının psikolojik anlamları ve algısının dışında sanat eserinin kompozisyonunda belirleyici bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir.

Bahsi geçen bu renk karşıtlıkları birçok sanat eserinde görülebilir, ancak tanımlanması renk teorilerinin kapsamını bilmekle mümkün olmaktadır. Özellikle sanatçılar için renk teorilerinin temel ilkeleri, çalışılan disiplinde anlatılmak istenilen düşüncenin görsel olarak aktarılması noktasında oldukça belirleyicidir. Itten'in renk teorisi de bu belirleyicilik özelliğiyle temel oluşturan bir araştırma olmuştur. Bu renk teorisi, eserler üzerinden yapılan değerlendirmeler farklı algı ve anlamlara nasıl ulaşılacağı konusunda da öneme sahiptir. Renklerin çağrışımları ise izleyiciye sorgulamalar yaratan temel unsurlardandır.

Itten'in teorisi, temel geometrik biçimler konusundaki çalışmaları nedeniyle matematiksel bir eğilim gösterirken, Pythagoras'ın teorisi "Kanon" kurallarını yani düzen, uyum ve orantıyı da içermektedir. Renklere yüklenen anlam gibi, kare, üçgen ve daireye de anlamlar yüklendiğini savunmuştur. Karşıtlıklar ve ışıklılık durumuna göre

⁵⁸ Naomi Ekperigin, Color Wheel And Beyond, <http://docplayer.net/21408540-The-color-wheel-and-beyond.html>, Erişim Tarihi: 29.07.2018

temellendirilen bu teoriler, Kandinsky'in renklerin ruhsal karşılıklarını sorguladığı ve temel geometrik biçimlerle ilişkilendirdiği teorisiyle de birbirlerini etkilemiş ve günümüz heykel sanatında rengin kullanımını açısından yeni önermelerde bulunmuşlardır.

Renklerle ilgili olarak kuramsal ve uygulama deneyimlerini Bauhaus okulunda öğrencileriyle paylaşan başka bir renk kuramcısı Josef Albers'de (1888-1976) renk konusuna, hem bir araştırmacı ve eğitimci hem de bir ressam olarak yaklaşmıştır. O'na göre renk tarih boyunca ya imgeyi ya da soyut tasarımları betimleyen bir yardımcı konumunda olmuştur. Albers rengin, resmin temel bir yapısı ve "özerk"(autonomic) veya kendi kendini yöneten estetik bir eleman olması gerektiğini savunmaktadır.⁵⁹ Albers, Michel Eugene Chevreul gibi boyanmış veya renkli kâğıtlar kullanarak yaptığı denemelerde, birçok renk eşleşmesi ile renklerin algımızda yarattığı değişimleri ölçmüştür.

Itten gibi Albers de Bauhaus okulunda, uygulamalı renk denemelerini kuramsal olarak aktarmış, renklerin duysal karşılıklarını irdelemiştir. Renklerin yarattığı duyguları deneyimleyerek, çevresel koşullarla ve eşleşmelerle nasıl farklı çağrışımlar yaptığını araştırmıştır. Albers, Itten'in çok kültürlü birikimini uygulamalı olarak öğrencileriyle paylaşması konusunda benzer bir eğitim anlayışı benimsemiş öğrettiklerini uygulamalı olarak örneklendirmiştir.

Sonuç olarak bu renk teorileri, yorumları ve uygulamalı çözümlenmeleri konusunda ele alınan araştırmacılar rengi farklı bakış açılarıyla ve yöntemlerle incelemişlerdir. Newton ışığı kaynak olarak renkleri fiziksel açıdan sınıflandırmışken, Goethe, rengi boyutsal olarak da inceleyip ışık ve karanlık durumlarına göre incelemiştir. Chevreul, renklerin algısı, kalıcılığı ve ikili veya çoklu eşleşmelerini boyar maddeler üzerinden bir kimyager olarak çözümlemiş, Kandinsky'de duyum ikiliğinin onda yarattığı zihinsel süreç ve renklerin geometrik biçimlerle ilişkisi üzerinden rengi teorileştirmiştir. Bunlara ek olarak Birren, renklerin birbirleriyle ilişkisini ve duysal tepkileri açısından,

⁵⁹ Le Clair Watson, "Albers Ve Mirası", Çev: Yrd. Doç. Dr. Nurdan (Karasu) Gökçe, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 18, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2005, s. 260

Itten ise uyum ve kontrastlar bağlamında renkleri ele almıştır. Tüm bu araştırmalar tezin kapsamı, renk dizgesi ve sanat alanlarıyla ilişkileri açısından irdelenmiştir.



3. ANTİK UYGARLIKLARDAN RÖNESANS'A HEYKEL SANATINDA ÇOKRENKLİLİK

3.1. Mezopotamya Uygarlıklarında Renk Kullanımı

Heykel sanatında rengin anlam ve biçimle olan ilişkisi üzerine değerlendirme yapabilmek için Antik Çağ heykel sanatından günümüze kadar, tarihsel olarak rengi anlayabilmek ve çözümlenmek gerekmektedir. Birbirlerini etkileyen ve sebep sonuç ilişkisi içerisinde renk unsuruna dair ipuçları içeren dönemler ele alınırken, sanat tarihini, felsefeyi ve bilimi derinden etkileyen bu dönem, sonraki yüzyıllarda ise sanat ve kuramsal alanlara etkisi, heykelde çokrenklilik, rengin içerdiği anlam ve renklendirme teknikleri açısından derinlikli bir okuma alanı yaratmaktadır. Bu bağlamda felsefi düşüncelerin heykelde renk kullanımını nasıl etkilediği, sanatçıların hangi filozofların veya kuramcılarının öğretileri ve teorileri üzerinden renk kullandığı, hangi kavramsal temellere dayandırdıkları soruları, sonraki yüzyıllar için cevaplar üretecektir. Girit, Babil ve Mısır uygarlıkları ise hem bu kavram ve araştırma alanlarıyla ilişki kurulabilmek hem de Antik Yunan ve Roma heykellerindeki etkileri sorgulayabilmek için ele alınmaktadır.

Herşeyin renkli olduğu bir dünyada yaşandığı için doğal çevreyi renksiz tasvir etmek bir anlam kaybı ve algısal açıdan bir yetersizlik yaratacaktır. Eski çağlarda insanlar, doğada ve kendi günlük yaşamlarında renkleri farklı amaçlarla kullanırken önemini fark ettiklerinde, kendi görünüşleri de dahil olmak üzere hayatlarının birçok alanına renkleri dahil etmişlerdir. Renkler tüm canlıların görsel, zihinsel ve fiziksel iletişimini etkileyen bir unsur olarak iletişim aracına dönüşmüştür. Böylece renkler yakınlaştırmak, uzaklaştırmak, tanımlamak, ayırım yapmak veya tanınmak için bir araç haline gelmiştir. Rengin insanlar tarafından bu şekilde kullanımı binlerce yıl öncesine kadar izlenebilir.

Eski çağlarda da insanların, bazı pigmentler elde ederek kendilerini boyadıkları bilinmektedir. İnsanlar renkleri, kendi yararlarına kullanmanın bir yolunu bulmuşlar ve renkler sayesinde düşünme biçimleri değişmiştir. Bunun nedeni doğayı gözlemlemek ve anlamaya çalışma kaygısıdır. Sanat alanındaki dönüşüm de bu sayede olmuştur. Daha sonrasında renkler insanlara kültürel kimlik kazandırmış, toplulukları tanımlayan, ırkları

birbirinden ayıran unsur olmuştur. Antik Dönem'lere gelindiğinde ise renkler, toplumsal bir olgu olabilme yolunda önem kazanmış ve sanat alanında vazgeçilmez bir öge haline gelmiştir. Özellikle de antik heykellerin çokrenkliliği ideolojik bir olguyu ortaya çıkarmıştır. Kültürel bir fenomen olarak renk yüzyıllarca sürecek bir geleneğin baş rolünde olacaktır.

Antik Çağ'ın plastik unsurlarında renklerin sembolik anlamları ve uygulama yöntemleri, kullanılan pigmentlere bağlı olarak oluşmaktaydı. Çünkü antikitede renkler sadece sembolik anlamlarına bağlı olarak değil aynı zamanda pigmentlerin üretim koşulları ve maddi değerlerine bağlı olarak da kullanım farklılıkları göstermekteydi. Mimari unsurların ve heykellerin tamamlanmış olması anlamına gelen ve eserin son aşaması olan renklendirme, farklı koşullarda elde edilebilen pigmentlerle yapılmaktaydı.

Her renk türü her coğrafyada kolay şekilde elde edilemediği için antik uygarlıklar arasında ticaretin bir parçası haline gelen pigmentlerin renklendirme aşamasında kompozisyona en uygun olanı, kalıcılığına ve kapaticılığına göre seçilmekteydi. Doğal yollarla elde edilen pigmentler bitkisel ve hayvansal karışımların da olduğu doğal minerallerden oluşmaktaydı. İnorganik pigmentler ise toprak ve kayaların kullanıldığı karışımlardan elde edilmekteydi.

M.Ö. 2000'lerde, demir oksitten veya manganez filizlerinin yakılması ile oluşan karışımdan çömlekçilikte kullanılmak üzere kırmızı, menekşe, siyah pigmentler üretilmiştir. İlk sarı pigmentler yarı metal bir element olan arsenik sülfür ve Napoli sarısıdır (bir çeşit kurşun antimonat). İlk mavi pigmentler ultramarin (lapis lazuli) Mısır mavisi ve kobalt alüminyum spinelidir (oksitlerin karışımı). İlk yeşil pigmentler malachite ve yapay olarak hazırlanan bakır hidroklorürdür. İlk beyaz pigmentler kalsit ve kaolinit olarak bilinmektedir. Antimon sülfür ve galena siyah pigment olarak, cinnebar kırmızı pigment olarak ve kobalt camı ve kobalt alüminyum oksit mavi pigment olarak kullanılırdı. Tebeşir ve kil tozları beyaz pigment olarak kullanılmıştır.⁶⁰

Antik Dönem'de pigmentler çeşitli malzemeler kullanılarak üretilmiştir. Bu dönemde renk seçeneği fazla olmadığı için renklerin tonları ve ara renkler renklendirmeyi yapan kişi tarafından oluşturulmaya çalışılırdı. Romalı yazar Vitruvius ve filozof Plinius bu dönemde pigmentlerin elde edildiği malzemelerle ilgili olarak bilgiler vermişlerdir.

⁶⁰ T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, s.4

Vitruvius, pigmentleri doğal ve yapay olmak üzere iki gruba ayırarak incelemiş, Plinius ise pigmentleri “florid” (parlak) ve “austere” (koyu) olmak üzere ışık değeri üzerinden iki gruba ayırmıştır.

Doğal renkler Vitruvius da aşı sarısı, kırmızı toprak, paraetionium, yeşil kalker, orpiment olarak geçmektedir. Vitruvius’un yapay renk olarak adlandırdığı siyah günümüzde yapılan araştırmalarla kömürden elde edildiği anlaşıldığından doğal pigment olarak görülmektedir. Plinius ise pigmentleri “florid” (parlak) ve “austere” (koyu) olarak iki türe ayırmıştır. Florid pigmentleri minium (zincifre), armenium (vermillion, azurit), chrysocolla (malahit), cinnabaris (muhtemelen bitki reçinesi), indigo (çivit) ve Tyrian moru olarak belirtilmektedir. Austere pigmentler arasında sayılan aşıboyası, yeşil toprak renkleri, kireçtaşı ve Mısır mavisi’dir.⁶¹ Renklerin elde edilme yöntemleri coğrafi olarak bölgede bulunan minareller ile yakından ilişkilidir.

Beyaz rengin elde edilebildiği toprak, yalnızca Ege Denizi'ndeki bir kaç ada ve Mısır'da bulunuyordu. Sarı rengi de topraktan ve zırnık otu ya da kurutulmuş menekşeleri kaynatıp tebeşir tozuyla karıştırarak elde ettikleri görülmektedir. Kırmızı renk ise, demir oksitli toprak ve deniz kabuklarından elde edilirdi. Kırmızının farklı tonlarını elde edebilmek için bunların içerisine kurşun koyularak ısı işlem uygulanırdı. Mavi en çok bakırdan, Lapis Lazuli isimli bir taştan ve Hindistan'da yetişen bir kamış türünün üzerindeki yapışkan maddenin toplanıp kurutulduktan sonra öğütülmesi yoluyla elde edilmiştir. Yeşil renk, bakır içerikli bir mineral taşı olan malahit, yeşil toprak ya da bakır madeninin sirke ile oksitlendirilmesi yoluyla elde ediliyordu. Siyah, reçine ve çıra kurumundan, ayrıca siyah üzümün kabuğundan yapılıyordu. Mor ise, elde edilmesi en zor renkti. Doğu ve batı denizlerinde nadir olarak bulunabilen bir tür deniz kabuklusu, havanda iyice dövüldüğünde menekşe rengi bir sıvı çıkıyordu.⁶²

⁶¹ Bilici, s. 17-21

⁶² Ahmet Emre Kenduz, Tarih Öncesi Ve Antik Dönemde Renk, https://www.academia.edu/36254822/TAR%C4%B0H_%C3%96NCES%C4%B0VEANT%C4%B0KD%C3%96NE_MDE_RENK, Erişim Tarihi: 15.03.2019



Görsel 3.1: Lapis Lazuli Taşı

<https://tinyurl.com/wqhgp4m>, Erişim Tarihi: 23.08.2018

Farklı yöntemlerle elde edilen pigmentler kullanılacak form ve yüzeye göre seçilip, heykelde veya mimari unsurlarda sembolik anlamlara bağlı kalınarak uygulanmıştır. Her uygarlık için renklerin çağrışımları ve sembolik anlamları değişebildiği için renk seçenekleri fazla olmasa da, kendi kültürlerinde ürettiği anlam üzerinden renkleri seçmişlerdir. Her rengin farklı coğrafyalarda elde edilebildiği düşünüldüğünde, Mezopotamya uygarlıklarının renklendirme konusunda birbirlerini etkilemiş olabileceği gerçeğini kabul etmek gerekir.

Antik Çağ'ın düşünce yapısı ve çokrenklilik konusu kültürel bir zincir yaratmış ve bu zincirin her bir halkasını ise birbirini etkileyen uygarlıklar, yazılı kaynaklar, görsel unsurlar, düşünürlerin fikirleri, araştırmacılar ve sanatçılar oluşturmuştur. Günümüze kadar her dönemde yoğun tartışmalar yaratan ve araştırılan Antik Dönem heykellerindeki çokrenklilik, geçmişte her yüzyıldan izler taşımaktadır. Bu izler takip edildiğinde özellikle Akdeniz bölgesindeki uygarlıkların görsel zenginlikler bakımından birbiriyle bağının ne kadar güçlü olduğu görülmektedir. Heykel ve renk arasındaki plastik ilişkinin ötesinde içeriğe ve amaca dair ipuçları tarihsel sıralamayla antik topluluklarda bulunabilir.

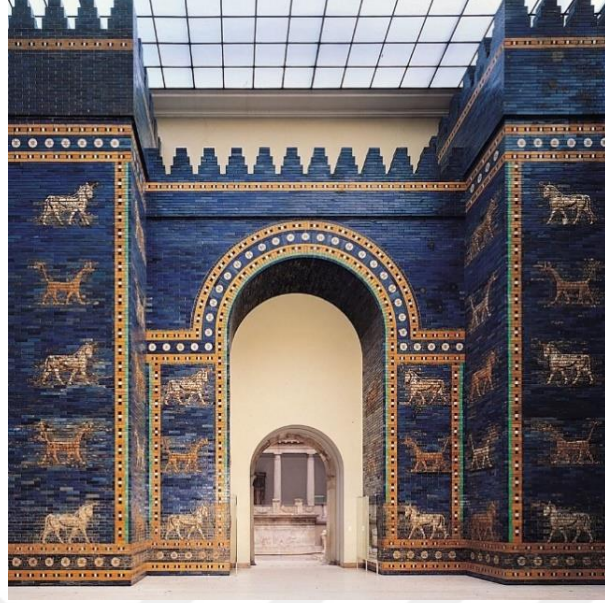


Görsel 3.2: Girit Knossos Tapınağı, M.Ö 1900'ler

<https://tinyurl.com/tpf29eg>, Erişim Tarihi: 09.07.2018

Knossos Tapınağı, kısıtlı renk çeşitliliğinin olduğu bir dönemde doğadan elde edilen pigmentlerle renklendirilmiştir. Renklere bakıldığında, Plinius tarafından parlak ve koyu renkler olarak adlandırılan zincifre, vermillion, azurit, cinnabaris (muhtemelen bitki reçinesi), çivit, kırmızı-sarı aşıboyası, kireçtaşı, malakit ve Mısır mavisi gibi pigmentler kullanılmıştır. Kırmızı rengin öne çıktığı bu mimari yapı, dönemin mevcut renklerinin birçoğunun bir arada kullanıldığı çokrenklilik anlayışının örneklerindedir.

Antik Dönemde Doğu Akdeniz bölgesi, sosyal hayat, dinsel ritüeller ve kentsel pratikleri bakımından birbirlerini etkileyen kültürlerin ortak yaşam alanıdır. Etki alanlarının bir parçası da görsel anlatımın en önemli unsuru olan renklendirme üslupları olmuştur. Girit, Babil ve Mısır Medeniyeti, birçok konuda olduğu gibi renklendirme konusunda da Yunan Sanatına öncülük eden en önemli kültürlerdir. Heykeller ve mimari yapılarda renk kullanımı, Yunan sanatındaki çokrenkliliğin gelişmesine katkıda bulunmuş, kullanılan teknikler kalıcılık ve görsel etki bakımından da örnek teşkil etmiştir.



Görsel: 3.3: Babil İştar Kapısı, M.Ö 575

<https://tinyurl.com/qnaycrb>, Erişim Tarihi: 20.07.2018

Babil İştar Kapısı, bu dönemin en önemli renkli yapılarından biridir. Bu medeniyetin ihtişamlı yaşam biçiminin bir göstergesi olan bu kapıda, sırlı tuğlalar kullanılmıştır. Mavi, sarı ve yeşil renklerin yoğunlukla kullanıldığı kapıda, aslan ve ejderha figürleri ve motifler parlak sarı, köşelerde deniz yeşili ve geri kalan kısımlarda çini mavisi kullanılmıştır. Dış koşullara dayanıklı mavi sırlı tuğlalar ve üzerlerindeki yaratık kabartmaları, parlak ve göz alıcıdır. Bu anlamda yaşanılan hayat için gösterişli bir imge yaratan Babil'ler, ölümden sonraki hayat için bu gösterişli renkleri ölülerinde kullanan Mısır'lılar gibi benzer uygulama yöntemleri kullanmışlardır.

Batı medeniyetlerinin felsefe, bilim, tarım, ekonomi ve sanat açısından ilişkilerinde öncü olan Mısır Medeniyeti, birçok yunanlı filozof, bilim adamı ve araştırmacı tarafından ziyaret edilmiş, bu topluma dair yapılan gözlemler Yunan Medeniyeti'ne taşınmıştır. Bunlardan en belirgin olanlarından birisi de mısır sanatı olmuştur. Mısırlı heykeltıraşların üslupları Antik Yunan heykel sanatını tasvir, teknik ve malzeme bakımından yönlendirmiştir. Heykellerin renklendirilmesi konusunda da Antik Yunan heykeltıraşları Mısır heykellerinden etkilenmişlerdir. Tapındıkları kutsal güçleri de temsil eden bu heykeller, duruşları, simgesel unsurların kullanım biçimi ve renklerin anlamı veya çeşitliliği bakımından öğretici görsel bir ilişki kurulmuştur.

Mısır medeniyeti birçok alanda diğer uygarlıkları etkilemesi açısından en önemlisidir. Mısır kültüründe dini ritüellerin ve inançların bir ifadesi olarak yapılan renkli heykel uygulamaları diğer uygarlıklar açısından oldukça etkili olmuştur. Bu etki heykellerde renk kullanımı konusunda daha belirgindir. Çünkü coğrafi olarak yakınlık, sadece Yunanlıların renkli heykelleri görmesini sağlamamış, aynı zamanda kullanılan renklerin de temin edilebilmesine imkan sağlamıştır. Bu bakımdan Mısır medeniyeti yönetim biçimi nedeniyle her ne kadar dışa kapalı olsa da, Antik Yunan heykellerinde renk kullanımının öncüsü olmuştur denilebilir.

Mısırlılar bir olayı veya ritüeli tasvir etmek adına Yunan sanatına kıyasla farklı anatomik çözümlerle kabartma heykeller yapmışlar ve genellikle figürlerde cinsiyetlere bağlı olarak karakteristik özellikleri vurgulamayı yeterli görmüşlerdir. Özellikle ölülerini mumyalama ritüelindeki uygulamalar ve onlara adanmış renkli heykeller, Mısır sanatının belirgin özelliklerini sunmaktadır. Geleneklerine bağlı bir topluluk olarak ve katı yönetim biçimi nedeniyle diğer kültürlerle iletişimi sınırlı olan Mısırlılar, denetim altında tutulan heykel sanatı konusunda da kendi anlayışları dışına çıkamamışlardır. Mısır renkli heykelleri bu kültürü yansıtmaktadır.



Görsel: 3.4: Tutankhamun'un Mezar Maskesi, Harry Burton'un Keşfi, 1922

<https://tinyurl.com/sw2qm2u>, Erişim Tarihi: 10.07.2018

Görsel sanatlar, din ile birlikte Mısır'ın antik kültürünün merkezindedir. Renk, şekil verilebilen her şeye nüfuz eder. Mısırlılar, renkleri sadece hayatta olanların refahı için değil, aynı zamanda başka bir hayata gireceklerin umudunu da simgeleyen, yaşam gücünü artıran yaşamsal bir ifade olarak da kabul etmişlerdir.⁶³ Ruhun öteki dünyada yaşamını sürdürebilmesi için mumyaladıkları ölülerinin mezarlarını da bu sebeplerle renklendirmişlerdir. Antik Mısır'da iç mekanlarda heykeller renklendirilirken, dış mekanlarda bulunan büyük boyutlu granit malzemeden yapılan heykellerde ise renk kullanılmamıştır.

Mısır heykellerinde renklerin kişilere, cinsiyete, sosyal statüye, dinsel içeriklere ve kutsal ritüellere göre farklılıklar göstermesi, kullanılan her rengin farklı bir kavramı temsil etmesiyle ve renk kullanımı konusunda da farklı amaçların benimsenmesiyle alakalıdır. Mısır heykelleri, tapınma, korunma gibi inanışların etkisiyle doğayla ilişkilendirilen renklerle tasvir edilmişlerdir. Renklerin içerdiği anlamlar ve renk pigmentlerinin elde edilme koşulları renk kullanımını ciddi ölçüde etkilemiş ve renklendirme aşamasının, heykellerin yüzeysel olarak korunabileceği düşüncesini ortaya çıkarmış olabilir.

Antik Mısır'da kırmızı, sarı, beyaz, altın sarısı, mor ve yeşil renkler yoğunlukla kullanılmıştır. Kırmızı ve sarı aşı boyası, bakır cevherinden veya değerli taşlardan mavi ve yeşil, kömürden siyah, kireçtaşından ise beyaz renk elde edilmiştir. Bu renkler reçine gibi malzemelerle karıştırılarak kalıcı bir boya olarak sanatçının amacına yönelik kullanılmıştır.⁶⁴

Bu renkler arasında en dikkat çekici olan Mısır'da üretilmiş olan mavi renktir. Antik Mısır'da ilk sentetik pigment mavidir. Mısır mavisi bilinen en eski pigment, kalsiyum karbonat, bakır içerikli metal ve kum karışımından elde edilen "kalsiyum bakır silikat" olarak adlandırılmaktadır. Mısır mavisinin iki tonundan biri çivit mavisi, bir diğeri ise lapis lazuli olarak adlandırılan parlak mavidir. Mısır inancında mavi, göklerin rengi ve dolayısıyla evrenin rengi olarak kabul edilmiştir. Aynı zamanda su ve Nil nehri

⁶³ Hannelore Hagele, *Color in Sculpture: A Survey from Ancient Mesopotamia to the Present*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, s.34

⁶⁴ Paul T. Nicholson and Ian Shaw, *Ancient Egyptian Materials and Technology*, UK: Cambridge University Press, 2000, s. 115

ile de ilişkilendirilmiştir.⁶⁵ Böylece mavi, yaşamın ve yeniden doğuşun rengi olmuştur. Dayanıklılığı açısından da tercih edilen Mısır mavisi antik uygarlıklar tarafından da kullanılmıştır.

Mavinin “yeniden doğuş” ve “parıldayan güneş”i ve “Ölülerin Tanrısı” Osiris ile ilişkilendirilen kırmızının, “doğum ve yokoluş” kavramlarını temsil ettiği düşünülmektedir. Bununla birlikte, güneş ile ilişkisi ve “Tanrıların Bedeni”ne duyulan saygı nedeniyle kullanılan sarı renk için altın kullanılmıştır . Bu, tanrıların ve kraliyetin rengiydi ve çoğu insan için arzu nesnesiydi.⁶⁶ Ayrıca mavi, Mısırlılar için kötü güçleri uzaklaştırabilen yararlı bir renk olmuştur. Ölen kişinin bedenini ve ruhunu öteki dünyada koruması amacıyla, cenaze törenleriyle ve ölümle ilişkilendirilmiştir. Bakır silkatlarla maviyi elde eden Mısırlılar, bu renge dair koruyucu bir sembolizma geliştirmiştir. Ancak bazı renkler tek bir kavramı değil başka kavramların da simgesi olarak kullanılmıştır.

Renklerin ikonografik çözümlenmesi ve kullanım biçimleri dikkate alındığında, Antik Yunan’da renk kullanımı Antik Mısır’la ortak referanslar taşımaktadır. Heykelerde gerçeklik kaygısı, dini ritüeller ve günlük hayata dair konu anlatımları benzerlik gösterir. Ancak heykellerin yerleştirildiği mekanlarla ilişkileri düşünüldüğünde Antik Yunan dönemi halk ile daha yakın bir görsel temas kurmuş, Mısır’da ise heykeller öteki hayata adanarak ve bu hayatı temsil eden renklerle renklendirilirken, Antik Yunan’da heykeller yüceleştirilen güzellik ve mükemmel uyumun sonucu olarak yaşanan hayata ve doğaya yaklaşabilmek için renklendirilmişlerdir. Ayrıca Antik Yunan çok renkli heykelleri mimari yapıların bir unsuru olarak dış mekanlara da yerleştirilmiş, kullanılan renklerin kalıcılığı için de yeni teknikler uygulanmıştır. Yine de bu coğrafyadaki uygarlıklarda uygulama ve yöntem bakımından farklılıklar olsa da, kullanılan mavinin, altın sarısının, kırmızının ve diğer renklerin yakın sembolik anlamlar içerdiği görülebilir. Örneğin kutsal figürlerde tanrısal olanı simgeleyen altın rengi her iki uygarlıkta da kullanılmıştır.

⁶⁵ Egyptian Blue – The Oldest Known Artificial Pigment, 2014, <https://www.ancient-origins.net/ancient-technology/egyptian-blue-oldest-artificial-pigment-ever-produced-001745>, Erişim Tarihi: 18.03.2019

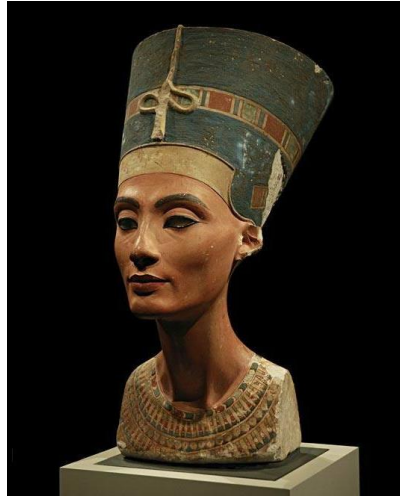
⁶⁶ History Of Egyptian Jewellery, <https://www.cooksongold.com/blog/trends-and-inspiration/cooksongold-blog-egyptian-jewellery>, Erişim Tarihi: 10.07.2018



Görsel 3.5: Ptahkhenuwy ve Eşi, Boyalı kireçtaşı, M.Ö 2465 – 2323

<https://tinyurl.com/r5gwfjs>, Erişim Tarihi: 11.07.2018

Heykeller kil, fildişi, kemik ve sert yada yumuşak taşlardan yapılmıştır. Mısırlılar bu heykelleri renklendirmek için altın, renkli cam ve değerli taşlar kullanmışlardır. Renk pigmentleri ise topraktan, beyaz kireçten, cam hamurundan ve kömür gibi malzemelerden elde edilmiştir.



Görsel 3.6: Kraliçe Nefertiti, Berlin Mısır Müzesi

<https://tinyurl.com/smcfyo8>, Erişim Tarihi: 11.07.2018

Akdeniz uygarlıkları arasında renklerin anlamları açısından bir bağ kurulabilir. Antik Çağ'ı duvar resimlerinde insan figürlerini cinsiyete göre ayırmak için uygulanan

renk kodlaması, bu bağ açısından örnek teşkil eder. Antik Mısır'da erkeklerin koyu kahverengi, kadınların beyaz ten rengiyle tasviri ve Antik Yunan'da da erkek ve kadınların ten renkleri için farklı renkler kullanılması bu kodlamada benzerlikler göstermektedir. Bu renkler her iki toplumda da, sosyal statüye dair ipuçları verirken, heykellerin gerçekliğine katkıda bulunmuştur. Sonuç olarak gelenekler, sosyal yaşam ve kültür heykellerin renklendirilmesinde oldukça etkili olmuştur.

Antik Çağ'ın kültürel geleneklerine ve plastik sanat pratiklerine bakıldığında, mimari yapılar, heykeller ve pek çok obje beyaz olarak hayal edilmektedir. Renk unsuru, Antik Çağ'lardan beri birçok alanda araştırma konusu olmasına rağmen, tarihin belli dönemlerinde heykel ve mimari unsurların renksizliği daha çok tartışılır olmuştur. Modern kültür, çağdaş resim, heykel ve mimarlık alanlarında yapılan araştırmalar ve renk teorilerinin etkisiyle, bu renksizlik algısına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Ancak her şeye rağmen Antik Dönem' in çokrenkliliği konusundaki algının nasıl değiştiği, renkten kopuşun ve sonrasında rengin heykel sanatında farklı anlamlar üzerinden tekrar kullanımının nasıl başladığı sorusu ortaya çıkmaktadır. Bu soruyu cevaplandırabilmek için heykel sanatı bağlamında renk kullanımının tarihsel gelişimi ve Antik Dönem' den günümüze içerdiği bağlantılar üzerinde durulmalıdır.

Antik Çağ yapıtlarında renklendirme ve çokrenklilik tartışmaları XVIII. yüzyıldan beri devam etmektedir. Bu tartışmaların temelini ise Antik Yunan ve Roma heykelleri oluşturmaktadır. 1700'lü yıllardan başlayarak devam eden arkeolojik çalışmalar ve akademisyenlerin, mimarların ve sanatçıların yaptığı gözlem ve araştırmalarla, renksiz olarak bilinen Antik Yunan ve Roma heykellerinin aslında çok renkli olduğu tespit edilmiştir. Sanatın tarihsel akışını, özellikle de antik uygarlıkların yapıtlarındaki çokrenklilik algısını değiştirmeye yönelik bu araştırmalar, rengin nasıl ve hangi amaç veya anlamda kullanıldığı, sonrasında renk kullanımdan kopuşun sebepleri gibi sorulara cevap üretebilecek nitelikte sonuçlar ortaya çıkarmıştır.

XVIII. yüzyılda yapılan arkeolojik araştırmalarla ortaya çıkarılan heykellerdeki zengin boya kalıntıları farklı birçok görüş doğurmuştur. Dönemin araştırma koşullarına ve gözleme dayanan araştırmalar bu farklı görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Renk kullanımı konusunda ortak fikirler üretilse de, bazı gözlemci ve araştırmacılar sınırlı

bir renk kullanımı olduğunu iddia etmiş, sadece mavi ve kırmızı renklerin kullanıldığını ileri sürmüşlerdir. Bu görüş, heykellerin üzerinde genellikle kalmış olan renklerin sadece mavi ve kırmızı olmasına dayandırılarak ortaya çıkmıştır. Bazı çevreler ise altın rengi ve beyazın kullanıldığını ileri sürmüşler ve bu durumu 1700'lü yılların ikinci yarısına denk gelen sanat üslubuyla ilişkilendirmişlerdir. Bu tartışmalara antik metinlerin daha önceden yapılan çeviri hataları da neden olmuştur.⁶⁷ Antik Dönem ve heykellerdeki çokrenkliliğin anlaşılabilmesi için döneme ait tüm bulgular ve araştırmalar birlikte düşünülmelidir.

Johann Joachim Winckelmann'ın Antik Dönem heykellerinin çokrenkliliği konusunda yaptığı klasik sanat tarihi çalışması bu araştırmalardan ilkidir. (...)1762 yılında Vezüv yanardağının eteklerindeki Pompei şehrine yaptığı ziyarette ilk elden boyalı antik heykellerle karşılaşmış ve *Geschichte der Kunst des Alterthums* isimli kitabında gözlemlerini aktarmıştır. Bu gözlemden sonra konu hakkında: "Renk güzelliğe katkıda bulunur, ancak formları ve güzelliği genel olarak geliştirmesine rağmen, güzelliğin kendisi değildir. Beyaz, en fazla ışık huzmesini yansıtan renktir, dolayısıyla en kolay şekilde algılanan renk olduğu için, güzel bir vücut da daha beyaz ve güzel olacaktır."⁶⁸ ifadelerini kullanmıştır.

Winckelmann'ın bu yorumu, antik çokrenklilik tartışmalarının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Onun heykellerde gördüğü renk kalıntıları farklı yorumları beraberinde getirmiş olsa da, diğer taraftan renklerin ürettiği anlam da tartışılmıştır. Winckelmann'ın Antik Dönem' in çokrenkliliğini araştırdığı çalışmasına rağmen, XIX. yüzyılda bazı bilim adamları, klasik heykellerin çokrenklilik fikrine karşı çıkmış ve aksine onları ilkel bir kültür ifadesi olarak kabul etmişlerdir.

Winckelmann'ın yazılı çalışmasından sonra bazı çevrelerce klasik bir kökenin çokrenkliliği reddedilmiştir. Bu durum beyaz klasik bir geçmiş algısını savunanların fikirlerini desteklemiştir. Nitekim renkten kopuş sürecine bakılacak olursa, yüzyıllar öncede bu yönde bir fikrin ortaya atılmış olabileceği, çokrenkliliğin kabul görmediği ve antik heykellerde renk kullanımının aksinin düşünüldüğü sonucu çıkarılabilir.

⁶⁷ Vinzenz Brinkman ve Raimund Wünsche, *Renkli Tanrılar*, Çev: Işıl Işıklıkaya, İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul: Ege Yayınları, 2006, s.13

⁶⁸ Neuenfeld, s.67

Çokrenkliliğin reddedilmesinin nedenleri arasında, Antik Dönem'den kalan yazılı kaynakların yanlış çevirisi ve görsel olarak renk kalıntılarına rastlanmaması veya sadece belli renklerin korunmuş olması da gösterilebilir. Winckelmann'ın, rengin forma güzellik kattığını ancak güzelliğin kendisi olarak görmemesi, beyaz rengin fiziksel özellikleri bakımından güzelliğe daha çok katkı yaptığını düşünmesi, heykellerde çokrenkliliğin terk edilmesi ve Rönesans döneminin saf ve mükemmel güzellik anlayışıyla ilişki kurmaktadır.

Antik çokrenklilik hakkındaki tüm bu tartışmaların tek kaynağı sadece Winckelmann olmamıştır. XIX. yüzyılda, renklendirme çalışmaları yaygınlaştığında, 1800'lü yılların ilk çeyreğinde Fransız arkeolog Quatremere de Quincy, Antik Yunan heykellerinde çokrenklilikten bahsettiği Antik Heykel Sanatı isimli çalışmasını yayınlamıştır. Bu yayından yaklaşık olarak yarım yüzyıl sonra, Hollandalı ressam Lawrence Alma Tadema, ressam olarak ele aldığı Phidias'ın, arkadaşlarına Parthenon'un Friezi'ni gösterdiği resminde antik çokrenkliliği ele almıştır.⁶⁹

Winckelmann, "Antik Çağ Sanatı Tarihi" kitabının gözden geçirilerek sonrasında yayınlanan baskısında, Platon'un Devlet'inin bir paragrafına atıfta bulunarak çok renklilik hakkındaki araştırmasını, mükemmel bir devlet ile heykelin kompozisyonu ve onun renklendirilmesi konusundaki uyumun bir karşılaştırmasını ele alarak araştırmasını daha da aydınlatmaktadır:

*"Sanki bir heykeli renklendiriyorduk ve biri yaklaşp en güzel pigmentleri imgenin en güzel kısımlarına uygulamadığımızı söyleyerek bizi eleştiriyordu, çünkü gözler ki en güzel kısım onlardır, morla değil de siyahla boyanmıştı – Şu yanıtın makul bir gerekçe olduğunu düşünmeliyiz; "Gözleri göze ya da diğer kısımlara benzemeyecek kadar güzel boyamamızı beklemeyin, eski dostum. Ama her bir parçaya neyin uygun olduğunu saptamanın bütünü güzel hale getirip getirmediğini gözlemleyin."*⁷⁰

Antik Çağ'ın felsefi fikirlerini ve sanat tarihini kültürler arası ilişkiler açısından ele alıp, heykelde renk tartışmasının çözümlenmesini güzellik kavramıyla ilişkilendirerek yapmaya çalışan Winckelmann, kurduğu bağ ile rengin kullanım amacına ve sorgulama alanlarına dair yorumlar yapmıştır. Bu metinden de anlaşılacağı üzere bütün ile uyumu

⁶⁹ Neuenfeld, s.68

⁷⁰ Neuenfeld, s.69

sağlayan ve güzellik algısının tamamlayıcı ögesi olan rengin görsel olarak önemi vurgulanmıştır.

3.2. Antik Yunan ve Roma Heykellerinde Çokrenklilik

Antik dünyada renkler, mimari yapılar ve heykellerin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Renkler kullandıkları yüzeyde yarattıkları etki ile görsel olarak iletişim kuran, estetik beğeni yaratan ve sembolik anlamlar üreten bir işlev görmüştür. Heykellerdeki renklerin biçim ve mekanla ilişkisi, ırk ve cinsiyet konusundaki benzetme arayışı, zihinsel çağrışımları, sembolik anlamları ve kültüre veya topluma dair barındırdığı ipuçlarını vurgulayan örnekler, renkleri anlamlandırabilmek için önemlidir. Bu nedenle araştırma kapsamında, Antik Yunan döneminin tüm çokrenklilik özelliklerinin yansıtıldığı düşünülen Atina Akropolü'nde bulunan Parthenon Tapınağı, kutsal yapıların bir parçası olarak renklendirilen ve genç bir kızın renklerle tasvir edildiğı Peploslu Kore heykeli, kullanılan renkler konusundaki değışkenliğin ipuçlarını taşıyan Üç Başlı Canavar heykeli, güçlü bir erkeğın betimlenmesinde tercih edilen renklerin çeşitliliğini gösteren Aristion Mezar Anıt heykeli, kalabalık figür grubundan oluşan bir heykel kompozisyonunda kullanılan renklerin canlılığının en önemli örneğinin yer aldığı Aphaia Tapınağı gibi eserler ele alınacaktır.

Antik Roma'da ise kamusal alanda bulunan ve bir kahramanlık anıtı olarak farklı biçimlendirme tekniğıyle öne çıkan çok renkli İmparator Trajan Sütunu ile ilk çok renkli arkeolojik buluntulardan biri olan ve araştırmacılar tarafından rekonstrüksiyonu yapılarak gerçek renklerine ulaşılmaya çalışılan Prima Porta heykelinin renkleri anlam ve biçim ilişkisi bakımından incelenecektir.

Antik Yunan ve Roma'da renk meselesi, Platon ve Aristoteles'in renk tartışmalarıyla bir zemine oturtulmuş, ancak sonraki dönemlerde meydana gelen kültürel değışimler, felsefe anlayışı ve dini kabuller ile bazı farklılıklar ortaya çıkmıştır. Antik Yunan'da renkler ideal güzellik ve canlılık kazandırmaya yönelik sembolik anlamlar ışığında kullanılırken, Antik Roma'da her ne kadar Etrüsk ve Yunan sanatından etkilenmiş olsa da, renkler anlam ve üslup olarak gücün, ihtişamın ve kahramanlığın ifade edilmesi ve vurgulanabilmesi için tercih edilmiştir. Bu anlamda Antik Yunan ve Roma

çok renkli heykellerinin birbiriyle farklarını ortaya koyabilmek adına kültürel ve politik süreç incelenmelidir. Her iki toplumda renklerin anlamları ve kullanım biçimleri dönemin özelliklerine bağlı olarak değişmektedir. Değişmeyen şey ise çokrenklilik ve renklerin biçimle ilişkisidir.

Antik Yunan heykellerin çokrenkliliğinin birçok sebebi vardır. Ancak bunlardan en temel ve vazgeçilmez olanı güzellik ve canlılık kazandırmak olmuştur. Estetik açıdan bir cazibe yaratmak, ihtişamlı ve güzel göstermek renk kullanımını kaçınılmaz kılmıştır. Öyle ki heykellerde çokrenkliliğin terk edilmesi, bir kişinin giydiği çok değerli bir kıyafeti çıkarması ve çıplak kalması gibi yorumlanabilir. Antik Dönem gerek felsefi fikirler, gerek doğaya dayalı gözlemler ve gerekse kültürel ve dini değerler renk kullanımı konusunda sanatçıları teşvik etmiş, kullanılacak renklerin seçilmesinde yol gösterici olmuştur.

Antik Yunan heykellerinde renk, anlam ve biçim ilişkisi bu uygarlığın kültürünün bir parçası olarak düşünülmelidir. Yunan Sanatı'nda mimari yapılar incelendiği zaman, heykellerin kutsal içerikli, süsleme maksatlı, sembollere dayanan ve gerçekliğe vurgu yapan mimari unsurlar olarak kullanıldığı görülebilir. Heykellerin, mimari yapıların dönemsel özelliklerine göre yapıldığı ve kullanılan renklerin ise belirli temsiller içerdiği söylenebilir. Bu yüzden heykeller fiziksel çevreleri ve kültürel normlardan ayrı düşünülmemelidir. Bu kapsamda Antik Yunan heykellerinde çokrenkliliği, dönemin heykel sanatı anlayışı çerçevesinde felsefe, kültürel özellikler ve kutsal kavramlar ile ilişkilendirerek açıklamak doğru olacaktır.

Yunan heykel geleneğinde figüratif temsil, diğer uygarlıklardan daha çok gelişmiştir. Heykellerde klasik bir yaklaşım görülse de, Antik Yunan heykel sanatı sadece dinsel kavramlar, ritüeller ve sosyal yaşamı değil, aynı zamanda ideal güzelliğe ve sembollere dayalı gerçeklikle de ilgilenmiştir. Sembolik renkler, içerdiği anlam ve biçimle ilişkisi bakımından heykellerin en önemli tamamlayıcı unsuru olmuştur. Bu sembolik renklerin kullanılmasında Antik Mısır etkisi ne kadar önemliyse, Antik Yunan filozoflarının renk üzerine gözlem ve yorumları da bir o kadar belirleyici olmuştur.

Romalı filozof Gaius Plinius Secundus'un (M.S. 23–M.S. 79) bir anekdotunda heykeltıraşların ve ressamların, heykellerin görsel açıdan tamamlanmış olması ve uygun bir bitirme anlayışının renge dayandığı konusunda hemfikir olduklarını öne sürmüştür.

“Praxiteles'e heykellerinde en çok neyi sevdiği sorulduğunda, açıkça heykellerin son rötuşlarının Nikias tarafından yapıldığı için, 'Nikias'ın dokundukları' yani boyananların en çok saygıyı hak ettiğini söylemiştir. Bu ifadeden en az iki bakış açısı çıkarılabilir: Birincisi, heykellerin sadece boyandığı zaman tamamlanmış olduğu düşünülebilir; İkincisi, böyle bir bitirme, heykeltıraş tarafından başlatılan ve ressam tarafından sonuçlandırılan yaratıcı sürecin bir parçasıdır.”⁷¹

Antik Yunan'da mükemmel oran ve ideal güzellik arayışı ön planda tutulmuştur. Güzellik arayışında uyum oldukça önemlidir, çünkü gerçeklik ancak uyumla yakalanabilirdi. Antik Dönem heykeltıraşı bu uyumu ve güzelliği yakalayabilmek, heykellere canlılık kazandırmak için renk kullanmıştır. Böylece heykelleri doğaya daha çok yaklaştırma çabaları renk unsuru ile tamamlanmış hale gelmiştir. Heykeltıraşların, heykellerinin ancak renklendirilince tamamlandığını düşünmeleri bu fikri desteklemektedir. Yani renk tamamlayıcı bir unsur olarak tercih edilmiş, kullanılırken de heykelin içeriğiyle uyumu dikkate alınmıştır. Yaşamın enerjisini yansıtan tüm renkler heykellerde yüzeysel olarak boşluk kalmayacak şekilde uygulanmıştır.

Antik Yunan heykeltıraşları en yüce ve kutsal olanın görsel temsilini, günlük hayattan hikayeleri ve kahramanlık veya savaş sahneleriyle, mükemmel anatomi bilgilerini kullanarak yaptıkları heykellerle ifadeye etmeye çalışmışlardır. Kullanılan renklerde bu yüce ve kutsal kavramlarını, günlük hayatın çağrışımlarını ve savaşın görsel etkisini temsil etmektedir. Renklerin birbirleriyle ve doğayla ilişkisi konusunda da dönemin filozoflarının teorileri öğretici olmuştur. Pythagoras ile başlayarak Empedocles, Democritus, Platon ve Aristoteles ile devam eden renk tartışmaları ve araştırmalarıyla, Antik Yunan heykellerinde kullanılan temel renkler arasında, doğaya dayalı gözlemlerle olan ilişki yadsınamaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Mavinin, kırmızının, altın sarısının ve beyazın sembolik anlamları, geleneksel bir anlayışla ve felsefi düşünceler ışığında kullanılmıştır.

⁷¹ Hagele, s. 66

Gerçek renk, algılanan renk ve adlandırılan renk arasında her dönemde, her toplumda ve her bireyde önemli farklılıklar ortaya çıkmıştır. Renklere dair sorunlar nörobiyolojik ve biyolojik olmaktan ziyade büyük ölçüde toplumsal ve ideolojiktir.⁷² Renklerin çağrışımlarını ve duyular üzerindeki etkisini, istek ve arzuları harekete geçiren duyumsamanın ilke adımı olan bir fenomen olarak kabul etmek gerekmektedir. Bu özelliğiyle renkler, Antik Dönem'den günümüze barındırdığı anlamlarla, bir iletişim kurma biçimi ve geleneğin taşıyıcısı olmuştur. Antik heykeltıraşlarda bu iletişim biçimini mimari yapılar ve heykel aracılığıyla kullanmıştır. Bu bakımdan heykellerin üzerindeki renkler, dönemin sosyal ve kültürel yapısı hakkında ipuçları taşımaktadır.

Antik Dönem Atina Akropolü'nde mimari yapıların parçası olan renkli heykeller ve rölyefler, Antik Dönem çokrenkliliği hakkında bu ipuçlarını vermektedir. Ayrıca bu renk kullanım alışkanlıkları ve tercihleri renkle ilişkileri bağlamında, halkın din kavramına ve geleneklerine bağlılıklarının bir göstergesidir.



Görsel 3.7: Atina Akropol'ü, M.Ö 5. yy

<https://tinyurl.com/ungpvrn>, Erişim Tarihi: 24.07.2018

Atina Akropolü'ndeki Parthenon Tapınağı, Arkaik Dönem Yunan mimari yapılarının en önemlilerinden biridir ve mimari yapıya dahil edilen heykel ve rölyeflerdeki renk kalıntıları kısmen de olsa günümüze dek korunmuştur. Vinzenz Brinkmann'ın bu tapınağın bir parçası olan Peploslu Kore heykeli üzerindeki renk analizi, bu renklendirilmiş heykeli tekrar canlandırmıştır. Yumurta sarısının ve ceviz

⁷² Pastoreau, s. 28

yağının boyayla karıştırılmasıyla oluşan tempera tekniği ile boyanmış Peploslu Kore heykeli yüzeyindeki renk kalıntıları, Brinkmann tarafından iki ayrı rekonstrüksiyon üzerinde yeniden görünür hale gelmiştir. Bu rekonstrüksiyonlarda kullanılan renkler, çok renkli ve özenli süslemelerle dolu bir çağa işaret etmektedir.

Ahşap malzemenin kullanıldığı dönemde yapılan tapınaklar, renkli terakota ve ahşap plakalarla süslenmiştir. Yapıyı koruyan bu alınlık ve kirişler canlı renklerle renklendirilmiştir. Taş malzemenin kullanıldığı dönemde ise aynı süsleme anlayışı renkli heykeller kullanılarak devam etmiştir. Bu antik yapıların karakteristik bir özelliği olmuş ve renk başlangıçtan beri süslemede büyük rol oynamıştır. Tapınaklar, mezar yapıları ve tiyatrolarda bu renkli süsleme kalıntıları görülebilir. Renk mimari yapıların ve heykellerin karakteristik bir özelliği haline gelmiştir.



Görsel 3.8: Parthenon Tapınağı, Atina Akropol'ü, M.Ö 5. yy.

<https://tinyurl.com/sy4hyrw>, Erişim Tarihi: 24.07.2018

Eserler üzerinde yapılan çözümler bu karakteristik özelliklerin nedenlerini ortaya çıkarmaktadır. Antik uygarlıkların kutsal mekanlarla ilişkilendirdiği heykellerde çözümler yapılırken aslında döneme ait birçok ipucuna rastlanabilir. Çünkü değişmezliğinden bahsedilemeyecek bir renk anlayışı ortaya çıkmaktadır. Bunun bir başka örneği de Peploslu Kore heykelidir. Bu heykelde de görüleceği üzere renklerin kullanımında sembolik ve içerik açısından bir kısıtlama olmamış, her renk yapılacak heykelin ilişkilendirildiği kavramlara göre seçilmiştir.



Görsel 3.9: Peploslu Kore, Atina Akropolisi, M.Ö 5. yy.

<https://tinyurl.com/t3ttu8e>, Erişim Tarihi: 25.07.2018

Atina Akropolisi'nde bulunan Peploslu Kore heykeli için rekonstrüksiyonları yapılmış ve heykelin kimi temsil ettiği, tasvir edilen kişi ile renkler arasında nasıl bir anlam ilişkisi olduğu konusunda araştırmalar yapılmıştır. Çünkü “Kore” heykelleri Antik Yunan'da genç kızları temsil eden heykellerdi ve standart bir betimleme anlayışı hakimdi. Bu heykelin ise bir genç kıızı temsil etmediği şüphesi ortaya çıkmıştır. Vinzenz Brinkman'ın araştırması Peploslu Kore heykelinin çözümlenmesine imkan sağlamıştır.

Brinkman'a göre;

1886'da kazılarda ortaya çıkarılan Peploslu Kore, tanrıça kültüründe ki yerlerinin önemine vurgu yapmak için biçimlendirilen ve “Kore” olarak adlandırılan genç kız heykellerinden biri olmayabilirdi. Çünkü Kore heykellerinin belirgin özellikleri vardı. Tasvir edilen kıyafetler, kullanılan renkler ve vücudun hareketi, bu heykelin Peplos kıyafeti giymiş bir Kore olmadığını göstermektedir. Bu noktada heykelin bir tanrıça mı yoksa kore heykeli mi olduğuna karar verilebilmesi için renklendirilmiş olması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Heykelin üzerinde kalan renkler analiz edilmiş ve heykel kopya edilerek yeniden renklendirilince, vücuda oturan kıyafet ve kıyafetin renkleriyle, üzerindeki hayvan bezemeleriyle bu kıyafetin doğu kökenli bir kıyafet olduğu ve hakimiyeti sembolize ettiği bu giysi, Yunanlılar tarafından da tanrılara ve kutsal görevli kişilere adandığı sonucuna varılmıştır.

Dolayısıyla heykelin üzerinde kalan yoğun mavi, kırmızı ve yeşil renkler nedeniyle bu heykelin Athena veya Artemis olacağı düşünülmüştür.⁷³

Buradan da anlaşılacağı gibi heykeller kişi ve olaylarla o kadar yakın ilişkilidi ki, onları doğru çözümlmek ve tanımlamak için kesinlikle renklendirilmesi gerekmektedir. Çünkü renkler tam olarak tasvir edilen düşünceye ve kişiye ait kılınmış sembolik ifadelerdi. Hatta sosyal statüye ve cinsiyete kadar detaylı bilgi renkli rekonstrüksiyonlarla edinilmiştir.

Heykellerin renk analizleri, Yunan heykellerinin saf beyaz algısından dolayı bir tartışma ve çelişki yaratmıştır. Çünkü bazı renkler gözle görülemeyecek kadar yok olmuştur. Hatta tahmine dayalı yapılan renklendirme çalışmaları bile her zaman doğru sonuç vermeyebilir. Brinkmann'ın rekonstrüksiyonları doğru sonuca ulaşabilme açısından doğru renklendirmenin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Her heykelin renkleri, sanatçısı tarafından anlamı destekleyen ve dönemin sembolik dizgesine bağlı olarak kullanılmıştır.

Antik heykellerdeki renk analizlerinin sonucunda yapılan rekonstrüksiyonlarla renksizlik algısı değişmiştir. Hatta renklerin yüzeysel bir dekoratif öge olmadığı, aslında estetik bakımdan heykelin algısını değiştirdiği, güzelliğin ve uyumun parçası, sembolik anlamların da kurucu unsuru olduğu görülmüştür. Brinkmann'ın her iki "Kore" heykeli rekonstrüksiyonu, dönemin tamamen renklendirilmiş olan heykelleri konusunda da oldukça aydınlatıcı olmuştur.

⁷³ Brinkmann ve Wünsche, s.43-44



Görsel 3.10: Peploslu Kore, Vinzenz Brinkmann'ın Rekonstrüksiyonları, 2004

<https://tinyurl.com/ww74x5u>, Erişim Tarihi: 25.07.2018

Yapılan yeniden renklendirme çalışmaları ile Peploslu Kore heykelinin, aslında tanrıçalar Artemis veya Athena'ya ait olabileceğini düşündürten ipuçları ortaya çıkmıştır. Elde tutulan ok ve yay bu ipuçlarından biridir. Avcılık tanrıçası olarak bilinen Artemis'i temsil eden ok ve yay heykelle dahil edilmiştir. Heykelde beyaz veya beyaza yakın tonlar, saflığı ve gençliği temsil etmektedir. Kırmızı saçlar kadınlarda kutsal bir ifade biçimi iken, motiflerle dolu kırmızı ve sarı rengin hakim olduğu kıyafet ise doğu kültüründen izler taşımakta ve yine kutsallığa gönderme yapmaktadır.

Heykelin saçlarında, gözlerinde ve kıyafetindeki renkler Antik Dönem'in sembolik renkleridir. Süsleme ve canlılık kazandırmak için kullanılan mavi, sarı, kırmızı ve yeşil renkler, bir figürün görsel etkisini güçlendirmekte en çok tercih edilenler olmuşlardır. Renklerin çeşitleri ve uyumu ise Aristoteles'in doğadan ve gökkuşağından gözlemleyerek ortaya çıkardığı renk dizgesiyle örtüşmektedir. Heykelin canlılığı için gözler de dahil her detay uyumlu bir renk kullanımıyla bütüne dahil olmuştur. Heykelde vurgu yapılmak istenen kısımların canlı pigmentlerle renklendirilmiş olması, vurgunun renkle yapılması ve renklerin sembolik karşılıkları, sonraki yüzyıllarda yapılan heykellerin renkleriyle ilişkilendirilebilir.

Antik Yunan heykeltıraşları açısından heykel ve renk bir bütünü ifade ediyor, renksizlik eksiklik olarak düşünülüyordu. Anlamları Antik Yunan filozoflarının yorumlarıyla örtüşen renkler, teorik bir temele dayandırılarak heykellerde tamamlayıcı unsur olarak benimsenmiştir. Beyazın, mavinin, kırmızının ve sarının ana renkler olarak kullanılması ise Pythagoras'ın kozmolojik ve matematiksel detaylara dayalı renk teorisinden geldiğini düşünebiliriz. Doğanın dört temel elementi hava, su, ateş ve toprak sanatçılar için de renkleri sınıflandırma yöntemi olarak kullanılmış olabilir. Tanrılar ve tanrıçalar da sarı veya kahverengi saçlar, savaşçı ve sporcuların erdem ve kahramanlığı temsil eden koyu sarı olan ten renkleri, Kore'ler de gençliğin ışıltısını yansıtan açık tonlarda ten rengi ve doğa üstü varlıklarda kullanılan mavi renk, kozmolojik renk dizgesinin anlam çeşitliliği olarak görülebilir.

Heykellerin renklendirmesinin ressamlar tarafından yapılması, heykeltıraş için renklendirmenin ne kadar önemli olduğunun göstergesidir ve mükemmele ulaşmanın son aşamasıdır. Renklendirilmemiş bir heykel, anlaşılamayan ve muhtemelen görsel çekiciliği olmayan bir şey olarak düşünülmüştür.

Renklendirmenin önemi, Euripides tarafından yazılan Helen isimli trajik oyunda; *“Hayatım ve servetim, kısmen Hera'dan dolayı kısmen de güzelliğim yüzünden, bir canavarlıktır. Güzelliğimi ve çirkin bir yanımı değiştirebilseydim eğer, bu bir heykelde rengi silmek gibi olurdu...”*⁷⁴ ifadeleriyle vurgulanmıştır. Heykelde renk kullanımının ne kadar önemli olduğu ve rengi silinen bir heykelin ifadeden ve gerçeklikten yoksun olacağı sonucu çıkarılabilir. Nitekim renkler kullanıldığı formla ilişkisi bakımından heykel hakkında fikir veren bir plastik öğedir.

Antik Yunan'da yapılan heykellerin, mitlere, kutsal kavramlara ve figürlerin işlevlerine, statülerine veya cinsiyetlerine göre renklendirildikleri ortaya çıkmıştır. Örneğin; Aristion mezar anıtında dekoratif etkiyi güçlendirmek için kıyafetin ve aksesuarların bir kısmında mavi renk kullanılırken, Atina Akropolü'ndeki bir alınlıkta bulunan üç başlı canavar figüründe sakallar mavi olarak renklendirilmiştir. Ten

⁷⁴ Natasha Blatsiou, Acropolis Museum: Recreating the True Painted Colors of Ancient Statues <http://www.greece-is.com/the-colors-of-antiquity/>, Erişim Tarihi: 30.07.2018

renklerinin ve detayların tonları da yine hikayeye bağılı olarak uygulanmıştır. Figürlerin ve rölyeflerin görsel etkisiyle anlaşılabilirliğini artıran, bazı detayların birbirinden ayırt edebilmesini sağlayan ve canlılık kazandıran bir unsur olarak renk, eserlerin görsel anlatımının önemli bir parçasıdır. Üç başlı canavar heykeli de tam olarak bu didaktik anlatımın tüm özelliklerini taşımaktadır.



Görsel 3.11: Üç Başlı Canavar, Atina Akropol'ü Barbablu Alınlığı, M.Ö 5. yy.

<https://tinyurl.com/uds4t24>, Erişim Tarihi: 06.08.2018

Arkaik Dönem örneklerinden olan bu üç başlı canavar figür, Antik Dönem filozoflarının renkleri sınıflandırmak için de gözlemledikleri dört temel elementten üçünü ateş, su ve havayı temsil ettiği düşünülmektedir. Kullanılan pigmentler de bu elementleri temsil eden renklerle eşleştirilebilir. Gövde kısımlarındaki sarı ile kırmızı ve sakallardaki mavi renk kalıntıları günümüze kadar korunabilmiştir. Genellikle çok figürlü kompozisyonlarda Antik Yunan heykeltıraşları figürlerin birbirlerinden görsel olarak ayrılıp kolaylıkla algılanabilmesi için farklı renkler kullanmasına rağmen, üç başlı canavar tek bir figürü veya bedeni temsil ettiği için üç baş ve gövdede aynı renkler kullanılmıştır.

Antik Yunan'da bütünde mükemmele ve gerçekliğe ulaşma çabası uyumlu renk kullanımını da beraberinde getirmiş, gerçeklik ve canlılık arayışı, ihtişamlı bir görsel etki için vurgusu en güçlü renklerle tamamlanmıştır. İzleyicinin dikkatini üzerinde toplayacak canlılıkta renkler, kültürel simgelerle eşleştirilerek bir arada kullanılmıştır. Mezar anıtları da Antik Yunan kültürünün simgesel özelliklerini yansıtan diğer önemli eserlerden olmuşlardır. Mezar işaretleyicisi olarak kullanılan bu anıt heykeller, kahramanlıklar veya sosyal statüye bağılı öneme göre tasvir edilmişlerdir. Cinsiyetlere göre de farklılıklar

gösteren bu mezar stelleri, 1838'de Atina'da bulunan Arkaik Dönem örneği Aristion Mezar Steli'nin rekonstrüksiyonunun renklendirilmesiyle yeni sorgulama alanları açmıştır.

Aristion mezar steli rölyef olarak, yontu tekniğiyle son aşamasında renklendirilen bir yapıttır. Ölen kişinin kahramanlıklarının hatırlanması için yapılan bu alçak kabartma mezar anıtında, bir savaşçı betimlenmiştir. Figürün üzerindeki kıyafet veya aksesuarların renklendirmesi öteki dünyaya değil gerçek hayata gönderme yapmaktadır. Gösterişli bir renklendirme anlayışı ve güçlü anatomi tasviri kahramanlık temasını güçlendirmektedir. Rekonstrüksiyonunda ten renginden gözlerine kadar tamamen renklendirilen heykelde kırmızı, mavi ve sarı renklerin yoğun kullanıldığı görülmektedir. Bu renklerin dışında kullanılan renkler tamamen bedene uygun ve gerçeklik kazandırmak için kullanılan renklerdir. Antik Dönem'in bir özelliği olarak, heykelde anatomik ayrıntılar ve kıyafetler üzerindeki detaylı işçilikle birbirinden ayırt edilebilmesine rağmen yine de anıtın her yerinde renk kullanılmış ve daha fark edilebilir bir hale getirilmiştir.



Görsel 3.12: Aristion Mezar Steli, Atina, M.Ö 510, Rekonstrüksiyon 2003-2005

<https://tinyurl.com/u7kzvhh>, Erişim Tarihi: 07.08.2018

Ultraviyole ışık ile renk kalıntılarının bir çoğu tespit edilen rölyefin, Brinkmann tarafından yapılan rekonstrüksiyonunda doğru renklere ulaşılmıştır. Mavi ve kırmızı toprak boya kalıntıları anıtın renklendirilmesinde yardımcı olmuştur. Anıtın renklendirme

yöntemi ve renk tercihleri ise Mısır etkisini göstermektedir. Bu renklerin görünürlüğü kadar kalıcılığı da önemli olmuştur. Ancak renklerin Antik Dönem’de kalıcılığını sağlamak zorlayıcı teknik bir problemdi. Güneş ışınlarının ve iklim koşullarının zamanla yok ettiği renklerin kalıcı olması için heykeltıraşlar farklı yöntemler denemişlerdir. Bu yöntemler hakkında mimarlığa atıfta bulunan Romalı mimar Marcus Vitruvius Pollio;

“Eğer herhangi biri son aşamada kırmızı renk kullanılmak istenirse, rengin korunması gerektiğini söyler; Duvar bittiğinde ve kurduğunda sert bir fırça ile inceltmiş ve eritilmiş Punic balmumuyla yüzeyi ovun ve daha sonra yanmış kömür ile ısıtılmış demir sıcak bir kabın içinde hazırlanan balmumu tutkalını duvara boylu boyunca uygulayın ve pürüzsüz hale getirin; tıpkı çıplak mermer figürlerin işlendiği gibi, temiz bir bezle mumu aşağıya doğru ovalayarak uygulayın. Punic balmumunun koruyucu katmanı, ay ışığı ve güneş ışınlarından cilalı son rengin çizilmesini ve solmasını engeller”⁷⁵

ifadelerini kullanmıştır.

1800’lü yıllardaki arkeolojik buluntu dizisiyle ortaya çıkarılan tapınaklar ile heykellerin tanımı, çokrenkli pigment izleri nedeniyle değiştirmiştir. Yunanistan’ın Aigina adasındaki Aphaia Tapınağı da, çok renkli heykellerin bulunduğu en önemli mimari yapılardan bir diğeridir. Aphaia Tapınağı’nın ön ve arka cephelerindeki alınlıklarda bulunan heykeller, Arkaik Dönem’den Klasik Dönem’e geçiş evresinde (M.Ö 490-480) Yunan ve Troialı askerlerin savaşının anlatıldığı bir betimlemeyle yerleştirilmiştir. Mimari unsurlarda ve heykellerde kırmızı ve mavi renk kalıntılarına rastlanmıştır. Heykellerin renklendirilmiş olduğu, 1817 yılında Johan Martin von Wagner’in “Bericht über die Aginetischen Bildwerke” (Aigina Heykelleri Üzerine Rapor) isimli metninde belirtilmiştir.⁷⁶

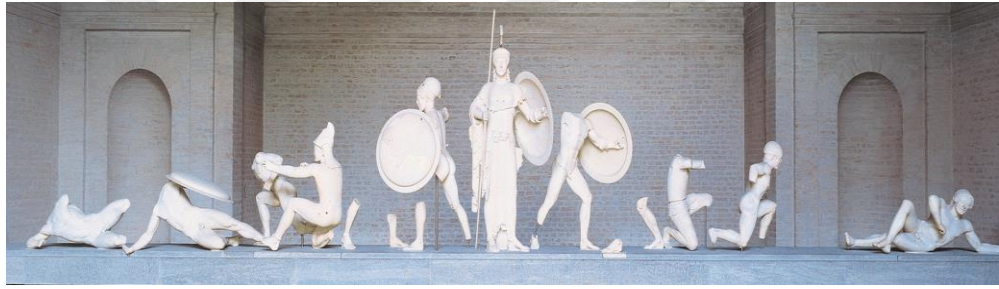
⁷⁵ Hagele, s. 74

⁷⁶ Brinkmann ve Wünsche, s.61



Görsel 3.13: Aphaia Tapınağı, M.Ö 5. Yy

<https://tinyurl.com/tyrylwv>, Erişim Tarihi: 09.08.2018



Görsel 3.14: Aphaia Tapınağı Batı Alınlığı Figür Grubu, Glyptothek, M.Ö 480

<https://tinyurl.com/wl45tb8>, Erişim Tarihi: 09.08.2018

Doğaya bakarak renkleri yorumlayan Antik Dönem sanatçıları, gördükleri renkleri heykellere aktarmış ve gerçekliği çokrenkli heykellerle yakalamaya çalışmışlardır. Aphaia Tapınağı'nda Batı Alınlığı'ndaki figür grubu da bu kaygılarla renklendirilmiştir. Mükemmel anatomi, güzellik ve gerçeğe uygunluk gibi tipik özelliklerin hepsi bu kompozisyonda görülebilir.



Görsel 3.15: Aphaia Tapınağı Batı Alınlığı Figür Grubu, A. Furtwangler ve K. Baur, Renkli Rekonstrüksiyonlar, 1904-1906

<https://tinyurl.com/twanxhv>, Erişim Tarihi: 09.08.2018

Alınlıktaki bu figür grubu renklendirilmiş bir savaş sahnesinin betimlemesidir. Yoğun bir şekilde kullanılan kırmızı ve mavi renkler bir renk çemberinden alıntılanmış uyumlu bir görsel etki yaratmıştır. Mavinin arka plan, kırmızının ise hem motif hem de aksesuarlardaki kullanımı savaş sahnesinin dinamik etkisini güçlendirmiştir. Figürler ise gerçek ten rengine yakın bir tonla renklendirilmiştir. Hikaye tüm gerçekliği ile mimari yapının bir parçası ve renkli bir sahne olarak betimlenmiştir.

Kırmızı pigmentin bu savaş sahnesinin hareketliliğini destekler nitelikteki görsel etkisi, çivit mavisinin mekan izlenimi yaratan ve savaş sahnesini yüzeyden kurtararak üç boyuta ulaştırın derinlikli algısı, aslında renklerin kompozisyonda en temel unsurlardan biri olduğunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Yunan ve Roma uygarlıkları birbirlerini çokrenklilik geleneği konusunda yakından etkilemişlerdir. Roma'nın Yunan toprakları üzerindeki hakimiyeti ve Yunan geleneğinin Roma'ya taşınması, kültürel bir bağ oluşmasını sağlamıştır. Etrüskler ve Yunanlar, Antik Roma toplumu üzerinde felsefe, toplumsal yapı, hukuk, sanat ve kültürel etkiye sahip olmuşlardır. Bu konuda Roma'lı şair Horatius; "*Roma Yunanistan'ı ele geçirdiğinde, Yunan akli ve sanatı Roma'yı ele geçirdi*" ifadelerini kullanmıştır.⁷⁷

⁷⁷ Robert A. Crone, A History of Color: The Evolution of Theories of Light and Color, Kluwer Academic Publishers 1999, s.14

Yunan heykellerindeki temel kaygılar güzellik veya canlı bir görünüm üzerine iken, Antik Roma heykellerinde ciddiye, g  ve diğ r ulusları etkileme kaygıları ön planda olmuştur. Bunun nedeni, Roma sanat anlayışının güzellik kavramının ötesinde daha farklı tarihsel bir süreç yaşaması ve başka görsel kaygılar taşımasıdır. Figüratif tasvirlerde özellikle kararlı ve güçlü ifadelerle betimlenen imparatorlar, komutanlar ve kahramanların büstleri yapılmış, kahramanlık ve resmi törenler gibi tarihi olayların konu alındığı sahneler tasarlanarak renklendirilmişlerdir. Mitolojik figürler yerine atlı figür kompozisyonlarında imparatorlar ve komutanlar gücün simgesi olarak tercih edilmişlerdir. Belirli bir toplumsal sınıfın beğenisine yönelik değil Roma'nın ve imparatorun gücünü temsilen heykeller yapmışlardır.

Bu çok renkli heykeller yapılırken Roma'da çalışan heykeltıraşların birçoğunun Yunan heykeltıraşlar olduğu bilinmektedir. Yine de kullanılan renkler, kültürel kodlar taşımış ve yapılmak istenilen heykelin içeriğiyle yakından ilişkili olmuştur. Bununla birlikte, Roma heykel sanatı Etrüsk ve Yunan geleneklerinden uzaklaşarak yeni sanatsal ifadeler aramaya başlamış ve MS I. yüzyılın ortalarında, Roma'lı sanatçılar ışık ve gölgenin optik etkilerini yakalamak ve yaratmak için çalışmışlardır. Gerçekliğin temel alındığı, ışık ve form yardımıyla görsel yanılısamanın yaratıldığı bir anlayış ortaya çıkmıştır. Yunanlılar ideal figüratif heykeller yaparken, Roma portrelere ve ifadelere yoğunlaşmıştı. Romalılar tanrılar, kahramanlar, imparatorlar, komutanlar ve politikacıların heykellerini yapmışlardır. Ayrıca sütun başlıkları ve gladyatör kasklarını süslemek için yontulmuş öğeler kullanmışlardır.⁷⁸ Romalıların mermer heykelleri bronz heykellere kıyasla daha çok tercih ettikleri görülebilir. Bununla birlikte pişmiş toprak gibi malzemeleri de kullanan Romalılar, rölyef tekniğinde de kültürel ve toplumsal özellikleri yansıtımışlardır. Eski Roma'da üretilen en önemli heykel örneklerinden biri, Roma'ya özgü bir biçim dilini ve renklendirme geleneğini yansıtan Trajan Sütunu'ndaki kabartma heykellerdir. İmparator Trajan'a adanan bu sütunda, kendilerini sanatçı olmadan önce savaşçı olarak niteleyen Romalıların bir kahramanlık öyküsü anlatılmakta ve yüceltilmektedir.⁷⁹ Bu rölyef üzerinde de farklı renklerde pigment izlerine rastlanmıştır.

⁷⁸ Ancient Roman Sculpture, 2018, <http://factsanddetails.com/world/cat56/sub399/item2063.html>, Erişim Tarihi: 26.03.2019

⁷⁹ Colonna Traiana, <https://www.romanoimpero.com/2016/10/colonna-traiana.html>, Erişim Tarihi: 26.03.2019

Trajan Sütunu, Roma İmparatorluk heykel anlayışının zirvesini temsil ediyor ve tüm zamanların en etkileyici anıtlarından biridir. Bugün hala Roma'nın ortasındaki Trajan Forumu'ndaki orijinal yerinde duruyor. Antik Roma'nın en büyük figüratif anlatımı olarak kabul edilebilir. Sütunda görselleştirilen olaylar, M.S. 101-102 ve 105-106'da Dacia'daki Trajan liderliğindeki (bugünkü Romanya) iki askeri seferi temsil ediyor. Tasvirler, muhtemelen Gaius Julius Caesar'ın eserlerinden esinlenen Trajan adıyla bilinen Roma imparatoru Marcus Ulpius Nerva Traianus tarafından yazılan *Commentarii de bello Dacico*'ya (Dacian savaşının yorumları) dayanmaktadır.⁸⁰



Görsel 3.16: İmparator Trajan Sütunu, M.S. 107-113, Roma

<https://tinyurl.com/yclnlvhu>, Erişim Tarihi: 22.03.2019

Anıt, Trajan Forumu'nu oluşturan yapıların arasına yerleştirilen mimari bir unsur olarak, tepesinde bronzdan devasa bir İmparator Trajan'ın heykelini de içermektedir. Dacian Savaşı'nın zaferini kutlayan bir hatıra ve kahramanlık anıtı olarak tasarlanan sütun, dönemin özelliği olarak renklendirilmiş kabartma heykellerin en önemli örneğini sunmaktadır.

Antik Roma'da, mimari anıtların yanı sıra heykellerde de canlı renkler kullanıldığı önceki dönemlere göre kapsamlı bir renk paleti görülmektedir. Roma

⁸⁰ M. Del Monte, P. "Ausset and Ra Lefevre, Traces Of Ancient Colours On Trajan's Column", *Archaeometry*, Volume: 40, Issue: 2, Great Britain: Published in University of Oxford, August 1998, s.404

toplumunda Yunan sanatından miras kalan görsel algının etkisiyle mimari yapılar ve heykelleri renklendirmişlerdir. Bu eserler üzerine yapılan araştırmalar ise eserlerde izleri silinmiş olsa bile, çokrenklilik geleneğinin var olduğu konusundaki inancın etkisiyle sürdürülmüştür.

Bu araştırmalardan biri, İtalyan arkeolog ve sanat tarihçisi Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975) tarafından gerçekleştirilmiştir. Bandinelli, 1972’de bir televizyon programında, bir ressamla birlikte, Trajan’ın ilk renklerini yeniden oluşturmayı teklif etmiş; bir kale içinde Romen mültecilere yapılan saldırıyı konu alan LXXV- Dacian evresinin tasvir edildiği sahnenin rekonstrüksiyonu direkt olarak doğal boyutlarda alçı döküm üzerine yapılmıştır.⁸¹



Görsel 3.17: İmparator Trajan Sütunu, M.S. 107-113, Roma

<https://tinyurl.com/wr9j7qm>, Erişim Tarihi: 03.06.2019

1980’lerde yapılan son restorasyon, Trajan’ın Sütunu’ndaki kabartma çalışmalarının yakından gözlemlenmesine imkan sağlamıştır. Dikkatli bir incelemede, iki küçük mermer parçasında boya izlerine rastlanmıştır. İlk olarak iki renk olduğu rapor edilmiştir. Öncelikle kırmızı için demir oksitten oluşan kırmızı renkli hematit ve saydam, beyaz, sarı, rustik yeşil ve mavimsi renklerde olabilen kalsit tespit edilmiştir. İkincisi,

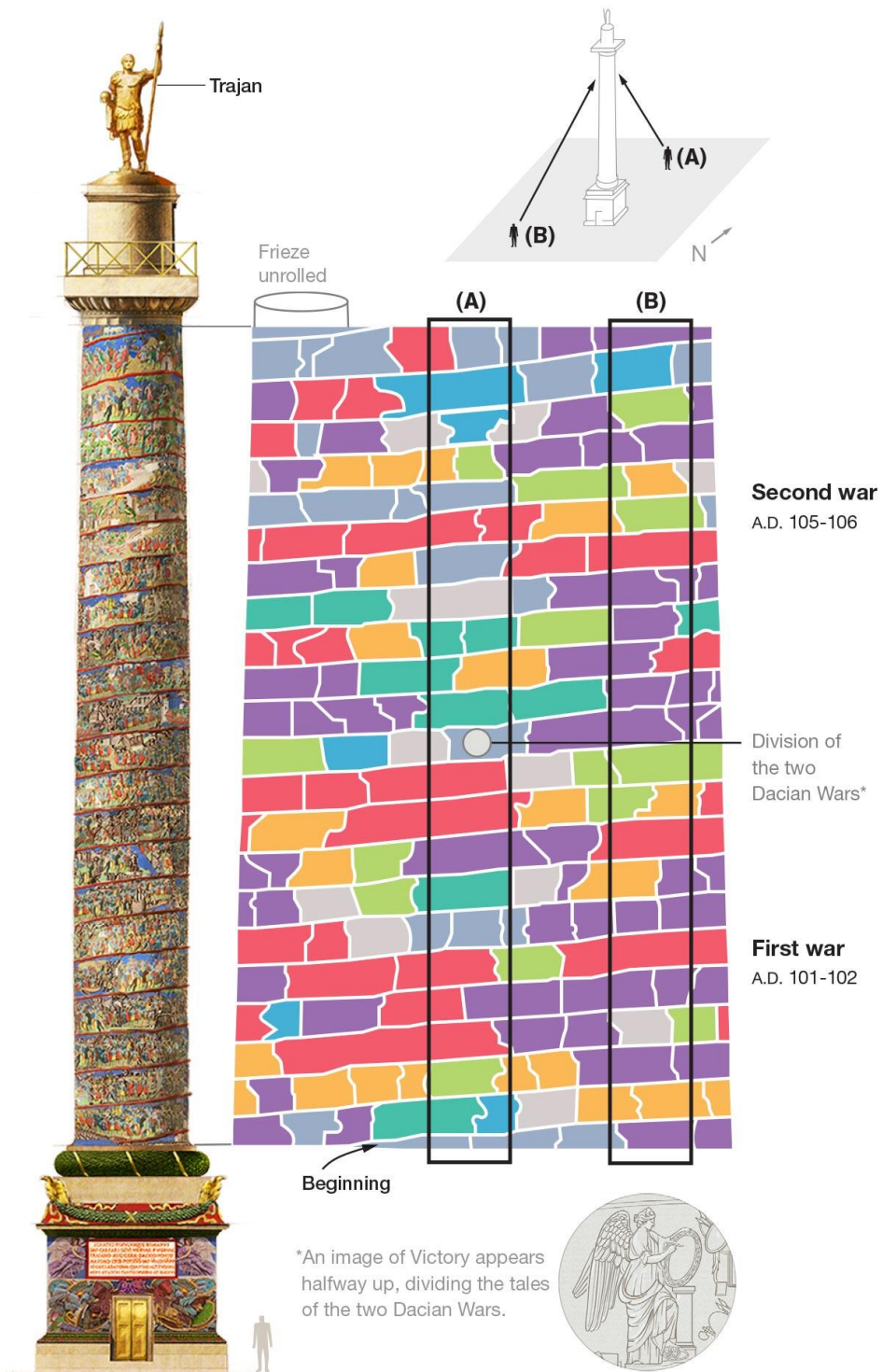
⁸¹ Leonard Velcescu, Dacii de pe Columnă, Modele Pentru Generații De Pictori, <https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/dacii-de-pe-columna-modele-pentru-generatii-de-pictori>, Eriřim Tarihi: 22.03.2019

muhtemelen altta kullanılan sıva harcı olmuştur. Bu sıva harcında ise beyaz ve siyah renklere rastlanmıştır.⁸²

Trajan sütununun renklendirilmiş halinde, kullanıldığı tespit edilen renklere bakıldığında, Antik Yunan heykellerinde olduğu gibi mavi, kırmızı ve altın sarısının yoğunlukla tercih edildiği görülmektedir. Ancak renklerin tonları kısmen farklılıklar göstermektedir. Bu tonlar turuncu, mor ve kahverengiden oluşmaktadır. Sahnelerin akışı ve sürekliliği bu canlı tonlarla sağlanmıştır.

İmparator Trajan'ın heykeli gücü, zenginliği ve başarıyı temsil eden altın rengiyle renklendirilmiştir. Sütunun üzerinde birbirini takip eden sarmal yapıya sahip savaş sahneleri, izleyicinin figürleri ve dekoratif unsurları birbirinden ayırt edebileceği çeşitlilikte pigmentler kullanılmıştır. Anıtın boyutları düşünüldüğünde, kabartmaların her mesafeden algılanabilmesi ve kompozisyonların okunabilirliğini artırmak için canlı renklere pigment kullanımı kaçınılmaz olmuştur.

⁸² Monte, Ausset and Lefevre, s.404



Görsel 3.18: İmparator Trajan Sütunu, M.S. 107-113, Roma

<https://tinyurl.com/swy4g18>, Erişim Tarihi: 22.03.2019

Diğer Roma heykelleri ve rölyefleri gibi bu sütundaki figüratif kabartmalarda çok renkli bir örnek olarak, her ne kadar Yunan ve Etrüsk sanatına dair ipuçları barındırsa da, Roma sanatına dair özgün bir ifade de sunmaktadır. Çünkü her uygarlık için kaygılar ve yöntemler zamanla değişmeye başlamıştır.

Antik çağ heykellerinin çokrenkliliği genel olarak kabul görmesine rağmen, renklendirme denemeleri yeni sorular ortaya çıkarmıştır. Beyaz renkli mermer heykellerin tarihsel olarak yanlış algılanması ve yapılan rekonstrüksiyonlardaki renklerin varsayımdan öte anlamlar barındırması, renklendirmenin nasıl reddedildiğinin cevaplandırılabilmesi için önemlidir. Çünkü ikonografik karşılığı anlaşılmadan ve içerikle ilişkisi kurulmadan, renklendirme heykelin anlamından uzaklaştırabilir. Fiziksel kanıtlara dayanıyor olsa bile, antik çokrenkliliğin yeniden yaratılması bilimsel araştırmalara kadar kesin sonuçlar vermemiştir. Renk izleri konusunda zamanla algılar değişmiş ve döneme özgü bir bakış açısıyla farklı şekilde tanımlanmıştır. Böylece aynı renk izleri farklı zamanlarda farklı araştırmacılar tarafından farklı şekilde yorumlanmış olabilir.

Roma imparatorluğunda, renk siyasi bir mesaj iletmek için önemli bir unsur olmuştur. Yapılan anıtlar ve rölyefler çokrenkli yapılarak verilmek istenen mesajlar görsel olarak aktarılmıştır. Renklerin akılda kalıcılığı, yarattığı çağrışımlar ve formlar arasındaki ayırt edici özellikleri bilinçli şekilde kullanılmıştır. Aslında bu yaklaşımla rengin heykelde sadece süsleme maksatlı olmadığını anlam ve biçime katkı yaptığını göstermişlerdir. Resimsel bir etki yaratan çok renkli kompozisyonların kültürel ve politik mesajlar vermesi, rengin önemini ortaya çıkarmaktadır.

Antik Yunan ve Roma'da heykellerdeki çokrenklilik, temel olarak estetik bir arayışın sonucunda gelişmiştir. Renkli heykeller Antik Çağ açısından, dönemsel olarak sanat anlayışı ve estetik algı konusunda aydınlatıcı olmuşlardır. Roma heykel sanatı ise rengi, psikolojik etkilerin ön plana çıkarılabilmesi için kullanmıştır. Bazen heykellerde önemli noktaların vurgulanması için renk kullanılırken bazen de rölyeflerde derinlik algısının artırılabilmesi için tercih edilmiştir. Bunlara ek olarak renklerin çağrışımları da düşünüldüğünde, her konu birçok rengin bir araya getirilmesiyle anlatılmaya çalışılmıştır. Örneğin imparatorluk için önemli ve yüksek statüye sahip kişiler için mor renk

kullanılmıştır. Böylelikle çoklu bir heykel kompozisyonunda yüksek statüye sahip kişilerle diğer figürlerin birbirlerinden ayırt edilebilmeleri için renk önem kazanmıştır.

Çokrenklilik, Antik Dönem heykellerinin tipik bir özelliği olarak görülse de, yapılan rekonstrüksiyonlardaki renkler abartılı ve gerçek dışı bulunmuştur. Günümüze kadar bu heykeller hakkındaki temel algı beyaz oldukları yönünde olduğu için çokrenkliliğin bilimsel yöntemlerle kanıtlanması, yine de şüpheliği tamamen ortadan kaldırmamıştır. Bu tartışmalara dahil olan ve yeniden renklendirilen bir diğer heykelde Antik Roma dönemine ait “Prima Porta Augustus” heykelidir. Bu heykel Roma’da bulunan mermer bir heykeldir ve hem bir yönetici olarak hem de temsil ettiği siyasal rejimle ilgili mesajlar içermektedir. Aynı zamanda Prima Porta Augustus, dönem açısından heykel uygulamalarının ve renklendirme geleneğinin bütünlüklü bir örneğidir.

İmparator Augustus’un 2.04 metre yüksekliğindeki Prima Porta heykelinin üzerinde tespit edilen mavi, sarı ve kırmızı gibi canlı renkler, Antik Roma çokrenkli heykelleri açısından önemli bir örnektir. Konturların koyu renk çizgilerle belirtilip ayrıntıların altın varaklarla vurgulanması, özellikle Antik Roma imparator lahitleri üzerindeki heykeltıraşlık eserlerinde de sıklıkla görülen bir uygulamadır.⁸³ Ayrıca Antik Dönem’in yaygın çokrenkli heykel anlayışına ek olarak, Roma’da M.Ö. I. yüzyılda doğrudan renkli mermer malzemenin renklendirildiği heykellerde görülmüştür. Bu yöntemle siyah, beyaz veya koyu kırmızı renklerde mermer malzemeler kullanılırken, ikiden fazla renkli mermerlerin bir arada kullanıldığına da rastlanmıştır.⁸⁴

1863’te bulunan bu heykelin kıyafetlerinde, saçlarında, gözlerinde ve zırhın ayrıntılarında birçok görünür renk izi tespit edilmiştir. Tespit edilen kırmızı ve mavi gibi pahalı pigmentler, genellikle kahramanlar ve ilahi figürler üzerinde kullanılmıştır. Bu cesur renkler heykellerin özgün niteliklerini vurgulamak için en etkili unsur olmuştur. XIX. yüzyıl sanat tarihinin heykellerin çokrenkliliği konusundaki ilgisi, 1886’daki Ludwig Fenger’in dikkatini çekmiş ve bir dizi renkli rekonstrüksiyonun oluşturulması konusunda ilham vermiştir. 1999’da, solmuş bir renk izini açığa çıkaran incelemeden

⁸³ Guntram Koch, Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri, Çev: Zühre İlkelen, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001, s. 58.

⁸⁴ Serap Yılmaz, “Antik Çağ (Yunan-Roma) Heykeltıraşlığında Renk Ve Boya”, Yüksek Lisans Seminer Çalışması, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018, s. 69-70

sonra, Paolo Liverani liderliğinde, orijinal eserde altı veya yedi iz tespit edilmiş ve sistematik olarak belgelenmiştir.⁸⁵ Bu anlamda kullanılan yöntem ve bulgular en doğru rekonstrüksiyonun yapılmasına olanak tanımıştır.

Bu heykel üzerinde yapılan yeniden renklendirme çalışmalarından birini yapan Paolo Liverani, bilimsel alandaki teknolojik gelişmelerle birlikte, 2003'teki Bunte Götter (Renkli Tanrılar) Münih fuarı kapsamında yeni bir güncel yapılanma önerisinde bulunmuştur. Liverani'nin yeniden inşası, geriye kalan renk izlerinin bilimsel analizine dayanan minimal bir yaklaşım olmuştur. Mark Bradley'in de bu heykel üzerindeki renklerle ilgili görüşleri ise orijinal heykelin sembolik anlamlarını kavrayabilmek ve mermer versiyon üzerinde rastlanılan renkleri yorumlayabilmek adına aydınlatıcı bir yaklaşımdır.⁸⁶

Prima Porta Augustus heykelinde kırmızı, mavi ve altın renk kalıntılarına dayanarak heykel yeniden renklendirilmiştir. Bu nedenle yapılan rekonstrüksiyonla diğer renkler konusunda tahminde bulunmayı daha mümkün kılmaktadır. İspanyol araştırmacılar 2014 yılındaki son bir denemede, heykelin gerçeğine daha yakın bir izlenimini yaratarak daha fazla renk ortaya çıkarmışlardır. Heykelin ilk yapılandırıldığı gibi açık mavi ve kırmızıdan ziyade, renklerin orijinal olarak daha metalik görünmesini sağlayan farklı bir parlaklığa ve doygunluğa sahip olduğu varsayılabilir. Mavi, gümüşü temsil eden diğer pigmentler ve maddelerle karıştırılmış ve bakır rengin temsili için kırmızı yapılmış olabilir. Altın kaplama ve renklere ek olarak, zırhındaki imgeler görünüşte bronz bir zemin üzerinde olduğunu düşünmek için geçerli öngörüler oluşmuştur.⁸⁷ Bu durumda heykelin orijinalinin bronzdan yapılmış olabileceği ve kopyaları yapılırken ise mermer malzeme kullanıldığı söylenebilir. Ancak mermer versiyon kesinlikle renklendirilmiştir.

Heykelin çıplaklığını örten ve koruyucu bir kostüm olarak kullanılan hem askeri malzeme hem de ikonografik bir imge olarak zırh, yüzyıllar boyunca kullanılmıştır.

⁸⁵ Mark Bradley, "The Importance Of Colour On Ancient Marble Sculpture", Art History. Vol: 32, No:13 June, USA: Published by Blackwell Publishing, 2009, s.448

⁸⁶ Squire, s. 253

⁸⁷ Michael Squire, "Embodied Ambiguities on the Prima Porta Augustus", Art History 36 - 2, Association of Art Historians, April 2013, s. 253

Ancak yontularak yapılan bu kostüm daha önceden hiç böyle görsel olarak eğlenceli ve mesajlar içeren bir unsur olarak etki yaratmamıştır. Bedenin kültürel diyalektiği içerisinde ürettiği anlamla eril güce ve gerçekliğe atıfta bulunan görsel etkisiyle zırh, antik mirasın bir parçası olarak kullanılmıştır. Renklendirilmiş bu kostümüyle Prima Porta, politik mesajlar veren ve ikonografik unsurlarla imparatorluk propagandasının yapıldığı bir heykeldir. Halka hitap ediliyor gibi tasvir edilen heykel, o anın canlandırıldığı bir ifade ile biçimlendirilmiştir. Bu anın gerçekliği ve canlılığı renklerle kurulmuştur. Ayrıca beden üzerindeki zırh imparatorluğun gücünü ve ihtişamını temsil eden sembolik figürler içermektedir. Zırhın renklendirilmiş olması bedeni simgesel hale getirmiştir. Önemli olan beden değil verdiği mesaj ve çağrularıdır.

Heykelde kullanılan renk çeşitliliği gerçekliğe yakınlaşırken, diğer taraftan da renklerin tonları figürün statüsü konusunda bilgi vermektedir. Rengin eklenmesi, heykeli hem hikayeletirmekte hem de gerçek kılmaktadır. Bu bağlamda zırhın boyanmamış yüzeyi bedenin boş bir biçim olarak algılanmasına da sebep olmaktadır. Başka bir deyişle, zırhın gövdesi içinde yer alan biçim gerçek yaşamın bedensel bir uzantısı gibi görünmektedir. Renkler, yaratılmak istenen gerçekliğin hayalini kurdurtmaktadır. Heykelin alegorik yorumu izleyiciyi de ikonografik ifadelerle karşı karşıya getirir. Beden aracılığıyla gücün temsilinin vurgulandığı bir imaj yaratılmıştır. Beden metaforu üzerinden politik mesajların verilmesi ve renklerin algı üzerindeki etkisi biçim içerik ilişkisinde dönemin algısını ve düşünce yapısını yansıtır. Bu politik yaklaşım sanat ile iktidar ilişkisinin görsel tezahürü gibidir. Prima Porta heykeli, imparatorluğun beden olarak kavramsallaştırılmasının en önemli örneği olmuştur.

Beden her ne kadar estetik ve orantılı bir şekilde biçimlendirilmişse de zırh üzerindeki renkler, heykelin anlamı dışında biçimsel güzelliğini de sağlamaktadır. Uyumun ve dengenin tamamlayıcı ögesi olarak renk, anlam ve biçimi ortak bir algı sunumunun geleneksel yöntemi olarak tercih edilmiştir. Tanrısal bir ifade yüklenmiş olan beden tasviri, heykelin bir erkeği mi yoksa tanrıyı mı nitelediği sorusunu ortaya çıkarmaktadır. Ölümlü bir bedenin ölümsüzleştirilmesi olarak yorumlanacak bu tasvir ile Augustus, tanrılaştırılmış bir ifade ve duruş sergilemektedir.

Formların görünürlüğünü artırmak için koyu açık tonların bir arada kullanımını da gerçekçi bir görünüm yaratır. Heykeldeki bu uyumlu ve parlak renkler izleyici üzerinde izlendiği mesafeye göre de farklı etkiler bırakır. Bu durum, renk ve malzeme arasındaki ilişkinin yarattığı algının sonucudur. Roma heykellerinde çokrenklilik, formu gizlemek için değil formla birlikte bir anlam ve algı yaratmak için kullanılmıştır. Parian mermerinden yapılan Prima Porta heykelinde de, malzemenin kristal yapısından giren ışığın kırılarak renklerin netliğini ve derinliğini etkilemesi muhtemelen heykeltıraşlar tarafından biliniyor ve renkler bu kaygılarla kullanılıyordu. Bu yüzden mermer malzemenin yapısına bağlı olarak derinlemesine bir yoğunluk yaratan pigmentler, heykelin vazgeçilmez unsuru olmuştur.

Roma'da dahil olmak üzere antik uygarlıklarda mermer heykellerin görünümlerini ve algısını değiştirmede renklere belirleyici bir rol yüklenmiştir. Bu, heykeli daha görünür, okunaklı ve çarpıcı hale getirmiş, biçim içerik ilişkisine bağlı olarak efektler yaratılmıştır. Heykellerin gerçek hayatı temsil ettiği ve yaşama dair mesajlar verdiği düşünülürse, renkler biçimle içerik arasında köprü görevi görmüştür.

Bu imparator heykelinde, renklerin heykele göre oluşturulduğu yani heykelin çağrışımlarına göre renklerin belirlendiği göz ardı edilemez. Renkler asli bir öge olarak tüm parçaların birbiriyle uyumunu sağlamış ve ifadelerini güçlendirmiştir. Gözler, kıyafetler, aksesuarlar ve saçlarda kullanılan renkler, heykelin yorumlanmasında önemli bir değişken olmuştur. (...)Liverani'de Hellenistik bir idealizasyon gösteren heykelin rekonstrüksiyonunda, saçları kahverengiye yakın bir pigmentle renklendirmiştir. Ancak bazı kaynaklarda da saçların sarı olduğu ifade edilmiştir. Romalı tarihçi ve yazar Gaius Suetonius Tranquillus'a göre saçın sarı olması aynı zamanda Antik İtalya coğrafyasında Apollo'ya atfedilen renk olduğu için kahramanlar ve ilahi figürlerde kullanılmıştır. Çünkü sarı renk ışığı, bilgiyi, gençliği, gerçeği ve saflığı ifade etmektedir. Augustus'a yüklenmek istenen ilahi rol için yüzünde de parlaklık ve matlık etkileri taşın doğal haliyle sağlanmaya çalışılmıştır.⁸⁸

⁸⁸ Bradley, s.448-449

Prima Porta Augustus heykelinin önemli bir özelliği de organik kırmızı bir pigmentin yoğun izlerine rastlanılmış ve bu da yüksek rütbeliler tarafından giyilen renkli geniş pelerine dair referanslarla ilişkilendirilmiş olmasıdır. Bu geleneksel aksesuar, zırhla birlikte giyilir ve imparatorun askeri ve siyasi otoritesini simgelemektedir. Augustus'un pelerininin saçak kısımlarında tespit edilen mavi renk kalıntıları ise Roma'nın gücünü ve kudretini simgeleyen mor pigment yerine kullanılmış olabilir. Kamusal yaşamın ve ideolojinin farklı yönlerini birleştiren bu heykel, kullanılan renklerle sembolik anlamlar zinciri oluşturmuştur. Heykelin fiziksel özelliklerini ön plana çıkaran renkler, aynı zamanda kültürel çağrışımlar yapmaktadır. Bu bakımdan İmparatorluğun ilk özgün temsili olarak kabul edilebilir.⁸⁹ Bu özgün temsilin renkleri de o dönemin renk algısının yansıtıldığı en önemli örneklerdendir. Özellikle kırmızı renkli kumaş döneme dair en belirgin ipucudur.

Kumaşların boyanması, herşeyden önce kırmızıya boyama anlamına gelmekteydi. Roma döneminde, coloratus (renkli) ve ruber (kırmızı) sözcüklerinin eş anlamlı olarak kullanılan Latince sözcük dağarcığı da bunu doğrular.⁹⁰ Yani Ortaçağın ortalarına kadar kırmızı renk o kadar hakimdi ki, renkli şeyler için kullanılan sözcük aynı zamanda kırmızı renk için kullanılan sözcükle aynı anlamı taşımaktaydı. Bir bakıma renkli olan şey kırmızıydı. Kırmızının bu önemi Antik Roma'dan da öncesine dayanmaktadır. Mavi renkten ise çok bahsedilmemiştir.

Yunanistan coğrafyasında mavi, çokrenkli mimari yapılar ve heykelerde genellikle zemin rengi olarak kullanılan az değerli bir renk olmuştur. Yoğunlukla renkler kırmızı, siyah, sarı ve beyazdır, ki bunlar arasında altın sarısı da bulunmaktadır. Romalılar, Yunanlılardan daha çok, maviyi koyu, Doğulu ya da barbar bir renk olarak görür; onu cimrilikle kullanırlar. Onlara göre, ışığın rengi hiçbir şekilde mavi değil, beyazla ya da altın sarısıyla birleştirilmiş kırmızıdır.⁹¹ Bu bağlamda;

Plinius, Naturalis Historia'nın resim konusundaki ünlü bir bölümünde, en iyi ressamların, paletlerindeki renk sayısını dörde indirgeme alışkanlığında olduğunu bildirir: Beyaz, sarı, kırmızı ve siyah. Doğudan gelen

⁸⁹ Bradley, s.449

⁹⁰ Pastoureau, s. 17

⁹¹Pastoureau, s. 25

*mozaik ile mavi renklerde kullanılmıştır. Mavi mozaikte yalnızca suyun rengi değil, bazen de zeminin ve ışığın rengidir.*⁹²

Mavi renk konusundaki olumsuz düşünceler, elde etme yöntemlerinin zorluğu ve fiyatı, Yunanlıların ve Romalıların bu renge karşı ilgisiz olmalarına neden olmuştur. Maviyi değersizleştiren ve korkutucu bulan bu antik topluluklar yazılı tarihlerinde de bu renkten bahsetmemişlerdir. Hatta mavi renge karşılık gelen kelimeler aslında başka anlamlar içermektedir. Bu yüzden ki bazı araştırmacılar sözlü ve yazılı mirasın bir parçası olamayan mavi rengi, Yunanlıların ve Romalıların göremedikleri iddiasında bulunmuşlardır. Mavi renge ilişkin sözcük dağarcığındaki bu belirsizlik ve değişkenlik, Romalı yazarların ve sonrasında Hristiyan Ortaçağ yazarlarının bu renge az önem vermelerinin bir sonucudur. Romalıların renk körü oldukları iddiasındansa, bu renge önyargılı ve ilgisiz oldukları fikri daha doğru olacaktır.

Gerçekte mavi, “*Ceaser’in ve Tacitus’un söylediklerine bakılırsa, düşmanlarını korkutmak için bedenlerini bu renge boyama alışkanlığı olan Barbarların, Keltlerin ve Germenlerin rengidir. Ovidius, yaşlanmakta olan Germenlerin beyaz saçlarını, rengini koyulaştırmak için çivit otuyla boyadıklarını ekler.*”⁹³ Bu yüzden mavinin kaçınılması gereken bir renk olduğu sonucu ortaya çıkar. Nitekim Roma’da mavi kırmızı kadar popüler ve anlamlı değildi. Hatta mavi giymek küçük düşürücü ve yas tutmaya işaret etmekteydi. Kaygı veren ve ölümle ilişkilendirilen bir renk olarak görülmekten öteye geçememiştir. Bu nedenle kullanımı daha az görülmektedir.

Sonuç olarak pigmentler konusunda tutucu bir tavır sergilense bile, renkler kült heykellerin canlı ve gerçekçi görüntüsüne katkıda bulunarak onları birer kültürel sembole dönüştürmüştür. Augustus’un ölen bedeninin yeniden hayata döndürülmesi algısını yaratabilen çokrenklilik yaklaşımı saçlarda, gözlerde veya dudaklarda da gerçekliğin yakalanmasında önemli olmuştur. Renklerle hayat bulan heykel, yaşama dair gerçekçi bir izlenim yaratmış ve görsel olarak bir figür ölümsüzleştirilmiştir.

⁹² Pastoureau, s. 25-26

⁹³ Pastoureau, s. 29



Görsel 3.19: Prima Porta Augustus Heykeli (1. yy) ve Renkli Rekonstrüksiyonu, 2004

<https://tinyurl.com/wxae3lu>, Erişim Tarihi: 30.07.2018

Kahramanlıkların anlatıldığı figüratif heykellerde renkler ihtişamı, cesareti ve gücü temsil ettiği kadar biçimin algısını da güçlendirecek şekilde seçilmiştir. Geçmişte yaşanan hikayelere referans veren renkler, anıları canlandırarak anımsatıcı bir öge olarak kullanılmıştır. Hatırlatılmak istenilen mitler, kişiler ve onların kahramanlıkları gösterişli ve uyumlu bir şekilde tasvir edilmeye çalışılmıştır. Renklerde bu gösteriş ve uyuma katkıda bulunan bir unsur olarak öne çıkmıştır.

Antik uygarlıkların heykel üslupları biçimsel açıdan birbirinden ayırt edilebilmesine rağmen renk konusunda net farklılıklar görülmemektedir. Renkler konusunda değişen tek şey olarak kırmızı, mavi, sarı ve yeşilden sonra mor, turuncu ve diğer pastel tonlardan bazılarının kullanılmaya başlanması gösterilebilir. Bunun sebebi ise figürlerin içeriğine uygun özelliklerin vurgulanabilmesi ve temsil edilen konunun psikolojik yönlerinin vurgulanabilmesini kolaylaştırmak olmuştur. Tüm bu yaklaşımlara algı üzerinde yönlendirici müdahaleleri de dahil etmek gerekir. Örneğin ölmüş olan birinin gözlerini canlıymış gibi göstermek için pigmentlerle boyanarak veya değerli renkli taşlar kullanılarak canlılık yanılsaması yaratılmaya çalışılmıştır.

Antik Yunan ve Roma heykelleri arasında yakından bir ilişki bulunmaktadır. Antik Roma'nın Yunan sanatından etkilendiği heykellerin renkleri incelendiğinde

görülebilmektedir. Hatta bazı Yunan heykellerinin kopyaları Roma'da yapılarak renklendirilmiştir. Yunan bronz heykellerinin mermerden kopyalarının yapılması malzemenin renklendirilmesini zorunlu kılmıştır. Heykellerin poz ve oranlarındaki benzerlikler ise Yunan sanatından ne kadar güçlü bir şekilde etkilendiğini göstermektedir. Her iki medeniyette de heykellere yüklenen kutsal roller ikonografik renklerin referanslarını sunmaktadır.

3.3. Ortaçağ ve Rönesans Heykel Sanatında Renk

Ortaçağ'da çokrenklilik, önceki ve sonraki dönemlere göre teknik açıdan benzerlikler gösterse bile farklı kaygılarla uygulanmıştır. Renklerin sembolik anlamları üzerine kurulan kullanım geleneği, bu sefer dinsel öğretiler üzerine geliştirilen skolastik felsefe temel alınarak sürdürülmüştür. Ortaçağ'da felsefe ve din kavramları iç içe geçmiş, sosyal, kültürel, ekonomik ve politik hayatı derinden etkilemiştir. Feodal sistemin toplum içinde sınıflar yaratması, kilisenin etkin ve baskıcı yapısı ile Hristiyan felsefenin insan üzerindeki belirleyici etkisi bu dönemin heykel sanatına da yön vermiştir. Çünkü pagan inancın zayıflaması ve Hristiyanlığın yayılmaya başlamasıyla gündelik hayata bakış açısı değişmiştir. Hristiyanlıkla birlikte cennet fikri ortaya çıkmış, İsa'nın izinden giderek onun çektiği acıları ve ızdırabı çekenlerin sonsuz mutluluğa erişeceği düşüncesi bu dünyadan çok öteki dünyayı düşündürmüştür. İsa, Meryem ve Aziz'lerin olduğu kutsal figürler toplumsal yaşamın merkezinde olmuş, böylece Antik dönemdeki Pagan kültürünün ihtişamlı, zengin ve gösterişli yaşam biçimi, Hristiyanlıkla birlikte yerini acıya, ızdıraba ve öteki dünyada vaadedilen sonsuz mutluluk fikrine bırakmıştır. Kurtuluş olarak görülen şey dünyada çekilecek acılardır ve cennete ulaşmanın koşulu, bu ızdırap dolu yaşam biçimi olarak kabul edilmiştir. Böylelikle bu düşünce yapısı yaşamın her alanını etkilediği gibi heykel sanatı ve renk kullanımını da etkilemiştir. Süsleme ve benzetme kaygısı yerine dramatik ifadelerin öne çıktığı, daha hareketli figür gruplarından oluşan çok renkli heykeller yapılmıştır. Heykellerde kullanılan renkler ise sembolik anlamlarından ve kutsal çağrışımlarından dolayı belirli kurallara göre uygulanmıştır. Her sembolün rengi vardır ve her rengin çağrışımları değişmezdir, bu yüzden renk tercihleri Antik Dönem'deki gibi değişkenlik göstermez. Böylece anlama ve biçime bağlı değişmeyen bir renk kullanımı görülmektedir. Ortaçağ felsefesi de bu yönde sorgulamaya açık olmayan

ve kutsallığı merkezine almış bir anlayış üzerine kuruludur. Heykeller bu kutsallık sınırları içerisinde üretilmiş ve kutsal mekanlara adanmıştır. Kutsal mekanların ayrılmaz bir parçası olan bu ilahi imgelerin renkleri, dönemin tüm özelliklerini yansıtmakta ve Antik Dönem'den Ortaçağ'a farklılıklar ortaya koymaktadır. Ancak kullanılan renk çemberi dönemin araştırmaları ve elde edilebilen renklerin çeşitleri nedeniyle büyük bir farklılık göstermemektedir.

Antikçağ ve Ortaçağ renk duyarlılığının iki temel eksenini –parlaklık ve yoğunluk- muhtemelen bu çifte karşıtlığın sonucudur: Bir yandan beyaz ile siyah (ışıkla, ışığın yoğunluğuyla ve saflığıyla ilgili sorun), diğer yandan beyaz ile kırmızı (boyarmaddeyle, onun varlığı veya yokluğuyla, zenginliğiyle, yoğunluğuyla ilgili sorun). Siyah koyu olan, kırmızı yoğun olandır; oysa beyaz hem birinin hem diğerinin karşıtıdır. Bu üç kutuplu ve iki eksenli sistemde, maviye yer yoktur; dahası sarıya ve yeşile de yer yoktur. Bu, üç rengin var olmadığı anlamına gelmez. Tam aksine, maddesel ve günlük yaşamda pekala vardırırlar; ama simgesel ve toplumsal düzeyde diğer üçüyle aynı işlevi görmezler. XII. yüzyıl ortası ve XIII. yüzyıl ortası arasında Batı Avrupa'da bu üçlü şema son bulmuş ve yerini yeni kombinasyonlara bırakmıştır. Mavi, sarı ve yeşil, bu kombinasyonlar içinde, artık beyaz, kırmızı ve siyahla aynı rolü oynar. Batı kültürü, birkaç on yıl içinde üç temel renkli renk sistemlerinden –bugün hala büyük ölçüde içinde yaşadığımız- altı renkli sisteme geçer.⁹⁴

Bir dizi sembolik rengi bir araya getirmek, Rönesans'ta da geçerliliğini koruyan bir "Geç Ortaçağ Oyunu" gibiydi. Aziz Antonino ve diğerleri bu konuyu dinsel kurallara bağlamışlardı: Beyaz: saflık, Kırmızı: merhamet, Altın sarısı: yücelik, Siyah: alçak gönüllülük olarak tanımlanmaktaydı. Alberti ve başkaları ise elementlerle ilgili bir kodlama yapmışlardı: kırmızı: ateş, mavi: hava, yeşil: su, gri: toprak anlamına gelmekteydi.⁹⁵

Renk unsuru üzerine yapılan yorumlar ve geliştirilen bakış açıları bu farklılıklar için örnek teşkil etmektedir. Bu bağlamda Aristoteles; "Doğası gereği görünür olan renktir. Yani görme olmadan da renk var olur, ışık sadece rengi vurgular."⁹⁶ ifadelerini

⁹⁴ Pastoureau, s. 18

⁹⁵ Michael Baxandall, 15. Yüzyılda Sanat Ve Deneyim, , Çev: Zeynep Rona, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s.123

⁹⁶ Rodolfo Guzzi, La Strana Storia Della Luce e del Colore, Springer-Verlag, Italia, 2011, s.14

kullanırken Antik Dönem'in renk tanımını yapmıştır. Renk formu harekete geçirir, ışık ise rengi göze iletir. Onu oluşturan kaynağa bağlı olarak renk, görünürlüğü değişse de sabit kalmaktadır. Renk her yüzeyde özelliğini korur ve hem algısal olarak hem de simgesel olarak gösterdiği değişkenlik, coğrafi ve kültürel farklılıklara göre ortaya çıkmaktadır. Farklı semboller ve anlamlar üreten renkler bir ifade biçimi olarak geleneksel kullanımda varlığını sürdürmüştür. Ancak en temel yaklaşım felsefi fikirler üzerine geliştirilmiştir. Böylece figüratif heykeller Ortaçağ için görsel bir iletişim aracına dönüşmüştür.

Aristoteles'in Antik Dönem'e ait renk yorumu, Ortaçağ renk araştırmalarında yeniden düşünülmüş ve tanımlanmıştır. Bu anlamda yalın rengin canlılığıyla ona nüfuz eden ışığın canlılığını büyük bir ustalıkla birleştiren figüratif heykel anlayışını geliştiren Ortaçağ heykel sanatı olmuştur. Bu dönemde kuramcılar güzelliğin kaynağı olarak renge göndermelerde bulunmuşlardır. Aquino'lu Tommaso'nun "Parlak renkli şeylere güzel denir"⁹⁷ şeklindeki ifadesi gibi. Bu durum kuramcılar arasında gelişen ortak bir duyarlılığın sonucudur. Sembollere dayandırılarak açıklanmaya çalışılan renkler her dönemde bu ortak duyarlılıkla yorumlanmıştır. Bu yorumlarsa Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılışından sonraki dönemlerde de sürmüş ve geleneksel anlayış devam etmiştir. Ortaçağ bu devamlılığın felsefe ve din üzerinden sürdürüldüğü bir dönem olarak çokrenkliliğin önemli örneklerini içinde barındırmaktadır.

Bu çağın sanat anlayışının bağlamını oluşturan unsurlar, mimari yapılar aracılığıyla görselleştirilmiştir. Dinle sanat ilişkisi mezar, adak odaları, bazilika ve kiliselerde görülebilmektedir. Katedraller çağı olarak adlandırılan bu dönemde inşa edilen kutsal yapılar, insanın kutsal değerler ve ilahi güç karşısındaki güçsüzlüğünü vurgular niteliktedir. Kiliseye bağlılık, dinsel doğrulara sadakat ve kutsal karakterlere olan inanç sanatın temelini oluşturmuştur. Bu kaygılarla yapılan kutsal mekanlar, heykeller ve resimlerin sipariş üzerine yapılması sanatçılar açısından yoruma kapalı bir sanat anlayışı anlamına gelmekteydi. Bu büyüleyici ve ihtişamlı eserler aracılığıyla verilmek istenen

⁹⁷ Umberto Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev: Kemal Atakay, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2017, s. 84

mesajlar ve kullanılan semboller katolik inancın yüceleştirilmesiyle ilgilidir. Estetik kaygılar ve felsefi fikirler bu durumu güçlendirmiştir.

Antik Klasik Çağ'ın estetik anlayışı Ortaçağ'ı etkilemiş olsa da, Hristiyan düşüncesinde dünya, insan ve tanrısallık olguları bu estetik anlayışı yeniden anlamlandırmıştır. Bu yüzden Ortaçağ kültürü bir düşünce biçiminin yorumudur. Güzellik kavramı heykelerde temel kaygı olmamasına rağmen bu dönemin felsefi düşüncesinde güzelliğin önemli bir yeri vardır. Ortaçağ filozofu güzellikten söz ettiğinde, yalnızca soyut bir kavramı işaret etmez, aynı zamanda somut görsel deneyimlere göndermede bulunur. Ortaçağ'da salt kavranabilir bir güzellik kavrayışı hakkında Umberto Eco, Curtius'un düşünceleri ışığında şu ifadeleri kullanmıştır;

“Skolastik felsefe güzellikten söz ettiğinde, güzellik ile Tanrı'nın özniteliklerinden birini kastediyordu. Güzellik metafiziği ile sanat kuramı arasında hiçbir ilişki yoktu. “Modern” insan, Yeni-Platoncularla Ortaçağlıların sahip olduğu, akılla kavranabilen güzellik duygusunu yitirdikleri için sanata aşırı bir değer yüklemektedir... Burada, estetiğin hakkında hiçbir şey bilmediği türden bir güzellik söz konusudur.”⁹⁸

Ortaçağ insanı için plastik sanatlar eğitsel bir araç olarak kabul edilmiş ve güzellik kavrayışı tartışılan bir olgu olarak farklı yaklaşımlar doğurmuştur. Bu anlamda Curtius'un düşüncesi ışığında Eco'nun akılla kavranabilen güzellik algısının yitirildiği yorumu, Aquino'lu Tommaso'da iyilik ve güzel şeylerle ilişkilendirilen kavramlarda açıklanmaya çalışılmıştır.

Aquino'lu Tommaso göre güzellik;

“İyilik, arzulama yetisiyle ilişkilidir, çünkü her varlık iyiyi arzular; ayrıca iyiliğin bir amacı vardır, çünkü arzulama bir şeye doğru ilerlemedir. Buna karşılık, güzellik bilme yetisiyle ilişkilidir; gerçekten de, görülmeleri bizde zevk uyandıran şeylere güzel deriz. Bu yüzden, güzellik uygun orandan oluşur; çünkü duyularımız iyi oranlı şeylerden, yani duyulara benzer şeylerden zevk duyar; başka herhangi bir bilme yetisi gibi duyu da bir tür orandır. Bilgi özümseme yoluyla elde edildiği, benzerlik de biçimle ilişkili olduğu için, güzellik biçimsel neden fikrini içerir.”⁹⁹

⁹⁸ Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, s. 22

⁹⁹Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, s. 145

Ayrıca Tommaso sanatın biçimlerinin insana daha cazip geldiğini, dolayısıyla estetik alımlamaya daha uygun olduğunu belirtir; çünkü sanatsal biçimler tözsel karmaşıklığın derinliklerine inmesi gereken bir kavrayışı gerektirmezler, empirik yüzeysellikleri içinde algılanabilirler.¹⁰⁰

Aquino’lu Tommaso dışında Plotinos’un (M.S. 204- M.S. 269) sanat ve güzellik konusundaki fikirleri de Ortaçağ sanatı açısından aydınlatıcıdır. Bu bağlamda Nejat Bozkurt’un kitabında şu ifadeler yer almaktadır;

Plotinos, yeryüzü dünyasıyla öte dünya arasındaki ikiliği kaldırmış, güzel ve sanat kavramlarını kaynaştırarak bir bütünlüğe, birliğe ulaşmaya çalışmıştır. İlk kez Plotinos’da sanat ve güzellik kavramlarının tek bir kavramda birleştirilmiş olduğunu görüyoruz. Sanatın doğayı taklit etmediği, ondan üstün, onu aşan bir şey olduğu düşüncesi de, bütün Ortaçağ sanat anlayışının temelini oluşturmuştur. Platonda yakın olmasına karşın, bu klasik öncüsünün dizgesinden yalnızca bir güzellik metafiziği çıkarmış, ama bir sanat felsefesi geliştirememiş olan Plotinos, bununla birlikte inceden inceye ele almış olduğu güzellik metafiziğiyle sanatçılar, filozoflar ve eleştirmenler kuşağında derin izler bırakmıştır. Güzellik öğretilerine poetik bir bütünlük ve lirik bir yetkinlik kazandırmayı başarmış olan Plotinos, böylece antik ve hellenistik dünyayı büyülemeyi de bilmiştir. Güzelliğe ilişkin onun bu düşüntülemelerinden erken Hristiyan felsefesi ile İtalyan Rönesans Hümanizmi kendi güzellik anlayışlarını devşirmişlerdir.¹⁰¹

Plotinos’un Yeni-Platoncu felsefesi, hem dünyayı tasvir eden, hemde insanın bu dünyadaki yeri konusunda bir anlam alanı çizmektedir. Ayrıca insanların bu dünyada karşılaşabilecekleri ahlaki ve manevi zorlukların üstesinden nasıl gelecekleriyle ilgili bir içeriğe sahiptir. Kısacası, Plotinos Tanrıyı hem her şeyin kaynağı ve hem de insanların kendisine dönecekleri yer olarak gösteren bir felsefi öğreti ortaya çıkarmıştır.

Plotinus’un Yeni-Platoncu felsefesine etki eden en önemli kültür Helenistik anlayış olmuştur. M.Ö. IV. yüzyılda başlayıp M.S. VII. yüzyıla kadar devam eden Helenistik kültür, Büyük İskenderin doğuya yaptığı seferlerden sonra batı ve doğu kültürleri arasındaki etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Yunan kültürü doğuya taşınırken dini kökenli doğu kültürü ise batıya taşınmıştır. Roma’nın yıkılışı ve yaşanan olumsuzluklar (salgınlar, savaşlar, ekonomik durum ve kültürel değişimler) insanları

¹⁰⁰Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, s. 181

¹⁰¹ Bozkurt, s.139

yaşanılan dünyanın ötesini düşündürmeye başlamıştır. İnsana mutluluk vadeden öte dünya fikri daha çok kabul görmüştür. Bunun sonucunda dinsel arayışlar M.S. III. yüzyılda ortaya çıkmış ve böylece Hristiyanlık yayılmaya başlamıştır. İsa'nın verdiği mesajlar öteki dünyaya dair bir umut yaratmış ve Hristiyanlık kabul görmüştür. Özellikle sırasıyla önce köleler arasında umut vadeden Hristiyanlık, sonrasında askerler ve halk arasında yayılmıştır.¹⁰²

Kendinden önceki filozoflardan da etkilenen Plotinus'un felsefi fikirleri, mistik yanı en güçlü filozof olan Platon'a dayanmaktadır. Materyalist anlayışı reddederek ruh ve öteki dünya görüşünü savunan Plotinus, batı ve doğu felsefelerinin bir sentezini ortaya çıkarmıştır. Eklektik bir felsefe inşaa eden Plotinus, Bir'e yüklediği anlamla mutlak olandan çok varolana doğru bir yol çizmiştir. O'na göre "varlıkların başlangıcı Bir'dir, çünkü Bir'in olmaması varlıklarında olmaması anlamına gelmektedir". Algılanan nesnelerin gerçeklerinin gölgesi olduğunu savunan Plotinus, Bir'i açıklarken de ışık teorisini öne sürmüştür. Işığın yeryüzüne yayılması gibi ruhlarında Tanrı'nın ışığı olarak yayıldığını ileri sürmüştür.

Plotinos, niteliksel bakımdan basit bir renk duygusuyla ortaya çıkan bir güzellik kavramını, Tanrısal olarak atfedilen bir ışık kavramıyla varlığını sorgulamıştır. Böylelikle bir maddenin ışığı, ancak ona kaynaklık eden varlığın yani Tanrı'nın yansıması olarak yorumlanabilir. Sonuç olarak Tanrı bütün evrene yayılan ışıkla özdeşleştirilmiştir.

Plotinos'un felsefesinde, Orpheos'tan, Pythagoras'tan ve nihayet Platon'dan gelen "öte dünyacı" eğilim, onun felsefenin nihai ve en yüksek amacı olarak gördüğü, Tanrıya yükseliş ya da Bir olanla birleşme sürecinde en tam ve en sistematik ifadesini bulur.¹⁰³ Plotinos'a göre her insan varlığın nihai ilkesine ulaşma yetkinliğine sahiptir. Bu yönde insanlar arasında herhangi bir farktan bahsetmek mümkün değildir. Bununla birlikte bu Plotinos için varlığın nihai ilkesi olan şeye, yani nihai gerçekliğe tümüyle akılsal bir yolla erişebileceğimiz anlamına da gelmez. Çünkü "Plotinos'ta sözü edilen varlık, ki bu varlık Tanrı'dır, özü itibariyle akılsal değildir, aksine akıl üstüdür.

¹⁰² https://www.youtube.com/watch?v=T6Czq1Qy_sY&list=WL&index=214&t=0s, Erişim Tarihi: 02.06.2019

¹⁰³ Plotinus Yeni-Platonculuk, <http://dusundurensözler.blogspot.com/2015/01/plotinos-yeni-platonculuk-enneadlar.html>, Erişim Tarihi: 29.05.2019

Dolayısıyla soyut veya çıkarsamacı aklın, ona ulaşmadaki rolü ve değeri sınırlıdır.”¹⁰⁴ Bu anlamda Plotinos’un Tanrı’yla bir olabilmenin yolunun akıldansa, sezgisel bir görüden geçtiğine inandığı söylenebilir. Dinin felsefe üzerinden tartışıldığı bu dönemde üretilen fikirlerin büyük çoğunluğu Platon felsefesine dayanmaktadır. Çünkü materyalist düşüncenin aksine bir yaklaşım ortaya koyan Platon’un düşünceleri, Hristiyanlığa adapte edilebilecek en uygun düşünceler olarak görünmektedir.

Plotinos gibi Marsilio Ficino’da (1433-1499) Platon’un fikirlerini benimseyerek yaklaşımını geliştirmiştir. Ficino Platonculuğunun, “*bir eksikliğin bilinci ve gizli bir hazinenin, gizemli kutsal bir hakikate ilişkin anlaksal bir vahyin aranışı olarak sevgi fikrine dayandığı*” düşünülebilir, bu yüzden filozofun rahip işlevi üstlendiği söylenebilir.¹⁰⁵ Marsilio Ficino, din ve felsefenin birleşimini Platonculuğun merkezine koyarak Ortaçağ’ın estetiğinin geleneksel kavramlarına karşıt bir tutum sergilemiştir. Bu bağlamda;

“Bazıları güzelliğin, tüm uzuvların belirli bir düzenlenişi olduğu veya belirli bir renk hoşluğunun eşlik ettiği uyumluluk ve oran olduğu görüşündeler; biz bu görüşü kabul etmiyoruz. Kısımların bu düzenlenişi yalnızca birleşik şeylerde olduğundan, bu görüşe göre hiçbir yalın şey güzel olmayacaktır. Oysa bazı renklerin, ışıkların, bir sesin, bir altının parıltısının, gümüşün aklığının, bilimin, ruhun, zihninin ve Tanrı’nın, çok güzel şeyler olarak bize büyük zevk verdiğini görüyoruz. Şunu da eklemek gerek: Bu oran, bir araya getirilmiş beden tüm uzuvlarını içerir, öyle ki tek başına azaların herhangi birinde değil, hepsinde birden vardır. Şu halde, azaların herhangi biri kendi başına güzel olmayacaktır. Ama, tüm birleşimin oranı da kısımlardan doğar, dolayısıyla burada bir saçmalık kendini gösterir ki, o da şudur: Kendi doğaları gereği güzel olmayan şeyler güzelliği doğurmaktadır.”

“...Güzelliğin renklerin hoşluğu olduğunu da kabul etmiyoruz; çünkü çoğu zaman bir yaşlının ten rengi daha açıktır ve bir delikanlıda daha büyük bir güzellik vardır. Aynı yaşlar söz konusu olduğunda da, kimi zaman ten rengi bir başkasından daha üstün olan kişi, hoşluk ve güzellik açısından ondan aşağıdadır. Kimse atılıp güzelliğin bir şekil ve renkler karışımı olduğunu söylemesin; çünkü o zaman rengi şekli olmayan bilimler ve sesler, keza belirli bir şekli olmayan renkler ve ışıklar sevgiye değer olmayacaktır.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ahmet Arslan, İlkçağ Felsefe Tarihi 5: Plotinos, Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hristiyan Felsefesi, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010, s. 55-56

¹⁰⁵ Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, s. 235

¹⁰⁶ Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, s. 236

Renklerin hoşluğunu güzelliğin bir kriteri olarak görmeyen Ficino, verdiği örneklerle Aquino'lu Tommaso'ın "Parlak renkli şeyler güzeldir" önermesine karşıt bir görüş belirtmiştir. Çünkü Ficino, güzelliği uyum ve oranlarla ilişkilendirilmesini yeterli görmeyerek, bir arada olmanın uyumluluğunun dışında yalınlığın güzelliğine vurgu yapmıştır. Onun için renkler güzelliğin tarifi için yeterli görülmemiştir. Ancak Antik Dönem felsefesine de geri dönülecek olursa güzelliğin tanımı yapılırken, Ortaçağ'a da taşınan bakış açısı bütünlüklü bir tarif içermektedir. Yani görsel uyum ve oranlar, renklerle birlikte düşünüldüğünde bütünlüklü ve güzel bir fikir yaratmış, bu nedenle güzellik tüm bu koşulların biraradalığı ile açıklanmıştır. Ficino'nun karşıt görüşü bu durumda kapsayıcı bir düşünce yapısı olmamakla birlikte, renkler konusundaki çıkarımları sadece yalınlık üzerine gelişmiştir. Sonuç olarak dönemin çok renkli tasvir anlayışını reddeden bir tavır sergileyerek formu, rengi, ışığı, oranları ve sesleri uyum içinde değil tek başına düşünerek güzelliği aramıştır. Tanrı ve Bir kavramlarının onun felsefi görüşünde etkili olması bu yalınlık ve güzellik anlayışını doğurduğu söylenebilir.

Plotinos Ennead da renk ve ışık için şu ifadeleri kullanmıştır;

"Basit renge güzelliğini, maddenin karanlığına hükmeden bir biçim ve maddesiz bir ışık olan akıl ve düşünce verir. Bundan çıkacak sonuç şu ki, bütün maddeler içinde ateş, kendi özünde güzelliği; elementler arasında düşünce katında olan yalnız odur; konumuyla sıranın en üstündedir ve bütün cisimlerin en hafifidir, çünkü maddesizliğe en yakın olanıdır; yalnızdır ve ötekileri içine kabul etmez, çünkü onlar ısınabilir; ötekiler onunla birleşirken ısınabilirler, oysa o soğuyamaz. Başlangıçtaki renklere sahip olan odur ve bütün varlıklar rengi ve biçimi ondan alırlar. O aydınlatır ve ışıldar. Onun göz kamaştırıcı ışığında solan, silikleşen, onun yüceliğine erişememiş maddeler güzel olamaz, çünkü renkler düşünseline katılamamışlardır."¹⁰⁷

Daha önce Platon ve Aristoteles gibi düşünürlerde de bu konular hakkında görülen yorumlar, yüzyıllar sonra benzer kaygılarla yeniden düşünülmüştür. Bu kapsamda güzelliğin renklerle ilişkilendirilmesi aşkınlık fikriyle örtüşmektedir. Renklerin yarattığı güzelliğe vurgu yapılırken felsefi düşüncelerle soyut ve doğaüstü bir durum yaratılmış ve böylece Yeni-Platonculuk akımının ana fikirlerinden birisi olarak sanata etki etmiştir. Bu doğaüstü durumda ışık metaforu rengi yaratan ve görünür kılan unsur olarak dinsel ikonografinin ve felsefenin temel konusu haline gelmiştir.

¹⁰⁷ Eco, Güzelliğin Tarihi, s.103

Aristoteles'in nesnelere aydınlatan, onları görünür kılan ve renklendiren metafiziksel çıkarımının ötesinde, ışığın kaynağını ve yayılan ışığı birbirinden ayıran Plotinus, ışığı Ortaçağ boyunca somut tartışılabilir felsefi bir kavram haline gelmiştir. Böylece ışık Plotinus'la birlikte kutsallığı çağrıştıran bir metafora dönüşerek, görünür nesnelere yaratan şey olmuştur. Lux ve Lumen kavramları da bu araştırmalarla varlığın bedensel formuna ve ondan yayılana açıklık getirmek üzere Ortaçağ'da tartışılmıştır. Felsefe ve Teoloji alanları, Lux ve Lumen arasındaki algı, duyum ve biliş ilişkilerini açıklayan yeni bilişsel teorilere yol açmıştır.

Işık çok eski bir düşünce kalıbıdır ve aydınlatıcı, arındırıcı, kutsal anlamda parlaklık veren bir olgu olarak, güneşi tanrı olarak gören kültürlerden başlayarak, mistik dinlerin bir metaforu olmuştur. Ortaçağ'da da ışık kutsayan, arındırıcı bir olgu haline gelmiştir. Bu anlamda felefenin bir araştırma konusu olarak ışık, ilkel dönemlere kadar uzanan bir anlam üretmektedir. Ortaçağ'da felefenin temel meselelerinden biri olan bu olgu, kutsallığın Hristiyanlık ve mistisizm ile felsefeye dâhil olmasıyla Yeni-Platonculuğun bir konusu haline gelmiştir. Bu bağlamda ışığı metafiziksel olarak derinleştiren de Yeni-Platoncu Plotinos'tur.

Ulus Baker, "Sanat ve Arzu" isimli kitabında Lux ve Lumen kavramları hakkında şu açıklamalara yer vermiştir;

*"Işığın kaynağına Latince lux diyorlar: "kaynak ışık". Yayılmakta olan, şeyleri fiilen aydınlatan ışığa ise lumen diyorlar. Lumen şeyleri daha az var eden bir şey değil. Dolayısıyla; Lux şeyleri yaratan, lumen ise yaratılmış şeyleri aydınlatan ve yıkayan ışık türüdür, demek istemiyor Plotinos. Lumen'in bir yaratım faaliyeti var: şekilleri, formları, gölgeleri ve aydınlıkları... Aydınlatma faaliyeti olduğu kadar, bir yaratma faaliyeti de var. Biliyorsunuz, ışıkla şekil yaratılabilir. Lux ise "kendisine katılamaz" dediğimiz bir ilkedir. Dolayısıyla Lux'tan yayılan herhangi ışığın, bir Lumen olduğunu düşünmeyeceksiniz. Lumen elbette ondan yayılmaktadır, ama yalnız ve yalnız şu anlamda yayılmaktadır: Ondan kopup gelen, ondan parça koparabilen bir şey değildir lumen. Lux dolayısıyla bir ilkedir, metafizik bir ilkedir; tektir, zorunlu olarak birdir, zorunlu olarak Tanrı'dır ve yaratımının anlaşılması için gerekli olan temel nosyon, yarattıkça kendisi değişmeden, yerinden kımıldatılmadan varlığını sürdürmesidir."*¹⁰⁸.

Lux bir ideadır, bu özel durumda Tanrı ideasıdır, ama bir töz olarak birdir, katıksızdır. Yine Plotinos'un öğrencilerinden Porphyrios'un deyişiyle,

¹⁰⁸ Ulus Baker, Sanat ve Arzu, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 220

“kendisine katılmanın mümkün olmadığı, dolayısıyla kopmanın da mümkün olmadığı bir ilke”. Şeyleri actualiser eden [edimselleştiren] ise Lumen'dir, her şey ondan kaynaklanacaktır, ondan yayılacaktır; ama lux aydınlatmanın ta kendisidir, lux aydınlatmaz, lumen aydınlatır. Lumen'in yaptığı işi tanımlayan şey lux'tur. Lux'un ilke olarak koyduğu şeyi edimselleştiren, gerçekleştiren, fiil haline getiren ise lumen'dir. Bu lumen elbette ki Lux'tan kaynaklanıyor, ondan yayılıyor.”¹⁰⁹

Lux'un yaratan, Luman'ın ise yaratılan olarak görüldüğü bakış açısıyla, Plotinus'un Tanrı'sal olarak yorumladığı bu kavramlar, varlıkların özünü ilişkilendirilerek içsel ve dışsal bir faaliyetin kaynağı olarak gösterilmişlerdir. Tarihsel açıdan geliştirilen farklı görüşlerin birbirleriyle olan tutarlı ilişkileri Plotinus'ta ortaya çıkmaktadır.

Plotinus, iki enerji teorisiyle, Bir ve Evren arasındaki ilişkiyi karakterize eden içsel aşkınlığın paradoksunu çözerek, tüm varoluşların bir iç faaliyeti ve bir dış faaliyeti olduğunu dile getirmiştir: iç faaliyet her varlığın gerçek özünü ve maddeyi içerir; harici aktivite, onun görüntüsü olarak dışarıya yayılır. Bu nedenle yayılmanın kaynağı, çeşitli görüntüler sayesinde varlığın alt tabakasında bulunur. Bu çözümün aydınlatılmasında ışığa verilen önem, iki ışık türü arasında bir ayırım yapılmasına neden olmuştur: her varlığın iç enerjisine karşılık gelen orijinal bir ışık ve ışık gövdesinin dışında mevcut olan ve ilk ışığın dış görüntüsü olarak ikincil bir ışık. Plotinus'un bu iki ışık ayrımıyla XII. yüzyıl filozofları tarafından geliştirilen Lumen ve Lux kavramları benzerlikler göstermektedir: Robert Grosseteste ve Albertus Magnus. Dahası, bu iki ortaçağ ışık kavramının amacının, Plotinus'un ilk ayrımı yaptığı zaman düşündüğüyle aynı olduğunu yorumları yapılmıştır.¹¹⁰

Lux teriminin kullanımları arasındaki önemli farklılıklara rağmen, hem Grosseteste hem de Albertus aydınlanmanın formu ve ilk yapı olarak Lux'u tanımlamaktadır. Lux Grosseteste'e göre: “*bence var olma olarak adlandırılan Lux, ilk bedensel yapıdır*”; Bu nedenle, madde olarak yaratılan ilk form olan Lux'tur. Maddi dünyanın her yerinde bir ekleme ve enerji ilkesi olarak bulunduğu varsayılırsa;

¹⁰⁹ Baker, s. 221

¹¹⁰ Yael Raizman-Kedar, “Plotinus's Conception Of Unity And Multiplicityas The Root To The Medieval Distinction Between Lux And Lumen”, Studies in History and Philosophy of Science Part A, Volume: 37, Issue: 3, University Haifa, 2006, s. 379

Grosseteste, ilk yaratılan bedenın Lux'dan yapıldığını vurguluyor: Hem madde hem de maddenin formunda Lux birincildir, güneş ve diğer aydınlatıcılar göksel olandan yapılmıştır, yani ilk Lux formundan. Grosseteste'nin görüşüne göre, aydınlatıcıların bedenleri ve Lux'ları "bir ve aynı doğa, bir ve aynı yaradılıştır." Bu nedenle, Lux sadece aydınlatıcıların formu değil, aynı zamanda onların özüdür. Albertus'un yazılarında da Lux, aydınlık bir beden olarak tanımlanır: Aydınlatıcı, bir form olarak Lux'un kendi içinde barındırdığı bir bedendir... Lux, aydınlatıcılarda Lumen'in formu olarak veya Lumen'in ilk kaynağının bulunduğu yer olarak adlandırılır.¹¹¹

Tüm bu felsefi görüşler ve ifade biçimleri Ortaçağ renklerinin kullanımının anlaşılabilmesi adına dönemin tanımı gibi olmuştur. Renklerin ışıkla ilişkisi, yaptığı çağrışımlar ve sembolik anlamları Pagan kültürden sonra Hristiyan inancının sanatla ilişkili kısmında temel meselelerden biri olmuştur. Böylece renkler yorumlanırken inanç sistemi belirleyici bir rol oynamış, Plotinus gibi birçok düşünür renkleri anlamlandırabilmek adına ilişkili tüm kavramlara açıklık getirmişlerdir. Suger'in yaklaşımı da bu anlamda açıklayıcıdır.

Birçok rütbeli papaz ile ilahiyatçıların büyük bir bölümü, rengin, hissedilir dünyanın hem görünür hem maddesiz tek kısmı olan ışık olduğunu düşünür. Tanrı da ışık olduğuna göre, yalnızca karanlıkları dağıtmak için değil, tanrısal olana daha geniş bir yer ayırmak için de kilise içinde renge ayrılan yeri genişletmek meşrudur ve hatta salık verilmelidir. Suger'in, 1129-1130'dan itibaren, Saint-Denis Manastırı'nın kilisesini yeniden inşa ettirirken yaptığı budur. Ama başka yüksek rütbeli papazlar, ışık değil de madde olarak gördükleri renge düşmandır.¹¹²

XII. yüzyılda din adamlarının renkler üzerine sıklıkla düşüncelerini ifade ettikleri görülmektedir. En çok tercih edilen ve önem verilen üç rengin çağrışımları konusunda birbirine yakın sembolik anlamlar üzerinde durmuşlardır. Bu benzer yaklaşımlarda; beyaz, saflığı ve masumiyeti; siyah, af dilemeyi ve acıyı; kırmızı, İsa'nın kanını, İsa'nın acılarını, kutsal şeyler uğruna ölümü ve Tanrı'ya duyulan sevgiyi aşkını çağrıştırmaktadır. Renklerin bu sembolik anlamlarının yanı sıra Clairvaux gibi bazı din

¹¹¹ Kedar, s. 389

¹¹² Pastoureau, s. 93

adamları ise rengi fiziksel olarak da düşünüp, etkisi üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur.

Clairvaux baş keşişine göre renk, ışık olmaktan öte, maddedir. Kurtulmanın uygun olduğu ve tapınaktan atılması gereken bir kılıf, bir yapmacılık, bir *vanitas*'tır. Cistercium Tarikatı'na bağlı kiliselerin çoğunda renk olmamasının nedeni budur. Aziz Bernard gibi birçok yüksek rütbeli papaz renklerden korkarlar. Rengi reddedişlerini, Aziz Bernard gibi, Latince color sözcüğünü, celare, saklamak fiili ailesine bağlayan bir etimolojiye dayandırır: Renk, saklayan, görünmez hale getiren, yanıltandır. Ondan sakınmak gerekir. O halde, XII. yüzyılda, bir kilisede keşişlerin ya da müminlerin görüşüne sunulan renkler, bizzat yüksek rütbeli bir papazın ya da bir ilahiyatçının renk tanımına bağlı olabilir.¹¹³

Gerçekte renk, bilim insanlarına göre öncelikle ışık olsa da, aynı şey bütün ilahiyatçılar ve bütün yüksek rütbeli papazlar için geçerli değildir. IX. yüzyılın başında Turin Piskoposu olan Claude ve daha sonra XII. yüzyıldaki Aziz Bernard gibi, rengin ışık değil de madde, yani değersiz, gereksiz, küçümsenecek bir şey olduğunu düşünenler çoktur.¹¹⁴

Ortaçağ teolojisi için ışık, duyulur dünyanın hem görünür hem maddesiz olan tek kısmıdır. "Anlatılamazın görünürlüğü" (Aziz Augustinus) ve böylece Tanrı'nın belirişidir. Renk ve ışığa dair sorular bu nedenle ortaya çıkmıştır. Renk ışıkta, doğası gereği tanrısal niteliktedir. Bu dünyada – özellikle kilisede- rengin yerini genişletmeye çalışmak, ışığın, yani Tanrı'nın yararına karanlıkları kovmaktır. Renk arayışı ile ışık arayışı ayrılamaz. Ama renk, tam tersine, bir madde basit bir kılıfsa, hiçbir şekilde tanrısallığın belirişi değil, insanın Yaratılış'a kattığı anlamsız hiledir. Onu reddetmek, onunla savaşmak, tapınaktan atmak gerekir; çünkü insanı Tanrı'ya ulaştırması gereken transitus'a (öbür tarafa geçme) engel oluşturduğu için hem ahlak dışı hem zararlıdır.¹¹⁵

Renkle ışığı özdeşleştiren ve 1130-1140 yıllarında Saint-Denis Manastırı'ndaki kiliseyi yeniden inşa ettirirken renge büyük bir yer veren Suger'dir. Suger'e göre, hiçbir şey Tanrı'nın evi için yeterince güzel değildir. Tüm teknikler ve tüm araçlar, resimler, vitraylar, mineler, kumaşlar, değerli taşlar, kuyumlar bazilikayı bir renk tapınağı yapmak

¹¹³ Pastoureau, s. 45

¹¹⁴ Pastoureau, s. 42

¹¹⁵ Pastoureau, s. 43

üzere kullanılmalıdır; çünkü Tanrı'yı ululamak için gerekli ışık, güzellik ve zenginlik öncelikle renklerde ifadesini bulur.¹¹⁶ Mavi bu renkler içinde en önemli olanlardan biridir; çünkü altın sarısı gibi mavi de tanrısal ışığı ve tanrının yarattığı her şeyin içinde var olan ışık olarak kabul edilmiştir. Daha sonra Batı sanatı için ışığın, altın sarısı ve maviyle betimlenmesi yaygınlaşmıştır.

Güzellik ve ışık kavramının bu şekilde tartışılıp düşünüldüğü bir dönemde sanat eserlerinin üretim ve sergileme biçimleri de kutsal kavramlar üzerinden şekillenmiştir. Ortaçağ'da heykel ve resim alanlarında, kilisenin ve dinsel değerlerin biçimlendirme ve renklendirme konusunda ne kadar etkili olduğu görülmektedir. Sanatçılar renklendirmeyi benzetme kaygısından ziyade, ilahi konuların işlendiği kompozisyonların mesajlarının daha iyi aktarılabilmesi için yapmışlardır. Estetik algının ve güzelliğe vurgunun anlayış bakımından değişmesi de tamamen inanç sisteminin yarattığı algıyla gerçekleşmiştir. Kiliselerde bu açıdan oldukça etkili olmuşlardır.

Kiliselerin insanlar üzerindeki çağrışımları ve etkisi üzerine Suger;

“Tanrı'nın evindeki güzellikten duyduğum zevkin bir sonucu olarak, rengârenk değerli taşların güzelliği beni dünyevi kaygılardan uzaklaştırdığında ve dinsel tefekkür kutsal erdemlerin çeşitliliğini maddi şeylerden manevi şeylere aktararak beni bir an durmaya sevk ettiğinde... o zaman, dünyanın tümüyle yeryüzünün çamurunda ne de tümüyle Cennet'in saflığında var olan bilinmedik bir bölgesinde kendimi görür gibi oluyorum ve Tanrı'nın inayetiyle anagojik yolla bu aşağı dünyadan o üstün dünyaya geçebileceğim gibi geliyor bana.”¹¹⁷

Ayrıca Suger, sıradan ve eğitimsiz insanların kutsal metinlerle kavrayamayacakları şeylerin onlara sanat eserleri aracılığıyla öğretilmesi üzerinde durmuştur. Bu görsel aktarımın en önemli unsurlarından renklerin, izleyicinin algısını ne kadar değiştirebildiği de açıkça görülebilmektedir. Sembolik değerler, dinsel öğretiler ve tarihsel olaylar izleyiciye en etkili şekilde aktarılmalıydı. Çünkü, Ortaçağ sanatçısının amacı sadece güzelliği sunmak değil, kutsal içeriği de sembolik olarak heykeller aracılığıyla izleyiciye aktarmak olmuştur. Kendi özerk alanı olmayan heykeller, ancak mimari yapıların tamamlayıcıları olarak yapılmıştır. Bu anlamda heykel sanatı

¹¹⁶ Pastoureau, s. 43

¹¹⁷ Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, s. 39

süslemenin ve ikonografik betimlemenin bir parçası olarak yapılmıştır. İhtişam ve gösterişin dinsel mesajlara dönüştüğü kutsal mekanlar, aşırılıklarıyla dikkat çekmişlerdir. Aziz Bernard da kiliselerdeki bu aşırılıkları şu ifadelerle eleştirmiştir; “*Altın kaplı andaçlardan gözlerini alamıyor insanlar ve bu arada keselerden paralar saçılıyor. Bir bakıyorsunuz karşınızda bir aziz ya da bir azizenin nefis bir tasviri; azizler ne kadar canlı renklerle resmedilmişlerse o kadar aziz oluyorlar sanki.*”¹¹⁸

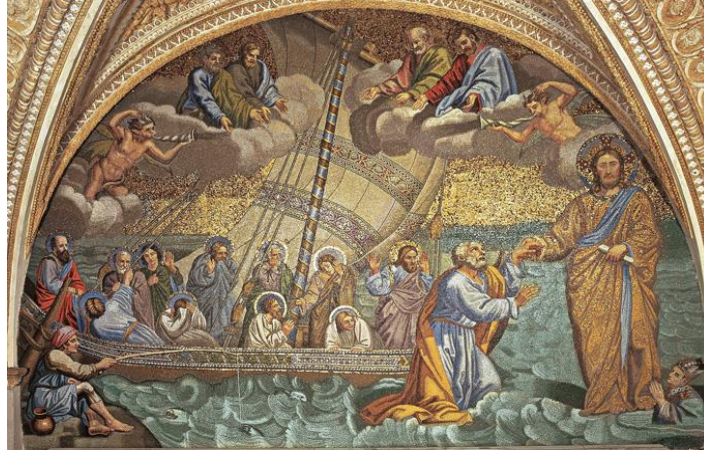
Plastik sanatların ortak kaygısı içeriğin vurgusunu güçlendirmek ve güçlü bir algı yaratmak üzerine olmuştur. Ortaçağ sanatçısı da geleneksel bir yöntem izleyerek dinsel içerikleri betimlerken yeni bir yol arayışında olmamıştır. Örneğin; İsa'nın doğuşuyla ilgili bir sahnede yeni bir yorum katılması beklenmemiştir. Bu durumun oluşmasında sadece heykel veya resimlerin yapılış amacı değil aynı zamanda bunların siparişe yapılmış olmaları da etkili olmuştur.

Ortaçağ'da heykel ve resimler sipariş üzerine yapıldığı için sanatçı her zaman sözleşme detaylarına ve müşterinin talebine sadık kalmak zorunda olmuştur. Ticari bir ilişkinin temel alındığı bu durumda müşterinin istediği renklere kadar ayrıntılar sözleşmede belirtilerek, sanatçıya yapılacak ödemelere de yer verilmiştir. Bu bağlamda sanatçıların aldıkları siparişler dönemin sanatsal niteliğini belirlemiştir.

Sanatçıların aldıkları siparişler, onların sanatsal becerilerinin bir göstergesi olarak kabul edilmekteydi. Çağın en önemli sanatçılarından biri olan ve Floransa'da yaşamış ressam Cennino Cennini'nin resim üslubu için ‘modern’ olarak tanımladığı Giotto, kilise, şapel ve benzeri kutsal mekânlar için siparişler almış ve ismini duyurmuştur. “San Pietro Bazilikası için bazı resimler sipariş etmek isteyen Papa IX. Benedictus, Giotto’yu Roma’ya çağırarak Bazilika’nın apsidleri için İsa’nın hayatından beş sahne ve sakristi için asıl resmi sipariş etti.”¹¹⁹ Giotto, aldığı buna benzer siparişlerle istenilen içerikleri kutsal mekânlarda resmederek dönemin sanatsal geleneğini yöntem açısından sürdürmüştür.

¹¹⁸ Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, s. 26

¹¹⁹ Giorgio Vasari, Sanatçıların Hayat Hikâyeleri, Çev: Elif Göktepe, İstanbul: Sel Yayınları, 2013, s. 58



Görsel 3.20: Giotto di Bondone, San Pietro Bazilikası, İsa'nın Hayatından Bir Sahne, 1298

<https://tinyurl.com/vsa2q58>, Erişim Tarihi: 22.05.2019

Renk uygulamaları, pigmentlerin pahalı olmasından dolayı ressam ile müşterisi arasında ortak bir karar gerektirmekteydi. “Gherardo Starnina, Bakire Meryem için kullanılacak lacivert boyanın *ons*'unun iki florin, resmin diğer bölümlerinde kullanılacakların da *ons*'unun bir florinlik olmasını isteyen müşterisinin talimatlarına uyarken, dinsel bir ayrımı vurguluyordu.” Ressamlar ve müşterileri bu boya maddelerini sırf değerlerinden ötürü bol bol kullanıp gösteriş yapmaktan çekinmeye başladıkları zaman bile, değerli bir boya maddesinin vurgu amacıyla kullanılmasından vazgeçilmemiştir. Lacivert taşından elde edilen lacivert boya ya da gümüş ve sülfür karışımından yapılan kırmızı gibi pahalı olan renkler de vardı, aşiboyası ve ombra gibi ucuz toprak renkleri de, ama pahalı olanlar, olmayanlardan daha fazla göz alıcıydı.¹²⁰ Pahalı pigmentlerle renklendirilmiş bir kilisede, sanatçılarla yapılan sözleşmeler anlatımın en güçlü ve etkili olması üzerine olduğu için, tüm detayların önemi artmıştır.

Bu ticari ilişkinin kurulduğu ve sözleşmelerle resmîyet kazandırılan resim siparişlerinde müşteri ve sanatçı arasında tipik anlaşmalar yapılmaktaydı. Floransalı ressam Domenico Ghirlandaio ile Floransa'daki Yetimler Yurdu'nun başrahibi Francesco di Giovanni Tesori arasındaki anlaşma, bu tipik ticari ilişkiye örnek olarak gösterilebilir. Floransalı Fra Bernardo di Francesco tarafından hazırlanan bu sözleşmeye göre;

¹²⁰ Baxandall, s. 124

Bugün, 23 Ekim 1482'de, adı geçen Francesco, adı geçen pano ressamı Domenico'ya, adı geçen Francesco'nun yaptırdığı ve tedarik ettiği panonun resmedilmesi işini tevdi ve emanet etmektedir; adı geçen Domenico'nun söz konusu panoyu kendi alması, yani masrafını karşılaması ve adı geçen panoyu bütünüyle kendi elleriyle, kâğıt üstündeki çizimde gösterildiği tarzda, belirtilen figürler ve çizimde gösterilen tarzda, ben Fra Bernardo'nun en iyi olduğunu düşündüğüm ve belirttiğim her özelliğe uygun şekilde renklendirmesi ve boyaması gerekmektedir; adı geçen çizimdeki tarzdan ve kompozisyondan uzaklaşmayacaktır; ve panoyu parasını kendi ödediği güzel boyalarla ve eğer süslemeler gerektirirse altın tozuyla boyaması, aynı pano için yapılacak diğer tüm harcamaları da kendi cebinden karşılaması ve mavi renk için değeri ons (ykl. 27 gram) başına dört florin dolayında olan laciverdi kullanması gerekmektedir; ve adı geçen panoyu tamamlanmış olarak bugünden itibaren otuz ay içinde teslim edecektir; ve burada tarif edildiği şekilde (masrafları bütün bu zaman boyunca kendisi, yani adı geçen Domenico tarafından karşılanarak) yapılan pano için, bana, yukarıda adı geçen Fra Bernardo'ya göre değeri 115 büyük florin olan miktar ödenecektir; ve ben, işinin en iyisi olduğunu düşündüğüm herhangi birine, panonun değeri ya da işçiliği hakkında fikir sorabileceğim ve eğer yapılan iş bana göre belirlenen bedele değmezse, adı geçen ressam Domenico'ya verilecek ücrette ben Fra Bernardo'nun uygun gördüğü miktarda kesinti yapılabilecektir; ve sözleşme şartnamesine göre o, adı geçen panonun predella'sını (altar basmağı), ben Fra Bernardo'nun uygun gördüğü gibi boyayacak ve ödemesini aşağıdaki gibi alacaktır – adı geçen Muhterem Francesco, yukarıda adı geçen Domenico'ya, 1 Kasım 1485'ten başlayarak her ay üç büyük florin ödemeye devam edecektir. (...)

Ve eğer Domenico panoyu yukarıda belirtilen süre içinde teslim etmezse kendisi on beş büyük florin ceza ödemekle yükümlü olacak, buna mukabil Muhterem Francesco, yukarıda belirtilen aylık ödeme sözünü tutmazsa, o da bütün miktarı ceza olarak ödeyecek, yani pano bittiği zaman ödenmesi gereken bütün parayı tam olarak ödeyecektir.¹²¹

¹²¹ Baxandall, s.21-22



Görsel 3.21: Domenico Ghirlandaio, “Adorazione dei Magi” (Müneccim Kralların Tapınması), 1485-1488

<https://tinyurl.com/saj42no>, Erişim Tarihi: 28.05.2019

Bu şekilde anlaşmanın yazılı hale getirildiği sözleşme her iki tarafça imzalanmaktaydı. Sözleşme, bu tür anlaşmalardaki üç ana tema üzerine yoğunlaşmıştır. I. Ressamın hangi resmi yapacağını belirler; bu örnekte, üzerinde anlaşmaya varılan bir çizime bağlı kalması beklenmektedir; II. Müşterinin nasıl ve ne zaman ödeme yapacağı ve ressamın resmi ne zaman teslim edeceği açıktır; III. Ressamın nitelikli boya, özellikle de altın ve lacivert kullanması gerektiğinin altı çizilir.¹²² Detaylar sözleşmeden sözleşmeye değişebilir.

Sözleşmelerin en dikkat çekici yanı resimlerde kullanılacak boyalara müşterinin karar vermesi ve resimdeki figürlerin önemine göre de pahalı veya daha ucuz elde edilebilen renkler kullanılması olmuştur. Örneğin; “Sassetta’nın Aziz Francesco’nun Yoksul Bir Askere Harmaniyesini Verişi” adlı pano resminde harmaniye laciverttir. Massaccio’nun pahalı boya maddeleri kullanarak gerçekleştirdiği Çarın Geriliş’te Aziz Yuhanna’nın sağ kolunun, resmin anlatımı açısından hayati önem taşıyan hareketi de lacivertle vurgulanmıştır.”¹²³

¹²² Baxandall, s.23

¹²³ Baxandall, s.26

Ortaçağ'ın bu döneminde pahalı boyalar, değer atfedilen kutsal figürlerin ve eşyaların renklendirilmesinde kullanılmıştır. Bu durum bazı kişilerce bir zenginlik ve ihtişam göstergesi olarak yorumlanmıştır. Ancak sonraki yıllarda hümanist düşüncenin yaygınlaşmaya başlaması, ekonomik sıkıntılar ve insanlardaki zenginlik ve gösterişe yönelik tepki, altın sarısı ve Doğu Akdeniz'den gelen pahalı lapis lazuli mavisinin kullanımını azaltarak geleneksel renk kullanım alışkanlıklarını kısmen değiştirmiştir. Renklerin bu denli önemli olduğu ve kompozisyonların içeriğine göre seçilmiş olmaları Ortaçağ sanatçısının bireysel tercihleri dışında bırakılmıştır. Heykeller de resimler gibi siparişlerle yapıldığı için benzer durumlar ortaya çıkmıştır. Sanat eseri ve doğanın gerçekliği bu dönemin insanı için bir öncelik olmamış, nesne ile evren arasındaki doğaüstü durumu anlamak için çaba gösterilmiştir. Somut olanla soyut olan yani Tanrı'nın varlığı arasındaki ontolojik durum üzerinde durulmuştur. Böylece Tanrısal ve doğaüstü olanın ilişkisel çözümlemesi sanata yön vermiştir.

Ortaçağ eserlerinde üretim yöntemleri kadar malzemeler de dikkat çekmektedir. Özellikle heykelerde farklı malzemeler kullanılmıştır. Antik Dönem'de taş malzeme kullanılıp renklendirilirken Ortaçağ'da ahşap malzeme de yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Taş ve ahşap heykellerin renklendirilmesi ise tamamen içerikle ve görsel etkiye bağlı olarak gerçekleştirilmiştir. Kiliselerdeki taş ve ahşap heykeller dönemin din temelli felsefi fikirlerine uygun şekilde yapılmıştır. Amiens Katedrali, bu çok renkli heykellerin simetrik portallar ile oluşturulan mimari yapının bir parçası olarak sergilendiği mekânlardan biridir. Panofsky'e göre de "*simetrinin klasik anlatımı estetik mükemmelliğin temel ilkesidir.*"¹²⁴

¹²⁴ Guzzi, s. 45



Görsel 3.22: Amiens Katedrali, 1375, Fransa

<https://tinyurl.com/tae4h7t>, Erişim Tarihi: 30.05.2019

Fransa'nın en büyük gotik yapısı olan Amiens Katedrali, beyaz renkli bir taştan inşa edildiği için gün ışığında göz alıcı bir etki kazanmaktadır. Batı cephesi üç portaldan oluşan katedralin, merkez portalı Mesih'e, soldaki portal ikinci yüzyılda ölen Amiens'in ilk piskoposu St. Firmin'e, sağdaki ise Meryem Ana'ya adanmıştır. İki kulenin arasına ise bir gül penceresi yerleştirilmiştir. Simetri ve gösterişli mimari unsurlar, birçok heykelin kullanıldığı cepheyle birlikte zengin bir plastik etkiye sahiptir.

Amien Katedrali'nin insanlar üzerindeki ezici ölçek etkisi, süsleme ve üslubuyla yarattığı algı ve halk üzerinde bıraktığı görsel ihtişamıyla öne çıkmaktadır. Bir aşkınlık duygusu yaratan yapı, kullanılan renklerle her olayın ve dinsel karakterin anlamını güçlendirmiştir. Dış mekânda yoğun süslemeler ve iç mekândaki yalnlık, uhrevi bir atmosfer yaratmıştır. Katedralde kullanılan beyaz taşlar, heykellerle süslü portallarda ışık gölge etkisini güçlendirerek yüksek bir algı doğurmuştur.

Bu gösterişli yapının görsel etkisine en büyük katkılardan biri renkler aracılığıyla olmuştur. Renkler, heykeller ve resimlerde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Buna ek olarak şeffaf renkli camlarla süslenen pencerelerden giren ışık ise katedrale ilahi bir içkinlik katmaktadır. Bu yapının işlevi ve mimari tasarımı felsefi bir bakış açısıyla düşünülmelidir. Çünkü Ortaçağ filozofları din, varlık, metafizik ve Tanrı kavramlarını birlikte düşünmüş ve yorumlamıştır. Felsefi fikirlerin toplum üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, kültürün ve sanatın da bu yönde ilerlemesi şaşırtıcı olmayacaktır. Bu

bağlamda birer metafor olarak kullanılan ışık ve güzellik kavramları, Tanrı'yı simgeleyen ifadelerle dönüşmüştür.

Nitekim Tommaso için bilginin yönelip yükselebileceği en yüksek nokta “Tanrıyı bilmek”tir. Tommaso, insanın en son amacının sonsuz mutluluk (dünyevi ve ilahi mutluluk) olduğu düşüncesinden hareketle ahlak görüşlerini ortaya koyar. İnsan bu mutluluğa ancak Tanrı'nın inayeti sayesinde ulaşabilir. İsa Mesih, Tommaso için insan olmuş Tanrı'dır ve bu inayet de ancak onun kurduğu ve başkanı olduğu Kilise aracılığıyla gerçek kılınabilir.¹²⁵ Tommaso'nun bu düşünceleri Kilise'nin resmi felsefesi haline gelmiştir ve en yüksek ışık olarak betimlediği kavram, geleneksel bir anlayışın tarifi olarak kabul edilebilir.

Metafor olarak ışığın, Tanrısal bir yansıma fikri eski bir dini gelenek olmuştur. Hepsi güneşin veya ışığın iyi etki yaratan eyleminin kişileştirmeleri olan pagan Sami kültürünün Baal'inden, Mısırlıların Ra'sından, Perslilerin Ahura Mazda'ından doğal olarak Platoncu idealar güneşine, İyilik'e uzanan bir gelenektir bu. Yeni – Platoncu akım aracılığıyla, bu imgeler önce Aziz Augustinus ve daha sonra Sahte Dionysios vasıtasıyla Hristiyanlık geleneğine giriyordu; Lincoln Piskoposu Grosseteste; “ışık kendiliğinden güzeldir, çünkü onun doğası yalındır ve kendinde bütün şeyleri kapsar.” ifadelerini kullanmıştır. Bu yüzden, ışık en yüksek derecede bütünlüklü, kendisiyle en uyumlu şekilde oranlı ve kendisine eşittir; zaten güzellik, oranlar arasındaki uyumdur. Buna bağlı olarak, özdeşlik en benzersiz orandır ve ışık kaynağı olarak Yaratanın bölünmez güzelliğinin temelini oluşturur, çünkü en üst derecede yalın olan Tanrı kendi kendisiyle uyumun ve oranlılığın en büyük örneğidir.¹²⁶

Din ve kilise üzerinde bu kadar etkili felsefi fikirler geliştiren Aquino'lu Tommaso'nun düşünceleri, Amiens Katedrali için çağrışımlar içermektedir. Işığa yani Tanrı'ya ulaşma düşüncesi ve sonsuz mutluluk bu kutsal mekânlar aracılığıyla insanlara birer mesaj olarak verilmeye çalışılmıştır. Çünkü Tanrı'ya, onun ışığına ve sonsuz mutluluğa ulaşmanın yolu acı çekmek ve kiliseye olan bağlılıkla mümkündür.

Amiens Katedrali tüm bu felsefi fikirler göre inşa edilirken, diğer taraftan her detay kutsal kavramları ve figürleri temsil etmektedir. Heykeller, resimler ve mimari formlar içeriğe göre düşünülmüş ve renklendirilmiştir. Işık metaforu, katedralin simgesel

¹²⁵ Thomas Aquinas, Summa Contra Gentiles, Book One: God, Translated: Anton C. Pegis, London: University of Notre Dame Press, 1975-77, s. 186

¹²⁶ Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, s. 89

unsuru olarak Ortaçağ felsefesini yansıtmaktadır. Aziz Augustinus felsefeyi bağımsız bir disiplin olarak görmeyip, büyük ölçüde Hristiyanlığın akla uygun içeriğini kavrayabilmek için bir araç olarak değerlendirmiştir. O, işte bundan dolayıdır ki, “inanabilmek için, anla; anlayabilmek için, iman et!”¹²⁷ ifadelerini kullanmıştır. Aydınlanma teorisiyle de Ortaçağ felsefesinde zihin, bilgi ve Tanrı kavramlarını açıklamıştır.

Aziz Augustinus’ a göre, insan zihni ezeli ve ebedî, değişmez doğruları, nesnel ölçütleri görebilmek için aydınlatılmaya gerek duyar. Bu aydınlatmanın kaynağında ise, Tanrı vardır. Söz konusu aydınlatma, insanın bilgide, zihninin sonluluğunun yol açtığı sınırlamanın üstesinden gelmesine imkân verir.

Augustinus, “bilgi insan zihnini aydınlatan ışıktır ve bu Tanrı’dan gelir.” fikriyle aydınlanmadan söz eder. Burada söz konusu olan aydınlatma, güneş ışığının gözün gördüğü duyuşsal nesnelere için gerçekleştirdiği işlevin aynısını, zihnin bilgide konu aldığı nesnelere için gerçekleştiren tinsel bir aydınlatmadır; yani, tıpkı güneş ışığının cisimsel ya da duyuşsal varlıkları, göz için görülür hâle getirmesi, görme için gerekli aydınlığı sağlaması gibi, tanrısal aydınlatma da, akılla anlaşılabilir idealleri, ezeli-ebedî ve değişmez doğruları zihin için akıl edilebilir ya da kavranabilir hâle getirir. Zihin bu sayede, ışığın kendisini değil de, zorunlu ve ezeli-ebedî hakikatlerle, bu doğrulardaki zorunluluk ve ezeli-ebedîlik özelliklerini görür. Yine, zihin böylelikle, yaratılmış şeylerle, değişmez ve zaman dışı idealler arasındaki ilişkiyi, zorunlu bir yargıda yer alan kavramlar arasındaki ilişkide ortaya çıkan zorunluluk ve değişmezlik unsurlarını kavrar.¹²⁸

Aquino’lu Tommaso ve Aziz Augustinus’un düşünceleri Ortaçağ sanatında kutsal sembollerle görünür hale gelmiştir. Işığın buradaki önemi, hem Tanrı’yla ilişkilendirilmiş olması hem de heykellerin renklendirilmesinde rengin kaynağının da ışık olmasıdır. Bu felsefi fikirler bağlamında renkler ve ışık konusundaki tutum gündelik yaşamda oldukça belirleyici olmuştur. Ancak çokrenkliliğin bu inanç sistemiyle olan ilişkisini kurmak sadece görsel bir yorumlamayla mümkün olmayacaktır. Çünkü görülen şey üzerinden değerlendirilecek olursa, bu kadar çokrenkli kompozisyonların uhrevi ve kutsal bir içeriğe uygun olmadığı düşünülebilir. Renk geleneğinin anlamı ve ikonografik tarihi bu ihtişamın dinle ilişkisinin nasıl kurulacağını gösterebilir. Aksi halde tüm bu

¹²⁷ Ahmet Cevizci, Ortaçağ Felsefesi Tarihi, 2. Basım, Bursa: Asa Kitabevi, 2001, s. 50

¹²⁸ Cevizci, s. 57

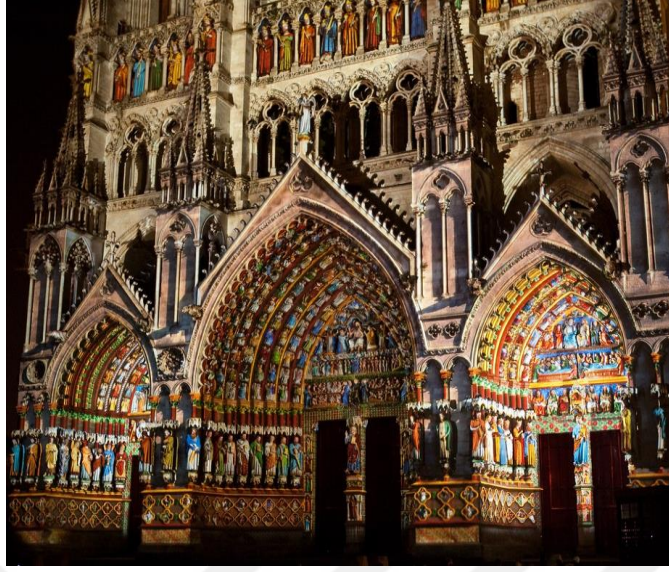
gelenek veya dönemin özellikleri göz ardı edilirse, eski ve sadece kutsal bir mekân ve onu süsleyen çok renkli unsurlar olarak görülecektir.

Bu konudaki yanlışla ilgili olarak Edwin D. Babbitt “Harmonic Laws Of The Universe” isimli kitabında şu sözlere yer vermiştir;

“Parlak renkler, kiliselerdense tiyatrolarda daha çok kabul edilebilirdir ve insan zihninde çok etkilidir, bu nedenle gösterişin eski olan üzerinde bu kadar hâkim olmaması hatta kasvetli olması gerekir. Böylece Tanrı'nın karakterinin şiddetli tarafına bakanlara ve insan ırkının büyük bir kısmının sürekli yok olma tehlikesi altında olduğunu düşünenlere, yaşam ve ölümün çok ciddiye alındığını ve ibadet edenlerin sessiz adımlarıyla girdikleri sadece loş bir katedrali hatırlatmaktadır. Bu koyu grilerin veya kahverengilerin kullanıldığı loş bir mekândır.”¹²⁹

Renklerin döneme, kültüre ve içeriğe göre gösterdiği algı farklılıkları, zaman zaman çokrenkliliğe tepki olarak ortaya çıksa da, renklerin kullanımı Antik Dönem’lerde olduğu gibi Ortaçağ’da da çoğunluk tarafından kabul görmüş ve talep edilmiştir. Çünkü renk hem felsefi düşünceler hem de kutsallıkla ilgili konular için bir ifade biçimi oluşturmuştur. Işıkla ilişkisi, içeriğe ve biçime katkısı oldukça fazla olmuştur. Bu durum resim ve heykel alanlarındaki uygulamalar üzerinden düşünüldüğünde sanatçı ve müşteri arasındaki anlaşmada renklerin kullanımını zorunlu kılmaktaydı. Dolayısıyla, renklerin vazgeçilmez bir unsur olarak geleneksel kullanımı devam etmiş, rengin tanımı üzerine birçok fikir üretilmiştir.

¹²⁹ Edwin D. Babbitt, Harmonic Laws Of The Universe, The Principles Of Light And Color: Including Among Other Things, New York: Forgotten Books, 1878, s. 52



Görsel 3.23: Amiens Katedrali, Batı Cephesi Renklendirme, 1375, Fransa

<https://tinyurl.com/w4fuaf4>, Erişim Tarihi: 30.05.2019

Ortaçağ yaşamına dair konular, taş malzeme ile inşa edilen Amiens Katedrali'nde görsel olarak tasvir edilmiştir. Âdem ve Havva, Mesih İsa, Meryem Ana ve Melek Gabriel sahneleri çok renkli bir üslupta cepheyi aydınlatmaktadır. Gün batımının ilk anlarında doğal ışığın sararması, sonundaysa turuncu-kırmızı tonlara dönüşmesi heykellerin üzerinde bir ışık halkası yaratmaktadır. Hava koşullarına göre değişen görsel etki önemli bir ışık gölge oyununa dönüşmektedir. Bu sert gölgeler Yunanlılar zamanında arka planı koyu mavi renkle boyanarak kontrol edilmeye çalışılmıştır.¹³⁰ Renklerin bu kadar yoğun kullanıldığı bir yapıda Ortaçağ'a dair birçok sembolik unsura vurgu yapılmış ve döneme özgü bir tutumla kullanılmıştır. Aydınlatma koşullarından, doğal ve beyaz ışığa, renk dizgesinden onların anlamlarına kadar, günümüzden farklı bir anlayış benimsenmiştir. Bu farklılığın temelinde ise din ve felsefe bulunmaktadır. Malzemedен çok renklerin sembolik anlamlar üretmesi de din ve felsefi düşüncelerin bir sonucu olarak görülebilir.

Renk, Ortaçağ'da daha çok ışığa olan belirli bir duyarlılıkla tanımlanmış, hatta bazı metinlerde çevirmenler Latince'den çeviri yaparken, “gerçek” bir renkten daha çok ışığın bir etkisi olarak “modern” kelimesini kullanmışlardır. Bu ışık fikri, Hugues de

¹³⁰ Patrick Callet, Spectral Simulation For Cultural Heritage, Great Britain: Published by the Colour Group, 2013, s. 15- 16

Saint Victor'un (1096-1141) *De tribus diebus*'unda: “*Işıktan daha güzel olan, renkleri olmayan, her şeyi aydınlatarak renklendiren nedir?*” ifadeleriyle “Işık Olan Tanrı”ya göndermede bulunmuştur.¹³¹ Bu şekilde ikonografi ve güneş ışığının renkler üzerindeki etkisi dolaylı olarak Tanrı'nın ışığına gönderme içermektedir. Işıkla kurulan bu görsel bağ, figürlerde de kullanılan renkler aracılığıyla verilmeye çalışılmıştır.

Birçok sembolik anlam taşıyan Katedral'in heykelleri, tüm figüratif kompozisyonda kutsal konulara göre renklendirilmiştir. Kralların heykellerinin birçoğu sakallı tasvir edilmiş, farklı renklerde elbiseler giydirilmiş, saçlar ve sakallar sarı veya kırmızı tonlarda boyanarak yüzlerinde de ten rengini yakalayabilmek için pembe tonları kullanılmıştır. Gözler siyah bir çizgi ile çevrilmiş ve göz kapakları bazen kırmızı bir çizgi ile gölgelendirilmiştir. Bu çok renkli kral heykellerinde kısmen yıldız da kullanılmıştır. Kullanılan bu renkler, güneş ışığında farklı algılar yaratarak görsel etkiyi ışıklılık durumuna göre de değiştirmiştir. Burada bulunan tüm heykellerin ve dekoratif unsurların renklendirildiği düşünülürse, ortaya çıkan etki tam da istenildiği gibi görkemli ve uhrevi olmuştur. Ancak yıldız burada optik rolü açısından sadece metafor olarak değil, aynı zamanda malzemeye metal görünümlü bir etki kazandırarak algıyı da değiştirmiştir. Metaforik olarak ışık her zaman Tanrı'yı, Bir'i temsil eder ve gölgeler ise maddi dünyanın bir gerçekliği olarak kabul edilirdi. Yapının birçok yerinde kullanılan altın yıldız ile renklendirilmiş kısımlarda da benzer vurgular yapılmıştır.

Dış mekândaki heykellerin hava koşullarına karşı kalıcı ve dayanıklı yapılması amaçlanmıştır. Ancak yıllar içerisinde taşlardaki bu renkler iklim koşulları ve doğal ışıktan dolayı silinmiştir. Katedral'in cephesi taşlardaki gerçek boya kalıntılarına uygun şekilde geceleri elektrikli aydınlatma ile renklendirilerek yeniden canlandırılmaya çalışılmaktadır.¹³²

¹³¹ Callet, s.20

¹³² Callet, s.19



Görsel 3.24: Amiens Katedrali, Batı Cephesi Rekonstrüksiyon, 1375, Fransa

<https://tinyurl.com/qsffxrv>, Erişim Tarihi: 30.05.2019

Amiens Katedrali'nin çok renkli ve yaldızlı heykel tasvirlerinde renklendirici malzemelerin birlikteliği, Ortaçağ'da görsel etkilemenin ne kadar güçlü kullanıldığının bir göstergesidir. Altın yaldız tonların ışık kavramıyla ilişkisi nedeniyle kullanımı sembolik değerler taşımaktadır. Bu renkler optik bir etki yaratarak, yapının ve onun birer parçası olarak kullanılan heykellerin anlamına dair ipuçlarını yansıtmaktadır.

Ortaçağ'da resim ve heykel alanlarındaki benzerlik, heykellerin de resimler gibi renklendirilmesi olarak görülebilir. XV. yüzyıla uzanan bu çok renkli anlayış, pişmiş toprak, taş ve ahşap malzemelerle yapılan heykellere uygulanmıştır. Ancak kutsal mekânların bir parçası olarak yapılan heykeller, iç ve dış mekânlara göre malzeme farklılığı göstermiştir. Bu farklılığın temel nedeni ise malzemenin ve üzerine uygulanan renklerin kalıcılığı olmuştur. Ahşap ve taş gibi malzemeler farklı niteliklere sahiptir. Taş, kristal yapısından dolayı kırılabilir, hücresel yapısından dolayı da ağaçtan daha serttir. Taş düşürüldüğünde veya çarpıldığında kolayca kırılmasına rağmen, ahşaptan daha hassastır ama kesmeye karşı daha fazla direnç gösterir. Ahşap ise daha hafif ve kolay işlenebilir olmasına rağmen dış hava koşullarına karşı dayanıksızdır. Her iki malzeme de bu olumsuz durumlara rağmen geleneksel heykel anlayışı için en uygun malzemeler olarak tercih edilmişlerdir. Ortaçağ boyunca da çokça kullanılmış ve hatta bu dönemde üretilen heykellerin yarısından fazlası ahşap malzemeyle yapılmıştır.



Görsel 3.25: Amiens Katedrali, İç Duvar, 1375, Fransa

<https://tinyurl.com/wbmeaxl>, Erişim Tarihi: 30.05.2019

Ahşap malzemenin kullanımı tarih öncesi dönemlere dayanmaktadır. Ancak kullanım amacı ve yöntemler yüzyıllar boyunca farklılıklar göstermiştir. Ortaçağ'da ahşap malzeme, işlevi olan aletler dışında heykel malzemesi olarak kullanılmış ve figüratif çalışmalar yapılmıştır. Ahşap yontulduktan sonra da içeriğe bağlı olarak renklendirilmiştir. Ancak suya, böceklerle ve mantarlara karşı dayanıklılığının az olması ve kırılabilirliği nedeniyle, ahşap sanat eserlerinin çoğu zamanla yok olmuş ya da renkleri deformasyona uğramıştır. Bu deformasyonlar orijinal görüntünün tekrar kazandırılmasını zorlaştırmıştır. Nitekim renkler aracılığıyla verilen hiper-gerçekçi etki üzerinde neoplatonik idealizmi destekleyen ölçüdeki değişimin ardından, bugün genellikle yedi veya sekiz tekrarlarla kaplama yapılan çok renkli heykellerdeki yenileme çalışmalarında orijinalliği geri kazanmak oldukça zordur.¹³³

Kat kat boyanan ahşap heykeller, yenilikçi bir arayış yerine geleneklere bağlı şekilde üretilmiştir. Yontma ve renklendirme Ortaçağ'ın geleneksel bir üslubu olarak öne çıkmaktadır. Gerçeklik kazandırmak, içeriğe uygun ifadeyi verebilmek ve bunlarla birlikte renklendirmek, heykeltıraşların asıl amaçları arasındaydı. Ancak her sanatçı bu farklı uzmanlık gerektiren konularda yetkin değildi. Antik Dönem'de olduğu gibi Ortaçağ'da da XV. yüzyıl boyunca birçok heykeltıraş, eserlerini tamamlamak için ressamlarla çalışmıştır. İç mekân için tasarlanan bu ahşap heykellerden bazıları Neri di

¹³³ Sara Bello, *Fece Di Scoltura Di Legname E Colori*, <http://www.artearti.net/magazine/articolo/fece-di-scoltura-di-legname-e-colori/>, Erişim Tarihi: 01.06.2019

Bicci (1419-1491) tarafından renklendirilmiştir. İtalyan ressam Bicci, Don Romualdo da Candeli tarafından yapılan St. Mary Magdale heykelinin son aşaması olan renklendirmeyi yapmıştır.



Görsel 3.26: Don Romualdo da Candeli ve Neri di Bicci, “St. Mary Magdale”, Renklendirilmiş Ahşap, XV. yy, Empoli

<https://tinyurl.com/wgc5fvv>, Erişim Tarihi: 01.06.2019

Ressamlar ve heykeltıraşlar sadece figür veya dekoratif objelerin renklendirmesi aşamasında değil, aynı zamanda sunakların çoklu kompozisyonlarında da birlikte çalışmışlardır. Bu sunaklarda da yine kutsal öğeler Neoplatonik düşünce ışığında kurgulanmış ve renklendirilmiştir. Ortaçağ heykellerinde ele alınan başlıca temalar, Haç, Madonna, aziz ve azizeler, tarihsel ve politik büstler veya heykellerden oluşmuştur. Başlangıçta kiliseler için tasarlanan bu heykeller, XV. yüzyıldan itibaren de özel istekler üzerine yapılmaya başlanmıştır. Bu heykellerde kullanılan renklerle Hristiyanların bayramlarında sembolik olarak kullandıkları renklerin ilişkisi ise tesadüf değildir.

Saflığın simgesi olan beyaz, meleklerle, bakirelere ve itirafçılara adanmış yortularda, Noel’de, Epifanya Yortusu’nda, Kutsal Perşembe Yortusu’nda, Paskalya Yortusu’nda, İsa’nın Göğe Çıkışı Yortusu’nda ve Azizler Yortusu’nda kullanılır. Yine İsa tarafından ve onun için dökülen kanı anımsatan kırmızı, havarilere ve şehitlere adanmış yortularda, Kutsal Haç Yortusu’nda ve Pentekostes Yortusu’nda kullanılır.

Yasla ve tövbe etmeyle ilişkili olan siyah, ölüleri anmak için yapılan ayinlerde olduğu kadar Advent döneminde, Masumlar Yortusu'nda ve Büyük Perhiz boyunca kullanılır.¹³⁴

Bayramlarda kullanılan renkler ile figüratif yorumların sembolik anlamlar üzerine kurulu olması, Hristiyanlık felsefesi ile birlikte belirgin hale geldiği için ele alınan konular birbirine yakın olmuştur. Renklendirmenin belirli ölçütler ışığında uygulanmış olması da yoruma kapalı sanat anlayışının bir göstergesidir. İsa ve Meryem gibi kutsal figürlerin anlaşılabilmeleri, onların yaşam biçimlerine dair önermelerin çokça tasvir edildiği Ortaçağ'da mümkün olur. Bu tasvirlerden bir diğeri de Benedetto da Maiano'nun "Madonna in Trono"su olmuştur. Gerek ele alınan konu gerekse kullanılan renkler dönemin çokrenklilik geleneği için önemli örneklerden biridir.

Maiano'nun "Madonna in Trono" eseri, ideal aile fikrinin görsel bir hatırlatıcısı olmasının yanı sıra kompozisyon kutsal bir karakterin adanmışlığı üzerinden bir sembolik anlam üretmektedir. Bu heykel tasvirinde mavi, kırmızı ve yaldızlı renkler, figürün gerçekçiliği üzerinden içeriğe dair mesajlar vermektedir. Her ne kadar dinsel konular Ortaçağ heykeli için temel kaygı olsa da, güzelliğin göz ardı edilmediği bir üslup öne çıkmaktadır. Çünkü kutsal olan güzel ve ihtişamlıdır. Burada da güzel olan kutsaldır ve yaldız Tanrı'nın ışığını temsilen kullanılmıştır. Kırmızı rengin farklı sembolik anlamları olmasına rağmen, bu Madonna heykelinde, tıpkı Democritos'un kırmızı rengi ateşe ve insan vücudunun ısısına benzettiği gibi yaşamı temsil ettiği söylenebilir.

Simgesel olarak eski kültürlerin üç temel rengi olan kırmızı, beyaz ve siyaha göre daha az önemli olan mavi, XII. yüzyıldan sonra değer kazanmaya başlar ve resimsel ve ikonografik konumunun yanı sıra giysilerde ve armalarda kullanılmaya başlayarak yükselişe geçer. Bu durum Bakire Meryem'in giysisinde de görülecektir. Gerçekte Meryem, her zaman mavi giymemiştir. Ancak XII. yüzyılla birlikte mavi, Meryem'in mantosunda veya elbisesinde nadiren de kıyafetinin bütününde yer alır. Meryem, daha önceleri resimlerde herhangi bir renkte giyinebilirdi, ama söz konusu olan neredeyse her zaman koyu bir renkti: Siyah, gri, kahverengi, mor, mavi ya da koyu yeşil. Egemen olan düşünce, bunun keder rengi, yas rengi olmasıydı. XII. yüzyılın ilk yarısında bu renk paleti giderek daralır ve mavi, Meryem'e ait bu yas özelliği rolünü tek başına üstlenmeye başlar. Üstelik renk daha açık ve parlak bir hale gelir. Meryem kültürünün olağanüstü gelişimi, bu yeni mavinin

¹³⁴ Pastoureau, s. 40

yükselmesini sağlar ve onu, kısa sürede sanatsal yaratımın tüm alanlarına yayar.¹³⁵



Görsel 3.27: Benedetto da Maiano, “Madonna in Trono”, Renklendirilmiş Ahşap, 1480, Firenze

<https://tinyurl.com/svt5cen>, Erişim Tarihi: 01.06.2019

Maiano’da bu heykelinde mavinin tarihsel akış içerisinde kazandığı değeri vurgular nitelikte bir renklendirme yapmıştır. Koyu renkler tercih edilmiş ve yas sembolik olarak vurgulanmıştır. Sonuçta renklerin dönemsel olarak tercih sıklığı, esere ve dönemin kültürel yapısına da uygun olarak gerçekleşmiştir. Benzetme kaygısı bu kült heykel için sadece ön koşul gibidir. Buna ek olarak anlama uygun bir renklendirme daha temel bir görev olmuştur.

Tıpkı Antik Dönem’de olduğu gibi Ortaçağ heykeltıraşları da pigment ve renkli materyalleri gerçekçi nitelikleri vurgulayabilmek için kullanarak mimetik tavrı sürdürmüştür. Çünkü renkler, formların birbiriyle ilişkisinde belirleyicidir ve karakterlerin özelliklerini vurgulamak, hareketi veya ifadeyi güçlendirmek için de en önemli unsur olmuştur. Ancak her düşünür veya sanatçının bu fikirde olması beklenemez.

¹³⁵ Pastoureau, s. 48-49

Örneğin, St. Thomas, formun, nesnenin imgesini basit bir renkten daha gerçekçi, daha sadık bir şekilde ifade ettiğini öne sürmüştür. Ancak bu bağlamda formu ve rengi birbirleriyle karşılaştırmak ve nitelik bakımından değer belirlemek çok doğru olmayacaktır. Nitekim bahsedilen her formun bir rengi vardır ve o formu algılatan şey yine renk unsurudur. Çünkü her yüzey bir renge ihtiyaç duyar ve renkler formun tanımlayıcısıdır. St. Thomas'ın fikrinin, nesnelere düşünürken öncelikle formun nasıl algılandığına odaklanmakla ilgili olduğu görülmektedir.

Form ve renk konusunda başka bir fikir ise İskenderiyeli Yunan matematikçi Ptolemy tarafından ileri sürülmüştür; *“Renk, görülen nesnenin yüzeyini tanımlamaktır. Bu nedenle renk iki fonksiyona sahiptir: Birincisi, arka plana göre nesnenin boyutunu tanımlar; ikincisi, uzaysal özelliklerini değerlendirmeye izin veren nesnenin üç boyutlu hatlarını tanımlar.”*¹³⁶ Nesneyi algılanabilir kılan şey bu renklerdir.

Renklerin fonksiyonları konusundaki ortak yaklaşımlar teknik açıdan kabul görmüştür. Bu yaklaşımlar her heykeltıraş için amaçlanan kurgunun oluşturulmasında benzer süreçler doğurmuştur. Dolayısıyla teknik ve içerik bakımından dönemin heykel özellikleri farklı coğrafyalarda da benzerlik göstermektedir. Hem kompozisyonlar hem ele alınan konular hem de heykellerdeki çokrenklilik üslup bakımından ortak özellikler taşımaktadır.

Bir diğer önemli sanatçı, Vasari'nin ahşap malzemeyle mucizeler yarattığını ifade ettiği heykeltıraş Veit Stoss'du (1438-1533). Alman Gotik heykel üslubunun en önemli temsilcisi olan Stoss, köşeli, gergin ve gerçekçi görünen ahşap yontma tekniğiyle heykeller yapmıştır. Gotik döneminin sonunda yapılan “Mary'nin Mihraba Yükselişi” isimli sunak Geç Gotik Dönem'in en büyük sunağı olarak, Veit Stoss'un başyapıtıdır. İlkel duygu şiddetini formların ve renklerin diliyle teknik olarak ustalıklı birleştiren kendine özgü bir üslup yaratmıştır.¹³⁷

¹³⁶ Peter Adamson, “Vision, Light And Color In Al-Kındi, Ptolemy And The Ancient Commentators”, Arabic Sciences and Philosophy, Vol: 16, UK: Cambridge University Press, 2006, s. 231

¹³⁷ William A. Baillie-Grohman, “A Work by Veit Stoss”, The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol: 35, No: 199, New York: Burlington Magazine Publications Ltd., 1919, s. 129-136



Görsel 3.28: Veit Stoss, “St. Mary’s Altar”, Renklendirilmiş Ahşap, 1477-1489,
Polonya

<https://tinyurl.com/skj6loo>, Erişim Tarihi: 01.06.2019

Rengin, yüzeyi görünür kılan şey olduğunu ifade eden Ptolemy’in fikri, St. Mary Bazilikası’ndaki heykeller için doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu kompozisyonda form ve renkler algısal açıdan bütünlüklü bir imge oluşturmuştur. Yarattığı zıtlıkla figürlerin görünürlüğünü arttıran mavi arka plan, her bir figürün biçimsel algısını güçlendirerek ayırıcı bir özellik kazandırmıştır. Aynı zamanda mavi gökyüzünün ve ilahi gerçeğin sembolü olarak kullanılmıştır. Bazı figürlerin üzerindeki kırmızı ve mavi tonlardaki kıyafetler ise hem figürlerin görsel etkisini güçlendirmiş hem de figür grubunun kendi içerisindeki ritmini değiştirmiştir. Biçimsel açıdan yanılsama yaratabilen bu çok renkli kompozisyon, dramatik kurgusuyla izleyici üzerinde kutsal bir sahnenin çağrışımlarını yaratmaktadır. Yıldız renk kompozisyonun merkezine doğru daha fazla ve belirgin yapılar verilerek istenilen mesajın olay örgüsüyle ilişkisi de güçlendirilmiştir. Altın renginin ve ışığın Tanrısal çağrışımları, bu sunakta Ortaçağ’ın felsefi fikirlerinin izlerini taşımaktadır.

Hristiyanlığın ilk döneminde mavi renk; yeşil, sarı ve beyazla birlikte özellikle mozaiklerde kullanılmıştır. Mavi, kendine özgü bir simgeselliği olmadığından ve sanat yapıtlarıyla tasvirlerin anlamına sembolik olarak katkı yapmadığı için ikinci planda kalmış ya da çevreyici bir renk olarak kullanılmıştır.

Buna karşılık mavi, Karolenj İmparatorluğu içinde yapılmış olan minyatürlerde, XIX. yüzyıldan itibaren belirginleşmeye başlar: Hem haşmetli hükümdarları veya yüksek rütbeli papazları öne çıkarmaya yarayan bir zemin rengi hem Tanrı'nın varlığını ya da önemini belirtmeye yardımcı olan gökyüzünün renklerinden biri hem de bazen kimi kişilerin (İmparatorun, Bakire Meryem'in, şu ya da bu azizin) giysisinin rengidir. Bu son kullanımda, söz konusu olan parlak bir mavi değil, griye ya da mora çalan koyu bir mavidir.¹³⁸

Bininci yılların ilk dönemlerinde, tezhipteki mavilerin çoğu ışıdamaya ve açılmaya başlar; böylelikle bazı tasvirlerde, izleyicinin gözüne en uzak plandan gelip en yakın planları "aydınlatan" gerçek bir "ışık" rolü oynamaya yönelir. Mavinin XII. yüzyıl vitraylarında oynayacağı rol, birkaç on yıl sonra, bu tanrısal ışık ve figürlerin üzerinde yer alacağı yüzey rolüdür.¹³⁹ Bu mavi, Erken Ortaçağ sanatında kırmızı renkle eşleştirilmiş ve açık parlak bir mavidir. Mavi ile tasvirlerin zemini arasındaki bu bağ, Karolenj döneminin sonunda ortaya çıkan, ama ancak XII. yüzyılın ilk yarısında tamamen hakim olacak olan yeni bir ışık teolojisiyle ilgilidir.

Ancak Stoss'un kompozisyonunda mavi arka plan gökyüzünü, en değerli maden olan altın ise ölüm sahnesindeki figürlerin yıkandığı cennetin ışığını temsil etmektedir. Aynı zamanda, Bakire'nin Cennete girme fikri içinde var olan sonsuzluğu temsil etmektedir. Öte yandan, figürlerin yüz ifadeleri ve hareketleri dramatik kurgunun gerçekliğini arttırmıştır. Bu yönleriyle St. Mary Bazilikası'ndaki bu sunak heykel kompozisyonu, Antik Dönem'den kalma çokrenklilik anlayışının farklı kaygılarla da olsa Ortaçağ'da da devam ettirildiğinin bir örneği olmuştur.

Ortaçağ, renk duygusu konusunda gerçekliğin duyulur yönlerine ilişkin çok canlı bir beğeni sergilemiştir. Oranlar beğenisi daha baştan bir öğreti konusu olarak ortaya çıkar ve ancak aşama aşama pratik gözlem ile üretim ilkeleri alanına aktarılır. Ancak renk ve ışık beğenisi, tipik olarak Ortaçağ'a özgü olan, ancak daha sonradan bilimsel ilgi olarak dile getirilen ve metafizik düşünceler halinde düzenlenen kendiliğinden bir tepki olmuştur. Dahası, renk güzelliği hemen algılanabilirliği, bölünmez doğası, oransal

¹³⁸ Pastoureau, s. 41

¹³⁹ Pastoureau, s. 41

güzelliğin aksine bir ilişkiye ya da bağlantıya bağlı olmaması nedeniyle katışıksız yalın güzellik şeklinde duyumsanır. Öyleyse doğrudanlık ve yalınlık, Ortaçağ renk beğenisinin ayırt edici özellikleridir. Dönemin figüratif sanatı, daha sonraki yüzyılların renkçiliğini ve ana renkleri bilmez, belirgin renkleri tercih eder, ara tonlardan uzak durur; chiaroscuro'larla (ışık-gölgelerle) ışığın rengini belirlemesi, hatta figürün sınırları ötesine yayması yerine, renklerin birlikteliğinin kendi parıltısını yarattığı bir anlayışı benimsemiştir.¹⁴⁰ Bu renk beğenisi ve benimsenen üslup bir renk sistemi ve onların ürettiği anlamlar çerçevesinde gelişmiştir. Ortaçağ'dan Modern Çağ'a kadar gelişen bir renk sistemi üzerine kurulu yaklaşımın merkezinde yine kutsal konular ve figürler vardır. Bunların betimlenmesi içinde daha çok renge ihtiyaç duyulmuştur.

Batılı renk pratiklerinde, XI. Yüzyılın sonuyla XIII. Yüzyılın ortası arasında eski üç kutuplu renk sistemi yıkılmıştır. Yeni bir toplumsal düzene, ona uygun yeni bir renk düzeni gerekir. İki renk eksen ve üç temel renk, artık yeterli değildir. Batı toplumunun amblemlerini, temsil kodlarını ve simgesel sistemlerinin –rengin ilk işlevinin sınıflandırmak, bir araya getirmek, karşı karşıya getirmek, hiyerarşi oluşturmak olduğu üç alan- yeniden düzenlemek için artık altı temel renge (beyaz, kırmızı, siyah, mavi, yeşil, sarı) ve daha zengin kombinasyonlara gereksinimi vardır.¹⁴¹ Barbarlarla ilişkilendirildiği için kaçınılan ve hatta Protestan reformunun renkler karşısındaki tutumuna rağmen mavi rengin ahlaksal ve saygın bir renk haline gelmesi de Ortaçağ ile başlamıştır.

Mavi, XIV. yüzyılın ortasından başlayarak Batı'da tarihinin yeni bir evresine girer. Yükselen renk, Meryem'in rengi, kraliyet rengi derken, artık yalnızca kırmızının değil, Ortaçağ'ın sonunda ve Modern Çağ'ın başında giyimde çok rağbet görmeye başlayan siyahın da rakibidir. Kraliyet ve Meryem'e özgü iken, şimdi bir de siyah gibi ahlaksal olur. Avrupa toplumlarında maviye kazandırılan bu yeni boyutun kökeninde, etik ve duyarlılıkla ilgili iki olgu vardır: Sona ermek üzere olan bütün Ortaçağı aşan

¹⁴⁰ Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, s. 82

¹⁴¹ Pastoureau, s. 77

büyük ahlakçı akım ve özellikle XVI. yüzyıldaki büyük Protestan reformcuların toplumsal, sanatsal ve dinsel renk pratikleri karşısındaki tutumu.¹⁴²

Gelişen renk sistemi, mavi rengin kompozisyonlarda sembolik değerler taşımaya başlamasıyla, sanatçılar da bu renkleri yapıtlarına dâhil etmeye başlamışlardır. Yüzyıllardır devam eden çokrenklilik geleneğinin toplumsal bir ideoloji olarak gelişimi tüm Hristiyanlık inancının bir ifade biçimi olarak sürdürülmüştür. Renkler ve onların kutsal mekân ve figürlerde kullanımı konusundaki olumsuz yaklaşımlar ve dışlayıcı tutumlara rağmen, sanatsal pratiklerde renklendirmeye devam edilmiştir.



Görsel 3.29: Veit Stoss, “St. Mary’s Altar”, 1477-1489, Polonya

<https://tinyurl.com/upesuzt>, Erişim Tarihi: 02.06.2019

Giovanni Angelo del Maino’da ahşaplardan yaptığı heykellerini renklendirerek çokrenklilik geleneğini sürdürmüştür. Gerçekçi bir etki kazandırılan figür grubunda görsel etkiyi güçlendiren zıt renkler kullanılmıştır. Parlaklık ve yoğunluk açısından kompozisyondaki dağılıma bakıldığı zaman, izleyicinin algısını kompozisyonun ana fikrine yönlendirebilmek için perspektife bağlı olarak renklerin kullanım alanları da değişmektedir. Öndeki iki figür ve Meryem’de kullanılan turuncuyu öne çıkarabilmek için geride kalan figürlerde daha koyu renkler kullanıldığı görülmektedir. Kompozisyonun etkisine bağlı olarak yine en önemli figür İsa, çıplak bedeni ve altında beyaz bir kumaşla tasvir edilmiştir. Tüm algıyı kurgunun merkezine toplama konusunda renklerden yararlanan Maino, yas tutulan bir anı etkili bir şekilde sunmuştur. Ayrıca

¹⁴² Pastoureau, s. 79

sembolik olarak beyazın saflık ve kusursuzluğu vurgulamak için İsa'nın bedeniyle ilişkilendirilmesi Ortaçağ ikonografisinin bir parçasıdır.

Hristiyanlığın ilk zamanlarında ayinlerde, beyaz rengin ya da boyanmamış kumaşların ve giysilerin baskınlığı göze çarpar. Yaygın ve önemli bir renk olan beyaz, kilisenin gözünde de en saygın renk olarak kabul edilmiştir. Ancak kumaşların beyaza boyanması güç ve karmaşık bir işlem gerektirdiği için genellikle yakın tonlar tercih edilmiştir. İsa'nın öğretisi açısından beyaz renk önemli ve semboliktir. Beyaz masumiyetin, saflığın, vaftizin, dine dönüşün, sevincin, dirilişin, mutluluğun, arınmışlığın ve sonsuz yaşamın rengidir.¹⁴³



Görsel 3.30: Giovanni Angelo del Maino, “Compianto sul corpo di Cristo”,
Renklendirilmiş Ahşap, XV. yy

<https://tinyurl.com/yx6csx5q>, Erişim Tarihi: 02.06.2019

Renklerin bu kadar yoğun kullanıldığı bir dönemin sanat anlayışı ve felsefesi, Tanrı ve onun vücut bulmuş hali Mesih İsa, Madonna, din adamları ve kutsal karakterler üzerine kurulduğu için heykeller de kutsal ikonlardan kopmamıştır. Ancak çok renkli bu ahşap heykeller, ürettikleri anlam, yaptıkları çağrılar ve bıraktıkları etkilerden dolayı mimari yapıların parçası olmaktan çıkıp kendi anlamını, alanlarını oluşturan ve

¹⁴³ Pastoureau, s. 36-37

izleyiciyle ilişkisini belirleyen birer bağımsız yapıta dönüşmüşlerdir. Bu durum aslında sanata ve estetik algıya olan bakış açısını ortaya koymaktadır.

Johan Huizinga sanat ve estetik algının gerekçesi niteliğindeki açıklamasında, Ortaçağlıların güzellik duygusunu nasıl hemen bir tür Tanrı'yla bütünleşme veya bir tür katıksız ve yalın yaşama sevinci duygusuna dönüştürdüklerini göstermektedir.¹⁴⁴ Bu dönemde de sanatçılar ve araştırmacılar tam olarak bu konular üzerinde durmuş ve dönemin baskın düşünce yapısını sanat alanıyla ilişkilendirmişlerdir. Kimileri felsefe temelli bir yaklaşımla dönemin anlayışına açıklık kazandırırken, kimi de Cennino Cennini gibi teknik ve uygulama alanlarına dair deneyimlerini paylaşarak sürece katkı yapmış ve önermelerde bulunmuştur.

Il Libro dell'arte (Sanatçının El Kitabı) isimli kitabın yazarı olan Cennino Cennini (1370-1440), Agnolo Gaddi'nin öğrencisidir. Gaddi, Giotto'nun sanatından çok etkilenmiş ve takipçisi olmuştur. Bu gelenek teknik detaylar ve uygulama biçimleri anlamında Cennini'nin kitabında yer almıştır. Cennini bu kitapta sanat alanındaki tekniklerle, kullanılan malzemelere ve renk uygulamalarına kadar birçok konuya değinmiştir. Ustası Agnolo'dan öğrendiği şeyleri derleyerek, renklerin nasıl elde edileceğini, ne tür yüzeylere nasıl uygulanacağını ve karışımlardan kalıcılıklarına kadar teknik detaylar üzerinde durmuştur. Cennini, muhtemelen kendi çalışmaları ve dönemin sanat uygulamalarına bağlı olarak bu bilgileri paylaşmış ve renklerin birçoğunu etki ve uygulama yöntemleri açısından açıklamıştır.

¹⁴⁴ Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, s. 36



Görsel 3.31: Cennino Cennini, “Madonna col Bambino tra Angeli e Santi”, 1400

<https://tinyurl.com/sf9bm9g>, Erişim Tarihi: 30.05.2019

Cennini, on iki yıl boyunca ustası Gaddi'den öğrendiklerini ve kendi başına keşfedip deneyimlediği şeylerin notlarını kitabında sanatçılar için paylaşmıştır. Cennini kitabında; *“Sanatın temeli ve tüm bu el işçiliğinin başlangıcı çizim ve renklendirmedir. Bu iki temel unsur için gerekli olan şeyler; renklerin nasıl öğütüleceğini bilmek, tutkal kullanmak, kumaşı panel üzerine sabitlemek, astarlamak, astarı kazımak ve pürüzsüzleştirmek, astarda kabartma yapmak, panele sabitlemek, yıldızlamak, perdahlamak, renkleri kıvamlaştırmak, zemini renklendirmek için tozdan arındırdıktan sonra resmi çizmek, çizgi ve izlere göre işlemek, renklendirmek, bezemek ve resmi cilalamaktır. Duvara resim yapmak için de nemlendirmek, harç ile örtmek, güzelleştirmek için pürüzsüz bir şekilde cilalamak, tasarlamak, fresklerde renklendirme ve kuru sıva üzerine su ile karıştırılmış pigmentlerle boyama tekniğiyle bitirmek için (Secco Tekniği*) renkleri kıvamlaştırmak, güzelleştirmek ve rötuşlamak gereklidir.”*¹⁴⁵ ifadeleriyle deneyimlerini aktarmıştır.

¹⁴⁵ Baxandall, s. 7

Bu deneyimlerin başında renklerin çeşitleri, elde ediliş teknikleri ve uygulama yöntemleri bulunmaktadır. Cennini renklerle ilgili olarak;

“Resim yaparken kullanacağınız renk tonları, kırmızı, morumsu, yeşil, masmavi, gri, ten rengi veya istediğiniz herhangi bir renk olabilir; hepsi aynı tavlama ve öğütmeyi gerektirir ve hepsi aynı şekilde uygulanır. Yedi doğal renk olduğu bilinmeli; yani siyah, kırmızı, sarı ve yeşil olmak üzere dünyadaki dördü doğal ana renk ve üçü doğal yardımcı renklerdir, ancak beyaz, ultramarine mavisi veya della magna mavisi ve Napoli sarısı gibi, sanata yardımcı renkler de gerektirir.”¹⁴⁶

Onun bu renklerin teknik ve uygulama yöntemleri konusundaki öneri ve tarifleri, figüratif betimlemelerde cinsiyet veya yaşa bağlı olarak renklerin tonlarındaki farklılıkları da içermektedir.

Bu bağlamda; *“Yaşlı bir adamın yüzünü yapmak istediğinizde, sarı, siyah ve beyaz karışımınızdan ortaya çıkan kahverengi tonunun (Verdaccio tekniği*)daha koyu olması gerekir. Genç bir kişinin yüzünü renklendirirken de aynı karışımı yaparak ilerleyebilirsiniz. Ama yaşlı adamın saçı ve sakalı gri olmalı. Genç birinin elleri, ayakları ve vücudunda kullanmak için de ayrıca ten rengi için üç pembe ton hazırlayın. Mesela bu pembeleri, beyaz karışımıyla kaşların üstünde, burunda, çene ucunda ve göz kapaklarında da kullanın. Yanaklardaki renk burundansa kulaklara daha yakındır, bu yüzde rahatlatma hissi yaratır. Her renk tonunu yerinde kullanmaya ve konturlara dikkat edin. Sonra siyahla tüm konturlar ve gölgelere müdahale edin. Bunlar genç bir yüz için yeterlidir.”¹⁴⁷* gibi önerilerde bulunmuştur.

Cennini'nin renkler konusundaki bu araştırmaları Ortaçağda olduğu gibi sonraki yüzyıllarda da sanatçılar için yol gösterici olmuştur. O, renklerin elde ediliş yöntemlerini, kalıcılıkları ve uygulama tekniklerini, yüzey ve malzemelerle ilişkilerini, yapacakları etkileri ve iç veya dış mekâna göre kullanım koşullarını detaylı olarak kendi deneyimleri üzerinden kitabında açıklamıştır. Doğadaki birçok şeyin resim yüzeyinde veya üç boyutlu

¹⁴⁶ Christiana J. Herringham, The Book of The Art of Cennino Cennini, New York: Routledge, 2018, s.30

*Secco olarak adlandırılan teknikte, kuru duvar söndürülmüş kireçle sıvanır ve boya sıva kurumadan sürülür. Bu teknikte boya zemine emdirilmediğinden yüzeyde bir tabaka olarak kalır. Müdahale ve düzeltmeye daha uygun olan Secco tekniği kuru teknik olarak ta adlandırılır.

¹⁴⁷ Herringham, s.63

*Verdaccio, boyanacak figürlerin konturları ve koyu tonlamalarının yapıldığı, koyu okr, siyah, cinabre ve beyaz renklerin karışımından oluşan bir tekniktir.

formlarda nasıl gerçekçi bir etkiyle tasvir edileceğini ve hangi pigmentlerin resimler, yüzeyler veya malzemeler için uygun olduğunu, hangi renklerle nasıl etkiler elde edilebileceğini dile getirerek, elde edilen pigmentlerin nasıl muhafaza edileceğini ve kullanım ömrünü yazılı olarak aktarmıştır. Bu açıdan Cennini'nin kitabı sanatçılar için bir başvuru kaynağı niteliğinde olmuş ve günümüzde hala teknik ve yöntemler açısından ders olarak verilmektedir. Cennino Cennini gibi birçok sanatçı ve filozof da Ortaçağ kültürüne ve sanat alanına katkıda bulunmuştur.

Yapılan katkılar ve ortaya çıkan farklı fikirlerle gelişen Ortaçağ'ın kültür ve sanat alanlarındaki ortak özellikler, toplumsal yapı incelendiğinde açıkça görülebilir. Özellikle de inanç sistemi etrafında ortak paydalar yaratabilen Ortaçağ insanı, dönemin gereklilikleri ve kutsal emirleri ışığında bir yaşam biçimi sunmuştur. Örneğin; Tanrı'ya ve onun sembolü olan ışığa dayalı bağlılık, heykel ve resim sanatlarının yanı sıra edebiyat gibi alanlarda da işlenerek bir düşünce birliği sunmaktadır. Bu ortak tutumların en belirgin unsurlarından olan renkler de, semboller ifade edilirken tanımlayıcı öğeler olarak kullanılmışlardır. Işığın sembolik anlamı, Ortaçağ sanatında olduğu gibi Rönesans sanat anlayışında da yer bulmuştur. Bu durum bir kavram üzerinden dönemler arasında kurulan bağın, kişiler arasında da bir etkileşim doğurduğunu göstermektedir. Tıpkı Dante'nin İlahi Komedyası'nda, aydınlık ve karanlık düşüncelerini vurgularken; "Işık (Tanrı'nın yüceliği) iyidir ve karanlık şeytandır."¹⁴⁸ ifadeleriyle Michelangelo'yu etkilemesi gibi.

Tarihin akışı içerisinde birbirini etkileyen her dönem gibi Ortaçağ da birçok alandaki fikirlerle Rönesans'ı etkilemiştir. Bu etki hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Ancak her koşulda bir önceki dönem sonraki dönemde kendi referanslarını taşımaktadır. Hümanizm ve Neoplatonik felsefe bunlardan en önemlileridir. Çünkü bu iki akımda hem toplumsal yapıya, hem kültürel birikime hem de sanat alanına temas etmiştir. Genel olarak bu fikir akımları, birey odaklı ve tüm baskılardan uzak bağımsız düşünce yapısını destekleyen sosyal hareketler olmuşlardır. Ortaçağ'ın bütünlüklü yapısı içinde bu sosyal hareketleri kapsayan ortak inanç ve dil birliği öne çıkmıştır. Felsefi fikirler ise

¹⁴⁸ Paul Barolsky, "The Visionary Art of Michelangelo in the Light of Dante", Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, No: 114, Cambridge: The Johns Hopkins University Press, 1996, s.2

bu ortak tutumların merkezinde yer almış, ancak bedene dair farkındalık ve insanın keşfi Rönesans'ta gerçekleşmiştir.

Ortaçağ insanının tavrını ve kendine dair sorgulamalarının temel sebepleri arasında, toplumsal bir kargaşa yaratan mezhep çatışmaları da gösterilebilir. XVI. yüzyılda bu çatışmalarla inanç birliği sarsılmış ve karşıtlıklar yaşanmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak da İtalya'da yıllardır varlığını sürdüren ve yaşamın içinde yer alan Antik Çağ dünyasının değerleri ve tarihsel sürecin yeniden yorumlanması ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda insana dair olan düşünme ve yaşama özgürlüğü gündeme gelmiştir ki, bu insanın keşfine hazırlık olarak nitelendirilebilecek bir tutumdur.

İtalya'daki düşünce yapısına olan en büyük katkı, Rönesans döneminde İtalyan hümanistlerin, baskıcı skolastik akıma tepki olarak benimsediği Platon felsefesi olmuştur. Aristoteles felsefesine dayanan Skolastik ve Ortaçağ düşünce yapısına karşı Platon'un öğretileri savunulmuştur. Platon'la ilgili önemli kaynaklar ve Antik Yunan-Hellenistik kültürün İtalya'ya gelmesiyle Platon felsefesi de yenilikçi bir karakter kazanmıştır. Rönesans'ın kültürel başkenti ve Yeni Platonculuğun merkezi Floransa da, Platon üzerine antik metinlerin incelendiği yer olarak bilinir.

XV. yüzyılda kurulan Platon Akademisinin öncü ismi Marsilio Ficino'dur. Rönesans'ın var oluşunda en önemli düşünce adamı olarak rol alan Ficino, Cosimo de Medici'nin desteğiyle (1389-1464) Platon Akademisi'nin başına getirilmiştir. Rönesans hareketine ve Platon'un öğretilerinin yaygınlaşmasına en önemli katkıyı veren Cosimo de Medici, Ficino'yu Platon ile ilgili kaynakların incelenmesi ve tüm eserlerinin çevirisinin yapılarak öğrenilmesi konusunda desteklemiştir.¹⁴⁹

Ficino'nun çalışmaları Ortaçağ düşünce yapısı üzerinde sarsıcı bir etki yaratır. Ficino ile artık metafizikten arınmış hümanist bir Platon öğretisi ile karşılaşılır. Böylece Aristoteles'e olan tepki de yumuşar ve bu iki düşünürün temelde birleştiklerine inanılmaya başlanır. Ficino'ya göre, Platon ile Aristoteles'in felsefeleri bir ve aynı aklın ortaya koyduğu doğrunun iki ayrı biçimde dile gelmesidir. Daha sonra Ficino,

¹⁴⁹ Christopher Warnock, Marsilio Ficino, <https://www.renaissanceastrology.com/ficino.html>, Erişim Tarihi: 28.08.2019

Platonculuk ile Hristiyanlığın felsefi sentezini gerçekleştirmeye, din ile felsefeyi uzlaştırmaya çalışacaktır.¹⁵⁰ Ficino, Platon aracılığıyla felsefe ve Hristiyanlık inancının ortak paydasını ortaya çıkarmaya çalıştığı bu tavrı sonucunda, doğrudan Ficino'dan ilham alan Rönesans sanatçıları Leonardo, Boticelli, Michelangelo, Raphael, Dürer ve diğerleri de yenilenmeyi sanat alanına taşımışlardır. Ficino için görsel sanatlar çok önemliydi; çünkü ruha, ilahi dünyadaki kökenini hatırlatma işlevini bu alan taşıyordu. Böylece Floransa'da sanatın önemi artmıştır.¹⁵¹

Eugenio Garin'e göre; "Ficino olmasaydı, manevi hayatın yeniden keşfedilmesi ve XVI. ve XVII. yüzyılların ahlaki ve dini hayatını simgeleyen yeni bakış açısı anlaşılamazdı... O modern bilincin en iyi ustalarından biriydi." Ortaçağ'ın Aristotelesçi Skolastisizmi insanı hareketsiz bırakarak bireyin kendi kapasitelerini kullanmasını engellemiştir. Hümanizm bireyi özgürleştirerek, kendi yaşamına ve çevresine seyirci olmaktan öteye geçemeyen insanı olması gereken doğallığı içinde hareket edebilmesinin yollarını açmıştır. Ortaçağ boyunca dayatılan değerlerle çevrelenmiş insanı kendi ruhunu keşfetmesi ve onunla tekrar buluşabilmesinin yolları açılmıştır. Bu da eğitimi önemli ve etken kılmıştır. "Hümanistlere göre, insan yaratıcıdır ve aynı zamanda kendisinin yaratıcısıdır, başkasını taklit eden biri değildir."¹⁵²

Ficino, ayrıca Ortaçağ'ın kültürel ve dinsel karakterini Platon'cu yaklaşımıyla değiştirmeye yönelik bir girişimin öncüsü olmuştur. Onun çalışmaları ve öğretileri aracılığıyla ortaya çıkan fikir akımı her alanda etkisini göstermiş, özellikle de dönemin diğer yenilikçi düşünürleriyle paralel bir yaklaşım sergilemiştir. Ortak fikir ise ağır dinsel kabuller ve insanı ikinci plana atan düşünce yapısına karşı, ruhsal bir farkındalık ve bireyin özgürleşmesi yönünde gelişmiştir.

Bu dönemin düşünürlerinde hep öze ve asıl kaynağa dönme çabası vardı. Kutsal kitapların insanın geçmişini, bugününü anlamasında ve geleceğini de kurmasında tek bir kaynak olamayacağı artık iyice kesinlik kazanmıştı. Ahlak, hukuk, toplumsal düzen, siyaset alanlarında yeni düzen arayışlarının arkasında asıl olup biten, insanın kendini

¹⁵⁰ Ömer Yıldırım, "Marsilio Ficino'nun Rönesans'a Etkileri ve Önemi",

http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/ficino_ronesans_etikisi_ve_onemi_nedir.asp, Erişim Tarihi: 28.08.2019

¹⁵¹ Ron Cacioppe, "Marsilio Ficino: Magnus of the Renaissance, Shaper of Leaders",

<http://integralleadershipreview.com/5397-feature-article-marsilio-ficino-magnus-of-the-renaissance-shaper-of-leaders/>, Erişim Tarihi: 28.08.2019

¹⁵² Ömer Yıldırım, "Marsilio Ficino'nun Rönesans'a Etkileri ve Önemi",

http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/ficino_ronesans_etikisi_ve_onemi_nedir.asp, Erişim Tarihi: 28.08.2019

anlama çabasıydı. İnsanın yeri evrenin merkezi değildi artık; yerini aramanın ve kavramanın çabası vardı.¹⁵³

Bu düşünce akımları da birçok alanda olduğu gibi sanatın tüm disiplinlerinde etkili olmuş ve sonraki süreçlere aktarılmıştır. XII. ve XV. yüzyıllar arasında temeli atılmaya başlanan Rönesans döneminde de her disiplin kendi iç dinamikleri üzerinden yeniden düşünülmüş ve antikiteye olan özlem gündeme gelmiştir. Sosyal hareketlerle başlayan Ortaçağ'ın reddedilmesi, yine aynı yolla antikiteye duyulan özlemin harekete geçmesine neden olmuştur. Geçmişe duyulan bu özlem ve yeni fikirler, Ortaçağ'dan Rönesans'a insana dair yeni sorgulama alanları yaratmış ve insan bilincinin bu kapsamda ele alınmasına imkan sağlamıştır.

Ortaçağ'da insan bilincinin iki yanı –içe dönük olanı ve dışa dönük olanı- ortak bir tül peçe ardında düşlü bir uykuda ya da yarı uyanıklık halinde bulunmaktaydı. Bu peçe inançtan, yanılısamadan ve çocuksu fikirlere saplanıp kalmışlıktan dokunmuştu; dünya ve tarih bu peçenin ardından garip renklerle bezenmiş gibi görünmekteydi. İnsan kendi bilincine ancak bir ırkın, bir halkın, bir partinin, bir ailenin ya da bir ortaklığın üyesi olarak –yani yalnızca genel bir kategori içinde iken varabilmekteydi. Bu peçe ilkin İtalya'da kaldırıldı; böylece devletin ve bu dünyaya dair olan her şeyin nesnel biçimde ele alınması mümkün olabildi. Eş zamanlı olarak öznel ya da benzer bir vurgulamayla kendisini açığa çıkardı; insan tinsel birey haline geldi ve kendisini böylece tanıdı.¹⁵⁴

Ortaçağ insanının topluma dahil olma koşulları, bireysellikten çok ortak akılla belirlenmiştir. Bireysel kimlik geri planda kalırken, bireyin zorunlu müştereklerle dahil olduğu toplumsal oluşumlar öne çıkmıştır. Bu yüzden XII. yüzyıl, insan topluluklarının farklı dinler nedeniyle ayrıldığı ve inanç dizgesine bağlı olarak düşmanca bir yaklaşımın yaygınlaştığı bir dönem iken bu durum XVI. yüzyılda da sürmüştür. Ortaçağ insanının kendi bilincine ulaşma sürecinin zorunlu ve koşullara bağlı varolma girişimi, Rönesans'a kadar devam etmiş ve her birey, topluluk kültürüne uygun kimlikler edinmiştir. Her ne kadar Ortaçağ insanı bu koşullara bağlı kalarak bir kimlik edinmiş olsa da, Hümanist fikir akımının ortaya çıkmasıyla kendini keşif böyle başlamıştır. Bu keşif insanın hayata bakış

¹⁵³ Betül Çotuksöken, “Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Temel Bilgiler”, Gergedan, Yıl: 2, Sayı: 13, İstanbul: DY Yayıncılık, 1988, s. 39

¹⁵⁴ Johan Huizinga, “Rönesans Sorunu”, Çev: Zeynep Küpüşoğlu, Gergedan, Yıl: 2, Sayı: 13, İstanbul: DY Yayıncılık, 1988, s. 32

açısını, doğayı görüşünü, sanat üretimini ve düşünce yapısını değiştirmiştir. Böylece birey olabilme girişimi, ruhsal ve bedensel bir özgürlüğün kapısını aralamıştır.

İnsanın değeri konusundaki karşıtlıklar, dönemler arasındaki düşünce yapısını nedeniyle oldukça açıktır. Soyluluk, sıradan olmayış; ancak erdemli davranışların onanması ortaçağın tipik yönlerini ortaya koyar; bütünüyle insani olan yapılardan bir kısmı adeta örtbas edilir. Oysa Rönesans'ta beden, bütünüyle insanın değeri keşfedilir. İnsan bütünüyle sergilenir. Rabelais bir hümanist yazar olmakla birlikte, “insani olan hiçbir şeyin kendisine yabancı olmadığını” vurgulamak istercesine, her eyleme bir değer yükler. Yapıtlarında ruhsal ve bedensel etkinlikleri tüm doğallıkları içerisinde dile getirmekten çekinmez.¹⁵⁵

Rabelais, bir taraftan yeni bir insan modelini savunurken, diğer taraftan da alternatif bir manastır önermektedir; Theleme Manastırı. İnsanı, sınır koyan, darlaştıran ortaçağ eğitimi ve manastır dünyasının aksine, Rabelais kendi düşüncesi doğrultusunda kurduğu Theleme Manastırı'nın ana ilkesini “istediğini yap” önermesiyle ortaya koyar. Böylece bu manastırda yaşayan insanlar özgür olacaklardır; doğanın istediği her şeyi eksiksizce yerine getireceklerdir; çünkü temelde doğa iyidir. Bu eğitim ve yaşama düzeni yaratacak bir önermedir ona göre ve Rabelais, Ortaçağ Hristiyan çileciliğine düşmandır; çünkü böyle bir tavır doğaya aykırıdır.¹⁵⁶ Hristiyan çileciliği zaten Antik ve Rönesans dönemleri arasında bir çelişki ve aykırılık olarak algılanmıştır.

Rabelais'in insani değerler konusundaki düşüncesine paralel bir fikir birliğinin oluştuğu ve Ortaçağ'ın insana dair düşüncesine karşıt bir yaklaşımın geliştirildiği Rönesans dönemi, bu anlamda yeniden doğuşun sadece kültürel, toplumsal, politik ve sanatsal alanlarda değil, birey ve beden konularında da fikir birliğinin oluştuğu bir dönemdir. Hümanizm bu yeniden doğuşun ilk adımlarından biri olmuştur. Objektif bir kavram olarak gündeme gelen ve insan merkezli bir yaklaşım olan Hümanist akımda, bütünüyle insanın keşfedilmesinin önü açılırken diğer taraftan da toplumsal değerler konusunda farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Her ne kadar hümanist bazı gruplarda halk arasında ayrışmaya neden olabilecek küçümseyici tutumlar ortaya çıkmış olsa da

¹⁵⁵ Çotuksöken, s. 40

¹⁵⁶ Çotuksöken, s. 40

çoğunlukla birey odaklı yaklaşımlar hakim olmuştur. Bu bağlamda Rönesans düşünüldüğünde, bu “yeniden doğuş” çağı tüm sanat dallarına ve oradan da doğal bilimlere doğru yayılmıştır. Hayatın içine dahil olan bu diriliş veya restorasyon sürecinin temas ettiği alanlardan dolayı farklı yorumları ortaya çıkmıştır. Bu yorumların merkezinde ise insan yer almış ve birey olma özelliği, onun içindeki özgürlük ve özgünlük gücünü doğurmuştur.

XIII. yüzyılla birlikte ortaya çıkan farkındalıklar ve arayışlar yenilikçi olarak nitelendirilen bir tarihsel sürecin başlangıcı gibidir. Ancak bu farkındalık ve arayışların kabul görmesi, hayata geçirilmesi ve somut olarak ortaya çıkması XV. yüzyıla kadar sürmüştür. Ortaçağ’da dünyaya ve düşünceye dair her yeni görüşün uyanışı Rönesans için birer adım olmuştur. Bu yüzden Rönesans tarihi hep geriye dönük referanslar ve tarihsel gelişmelerle ilişkilendirilmiştir. Bir canlandırmayı vurgulayan referanslardır bunlar.

Herkesin bildiği, kendi çağdaşlarında kabul ettiği gibi, “klasik modellerin etkisi altında canlandırma” temel kavramını tasarlayan ve formüle eden Petrarca idi. Petrarca’dan önce dünyanın yaratılışından beri sürekli gelişmeye bağlı olarak dinsizliğin karanlığından İsa’nın ışığına doğru düzenli bir ilerleme olarak bakan araştırmacılardan sonra, Petrarca, “İsa’nın adının Roma’da kutlanmaya ve Roma imparatorları tarafından salavatla ağıza alınmaya başladığı” dönemi, çürümenin ve “zulmetin” karanlık çağı olarak yorumluyor, krallık Roması ve imparatorluk Roması diye basitçe sınıflandırdığı daha önceki döneme de şan, şöhret ve aydınlıklar çağı gözüyle bakıyordu.¹⁵⁷

Tarihin yorumlanmasında devrim niteliğindeki düşüncesinde Petrarca; “Din bilginlerinin, Kilise babalarının ve bizzat Kitabı Mukaddes’in ruhun durumuna uyguladığı terimleri aynen zihinsel kültür hallerine aktaran (nox ve tenebrae karşısında lux ve sol, “miskinlik” karşısında “uyanıklık”, körlük karşısında “görme”), ondan sonra da Roma paganlarının aydınlıkta, Hristiyanların da karanlıkta yol aldığını” dile getirmiştir.¹⁵⁸ Panofsky de, İtalyan Hümanist Francesco Petrarca’nın yaklaşımını çıkış noktası seçerek, Rönesans’ın içinde neyi görmenin olası olduğunu sorgulamıştır: Yeniden

¹⁵⁷ Erwin Panofsky, “Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımak mı?”, Çev: Ömer Madra, Yıl: 2, Sayı: 13, İstanbul: DY Yayıncılık, 1988, s. 22

¹⁵⁸ Panofsky, s. 22

kurmak, yeniden doğuş, canlandırma, onarım, diriliş ve benzeri kavramlar üzerinde durmuştur.¹⁵⁹

Rönesans karanlık olarak adlandırılan, din ve fikir çatışmalarının ortaya çıktığı, Ortaçağ'a bir tepki olarak Antik Dünya'ya öykünmenin benimsendiği bir dönemdir. Rönesans'ın Ortaçağ'dan ayrıldığı gibi Ortaçağ'da antik dünyadan ayrılmıştı. Aralarında net ayrımlar bulunan bu dönemlerin, bir önceki dönemle ilişkisi her alanın kendi pratiklerinde görülebilir. Ancak terkedilmeden ve kesin olarak ayrımların yaşanmadığı bazı geleneksel anlayışların da varlığı dönüştürülerek veya yeniden yorumlanarak sürdürülmüştür. Bunlardan biri heykeldeki çokrenklilik anlayışıdır. Antikiteden Ortaçağ'a, Ortaçağ'dan da sonraki yüzyıllarda kopuşun yaşanacağı bu sanatsal üslup Rönesans'a aktarılmıştır. Nitekim geçmiş dönemlerin zihinsel ve fiziksel koşulları sosyal hareketlerle canlandırma sürecine dahil edilmiştir. Böylece uyumlu ve kolektif bir çabanın yürütüldüğü bir çağ ortaya çıkmıştır. Bu çabanın merkezi ise İtalya olmuştur.

Bu dönem İtalyan uygarlığının bileşik, çok elemanlı yapısının, dehasının ve ahlaki yaşamının gerçek ifadesidir. Rönesans bireyciliğin doğuşudur, güzellik dürtüsünün uyanışı, dünyasallığın ve “*joie de vivre*”in zaferi, dünya gerçekliğinin akıl tarafından fethedilmesi, pagan yaşam zevkinin yeniden canlanması, dünyayla olan doğal ilişkisi içinde kişilik bilincinin gelişmesi... Rönesans yaşama karşı bir tutumun ifadesi haline gelmiştir.¹⁶⁰ Bu kavramı tanımlayan unsurlar Ortaçağ'ın sorunları üzerine kurulmuştur.

Dünyanın belli bir zamanda kısırlıktan ve çürümüşlükten kurtulup tekrar hayat bulmasının nedeni olan entelektüel kültürün yeniden doğması durumu, aynı zamanda hem çok eski hem de görelî olarak yeni bir kavramdır: Kültürel bir ide olarak öznel değerinde eski, nesnel açıdan akademik bir kavram olma niteliğiyle de yenidir. Bu kavramın imleyeni olan ve Rönesans adının verildiği bu çağ, özellikle de XVI. yüzyılın ilk yarısı, uygarlığın yeniden doğduğunun, bilginin ve güzelliğin saf kaynaklarına döndüğünün, bilgeliğin ve sanatın değişmez normlarına sahip olduğunun hissedildiği bir zamandı.¹⁶¹ Diğer taraftan da birçok kavramın yorumlandığı, doğaya ve antikiteye dönüş temasının

¹⁵⁹ Enis Batur, “Yeniden Doğuş: Eski'den Doğuş, Rönesans Tanımları ve Yorumları”, Yıl: 2, Sayı: 13, İstanbul: DY Yayıncılık, 1988, s. 19

¹⁶⁰ Huizinga, s. 28

¹⁶¹ Huizinga, s. 28

ortaya çıktığı Rönesans'ta, güzelliğin ve bilgeliğin kaynağına ulaşmak, bir değer arayışı olarak kabul edilmekteydi.

Sanatçı için klasik olana dönüş, güzele ve bilgeliğe dönüş anlamı taşımaktaydı. Bu nedenle, bu saf kaynaklara öykünmek insanı yücelten ve arındıran bir duygunun tetikleyicisi gibi görülmüştür. Neoplatonik düşünce de tam olarak bu yaklaşıma uygun fikirlerin savunulduğu bir düşünce akımıydı. Felsefenin önceliği de sosyal yapıdaki değişim ve fikir özgürlüğünün kabul görmesiyle, insan bilinci ve bireyin ruhsal evrimiydi. Böylece sanatçılar geriye dönük geleneklerin canlandırılmasında, doğal olanla temasını artırmış ve sanat alanında anlam ve biçime dair sorgulamaları daha sık yapmışlardır.

Doğaya dönüş resimde en büyük rolü oynamıştı; klasik antikiteye dönüş mimaride en büyük rolü oynamıştı; bu iki uç arasındaki dengeyi de heykel sanatı kurmuştu... Üç kuşak sonra Vasari'de de hala bu üçlemenin yankılanmasını görürüz: Bir tek paragraf içinde Brunelleschi'nin eskilerin ölçü ve orantılarını yeniden bulduğunu, Donatello'nun yapıtlarının eskilerinkilerle boy ölçüşeceğini ve Masaccio'nun da- klasik sanata herhangi bir gönderme yapmaksızın- "yeni bir renk kullanma tekniğinde, kısaltımda, doğal duruşlarda ve bedenin hareketlerinde olduğu kadar ruhun duygularının verilmesinde de büyük üstünlük sağladığını" yazar...¹⁶² Vasari'nin övgülerle bahsettiği bu aydınlanma ve yeniden doğuşa dair Jules Michelet'de Ortaçağ kıyaslamasıyla karanlık ve aydınlık bir dönem karşılaştırması yapmıştır.

Jules Michelet için XVI. yüzyılın getirdiği şey ışık, ortaçağın barbar karanlığını aydınlatan bir ışıktı. Rönesans kavramı, aklın feodalizmin ve skolastisizmin zulmünden ve deliliğinden kendini kurtardığı anda, muzaffer yolunda ilerlemeye başlayan büyük gelişme fikrinin yalnızca bir parçasıydı. XVI. Yüzyıl iki büyük şey getirdi: Dünyanın keşfedilişi, insanın keşfedilişi. XVI. Yüzyılın tarihi Columbus'tan Copernicus'a, Copernicus'tan Galileo'ya, yeryüzünün keşfinden göklerin keşfine uzanır. İnsanoğlu kendisini yeniden bulmuştur, Vesalius ile Servetius'un yaşamı gözler önüne sermesinden önce, Luther ve Calvin ile Dumolin ve Cujas ile, Rebelais ve Montaigne ile, Shakespeare ve Cervantes ile kendi ahlaki gizemi içine girmiştir. Doğanın derinliklerine kulak kabartmış, haklılık ve adalet kavramlarıyla hesaplaşmaya başlamıştır.¹⁶³

¹⁶² Panofsky, s. 24

¹⁶³ Huizinga, s. 31

Buradan hareketle, insanın dünyayla kurduğu doğal ilişkinin farkına varmış olması, XVI. yüzyılın bir kazanımıdır. Dünyanın sunduğu olanakların önemi kavranılmış ve birey olabilmenin farkına varılmıştır. XVI. yüzyıl, sadece dünyanın keşfi değil, aklın ve insanın keşfinin de gerçekleştiği bir dönem olmuştur. Michelet, bu yorumuyla Reformu ve Rönesans'ı, Aydınlanma'nın öncüsü olarak görmüş, keşiflerin ışığıyla aydınlanan bir dönemden bahsetmiştir.

Rönesans döneminin referansları birçok alanda olduğu gibi, insan merkezli yapısı nedeniyle sanat alanında da belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Sanat alandaki sınırlı üretim biçimi ve sanatçının özgün olamayışı, Hümanizm gibi bir fikir akımının ve neoplatonik düşünce yapısının benimsenmesini hızlandırdığı söylenebilir. Böylece Ortaçağ'ın sonuna doğru sanat farklı bir ekseninde yeniden canlanmıştır.

Bu, ilk önce İtalya'da başlamış, zira Constantinopolis'ten kaçaan Yunanlılar, Batıyı bir kez daha eski Yunan ruhunun esiniyle etkileşim içine sokmuşlardı. Sürgünlere bu derece baskın bir etkileme olanağı tanınmadığı durumlarda bile klasik kültürün canlanışı hem nedensel bir öğe hem de Rönesans'ın dışsal özelliği olarak görülmüştür. Rönesans geldi, çünkü insanlar eskilerin ruhunu anlamayı öğrendiler; zaten Rönesans'ın temel ögesi klasik sanata ve edebiyata öykünmedir.¹⁶⁴ Pierre Bayle'e göre de İtalya'daki hümanizmin dinsellikten uzak bir yapısı olduğu ve Constantinople'un düşmesinin, yani Yunan kültürüyle yüklü Yunan sürgünlerinin gelişinin bir sonucu olduğu kesinlik kazanmış bir olgudur.¹⁶⁵

Rönesans, sanat alanındaki bu değişimin tüm evrelerini ve sanatçıların bireysel tutumlarını içinde barındırmaktadır. Resim, heykel ve mimari alanlarındaki yeni tekniklerle perspektifin, orantının, güzelliğin ve renklerin bedenle ilişkisi üzerinden bir üslup geliştirilmiş ve antikite en az o zamanki ihtişamı ve mükemmelliğiyle yeniden yorumlanmıştır. Her evre başka bir alanda başka bir yeniliği getirmiştir.

Rönesans'ın evreleri bir insanın hayatındaki evrelerle ifade edildiğinde; çocukluk ağı ile kıyaslanabilecek olan ilk evreyi, resimde Cimabue ve Giotto, mimaride

¹⁶⁴ Huizinga, s. 31

¹⁶⁵ Huizinga, s. 30

Arnolfo di Cambio, heykelde de Pisani başlatmıştı; ergenlik çağına benzetilebilecek olan ikinci evreye mühürlerini vuranlar Masaccio, Brunelleschi ve Donatello idi; erişkinlikle kıyaslanabilecek olan üçüncü evreyse Leonardo da Vinci ile başlamış ve “*uomo universale*”nin tam bir modeli olan Michelangelo’da doruğa ulaşmıştı.¹⁶⁶

Vasari’ye göre Cimabue ve Giotto’nun beraberlerinde getirdikleri büyük yenilik, doğanın doğrudan doğruya taklit edilmesinden oluşur. Doğaya dönüşle antikiteye dönüşü hemen hemen özdeş tutar. Eski sanatın kusursuzluğu, bu sanatın rehberinin ve örneğinin doğa oluşunun bir sonucudur. Doğaya öykünülmesi sanatın temel ilkesidir. Eskileri izleyen herkes doğayı keşfeder. İşte kendi çağında Rönesans kavramının temel çizgisidir bu.¹⁶⁷ Rönesans’ın tanımı Ortaçağ’dan kopuşun gerekçeleri ve sonuçlarıyla daha da belirginleşmiştir.

Görünür dünyayı çizgi ve renkler aracılığıyla yansıtma konusunda Ortaçağ’da geçerli ilkelerden ilk radikal kopuşun, XIII. yüzyılın sonunda İtalya’da gerçekleştirildiği temel olgusunu; resimden çok heykel dalında başlayan ve klasik antikiteye karşı çok yoğun bir ilgiyi içeren ikinci bir temel değişikliğin XV. yüzyıl başında başladığını; ve üç sanatı nihayet eş zamanlı hale getiren, doğalcı görüş ile klasikçi görüş arasındaki ikiliği geçici olarak ortadan kaldıran ve bütün gelişmenin doruk noktasını oluşturan üçüncü bir evrenin de XVI. yüzyıla girilirken başladığı kabul edilmiştir.¹⁶⁸

Rönesans’ın bu üç evresi, sanat alanındaki dönüşümün ipuçları taşımaktadır. Antikiteye dönüş fikrinin etkisiyle duyarlılığın antik sanat üzerine geliştiği bu dönemde, sanatçıların daha özgün eserler ortaya çıkarabildiği bir süreç yaşanmıştır. 1500’lü yıllarla birlikte Neoplatonizm’in etkisiyle de heykelde klasik sanata öykünmenin bir getirisi olarak farklı yorumlar ortaya çıkmıştır. En belirgin olanı ise çokrenklilik geleneği üzerine yaşanan değişimdir. Ancak bu değişim her sanatçı için geçerli olmayıp, Rönesans’ın başlangıcıyla da tamamen bir renkten kopuş süreci yaşanmamış, zamanla gerçekleşmiştir. Bu değişimin farkı, din ve felsefi düşüncelerle şekillenmiştir. Bu yüzden her coğrafyada değişimin karşılığı da farklı olmuştur. Ayrıca bu geleneksel yaklaşımın sürdürüldüğü ya

¹⁶⁶ Panofsky, s. 24

¹⁶⁷ Huizinga, s. 29

¹⁶⁸ Panofsky, s. 24-25

da reddedildiği süreçte rengin kullanım biçimi, formla ilişkisi ve sembolik anlamlarında da değişimler olmuştur.

Çokrenkliliğin tarihsel gelişimini hatırlamak gerekirse, Rudolf Wittkower: “Rönesans’ın başlangıcı da eski Roma’da değer verilen kriterlerin yeniden ortaya konması nedeniyle heykel tarihinde ilginç bir ikilik ortaya çıkmıştır. Yüksek bir değer atfedilen ve seçici bir izleyici kitlesi için uygulanan heykel alanı, Roma’nın renklendirilmemiş mermerlerini taklit ederken, çokrenklilik neredeyse sadece ucuz malzemelerden yapılan popüler eserler için ayrılmıştır.”¹⁶⁹

ifadelerini kullanmıştır.

Rudolf Wittkower’ın da ifadelerinden hareketle İtalya, çokrenkliliğin terk edilerek renksiz veya tek renkli heykellerin yapıldığı coğrafya olmuştur. Antik uygarlığa olan ilgi nedeniyle, yok olan renklerinden dolayı renksiz veya tek renkli olarak gördükleri heykellerin kopyalarını yapan Romalılarından aldıkları miras, çokrenklilik konusunda ipuçları taşımıyordu. Bu yüzden İtalyanlar heykellerin çoğunu, renksiz olarak düşündükleri klasik heykellere öykünerek renksiz yapılmışlardır. Diğer taraftan farklı bir coğrafyada, İspanya’da da bu çok renkli gelenek sürdürülmüştür.

Çokrenkliliğe neredeyse içgüdüsel bir güven duyulan İspanya’da, dini heykel, Rönesans İtalya’sında yayılmakta olan renksiz heykellerin bu yeni eğilimden etkilenmemiştir. Altın ve kahverengi tonları, kırmızılar, maviler, yeşiller ve ten renkleri birlikte kullanılmıştır. Siyah ve beyaz renk paletinin bir parçası iken ve beyaz renk görünür gerçeği temsil ettiği için meşru bir varlığa sahip olmuştur.

İspanyol heykel sanatçısı, aşırı gerçekçi görüntü ve duyguların sergilendiği çok renkli heykeller yapması nedeniyle üslup açısından gelene bağlı kalmıştır. İtalyan Rönesans heykeltıraşları da her ne kadar duyguların ifade edilmesiyle ilişkilendirilmiş olsa da açık bir fark vardır. Konu genelde tarihsel, edebi ya da mitolojiktir ve duygusallık beyaz mermerin saflığı ile kontrol edilir gibidir. Saf ve el değmemiş madde böylece bütün duyguları mantığa yönlendirir. Bir bakıma, gösterilen şey metaforik olmakla birlikte düşünme olanak tanınır. Çok renkli heykeller yapan İspanyol heykeltıraşların çalışmalarında olduğu gibi İtalyan heykelleri çok yoğun duyguların ifade edildiği

¹⁶⁹ Hagele, s. 213

heykeller değildir. İspanyollar belki de en önemli mistik çalışmaların Roma Katolik anlayışını şekillendirmeye yardımcı olması ve İspanya’da ortaya konmuş olmasından ötürü din gerçeğini somut şeylerde yani kendi sanatlarının içerisinde aramışlardır. Bu durum en iyi, onların sanatının uygulamalı tarafına bakılarak anlaşılabilir. Çünkü heykeltıraşlar ve ressamlar geliştirme çabası içine girmeyecekleri bir geleneğe, çokrenkliliğe bağlı kalmışlardır.¹⁷⁰



Görsel 3.32: Gil de Siloé, II. Juan ve Portekizli Isabel Mezar Anıtı, Cartuja de Miraflores Kilisesi, 1493

<https://tinyurl.com/wd6hlmv>, Erişim Tarihi: 18.08.2019

Ancak renk bolluğu ve taklit edilen katedral veya şapel gibi yapılar sanki Burgos kentindeki Cartuja de Miraflores Kilisesi’nde sergilenen Kraliyete ait mezar anıtının tek renkli olarak tamamlanmasını görmezden geliyor gibidir. Gil de Siloe (1445-1505) tarafından yapılan Portekizli Isabel ve II. Juan’a ait olan özenle yontulmuş çifte mezar yapısıdır. Son dönem Gotik eserlerinde de çok renkli sunaklarda olduğu gibi ait olduğu kişinin renk algısını yansıtan motiflerle dolu kıyafet ve yastık yüzleri vardır. Çokrenkliliğin bu anıt açısından bakıldığında terk edilmesi başlangıçta şaşkıncı gelebilir.¹⁷¹ Fakat bu belki de çokrenkli geleneğe bağlı İspanya’da kendini hissettiren yenilikçi ruha yönelik bir dönüşüm olarak görülebilir.

¹⁷⁰ Hagele, s. 217

¹⁷¹ Hagele, s. 229-230



Görsel 3.33: Gil de Siloé, II. Juan ve Portekizli Isabel Mezar Anıtı, Cartuja de Miraflores Kilisesi, 1493

<https://tinyurl.com/wd6hlmv>, Erişim Tarihi: 18.08.2019

Siloé'nin çok renkli bir sunağın bulunduğu bu kutsal yapının içinde yine dinsel bir kompozisyonu tek renkli olarak uygulamış olması çokrenkli geleneksel yaklaşım konusunda yenilikçi arayışın heykeltıraşın çok renkli heykel üslubuna rağmen var olduğunu göstermektedir. Belki de bu beyaz renkli anıt mezar heykel grubunda Siloé'nin arayışı, İtalya'daki klasik heykelle olan öykünmenin ötesinde, anlam ve biçimle ilişkili bir sorgulamayı içermektedir. Bu bağlamda beyaz rengin sembolik anlamlarını ölü bedenlerin tasvirinde öteki dünyayla ilişkilendirerek, mekânda da formlar arasında bir zıtlık yaratacak şekilde anlamsal açıdan ayrıma gitmiştir. Dönemin ortak görüşleri ve yenilik arayışları arasında özgün bir tutum sergilemiştir.



Görsel 3.34: Gil de Siloé, II. Juan ve Portekizli Isabel Mezar Anıtı, Cartuja de Miraflores Kilisesi, 1493

<https://tinyurl.com/wd6hlmv>, Erişim Tarihi: 18.08.2019

Çokrenklilik, Ortaçağ'da Avrupa coğrafyası heykellerinin ortak paydasıdır. İlerleyen dönemlerdeyse renk, İspanyol heykelinde önemli bir rol oynamaya devam ederken, İtalya ve Alpler'in kuzeyinde Rönesans idealleri veya Protestan Kilisesi'nin reformcu ruhu neredeyse etkisiz kalmıştır. Beyaz, heykel alanında ürettiği anlam ve biçime etkisi bakımından özellikle Rönesans'la başlayarak tarihin belli bir dönemine hakim olmuştur. Çoğunlukla da İtalyanların temsil ettiği bir yükselişin merkezinde yer almaktadır.

İtalyanlar, Atina Akropolü'ndeki renklendirilmiş "üç başlı canavar" heykeli gibi çok renkli örnekleri de görmelerine rağmen, klasik heykellerin çok renkli olduğu fikrini benimsememişlerdir. Nitekim Rönesans döneminde, XV. yüzyılın sonları ve XVI. yüzyılın başları Yunan heykel sanatının çok önemli iki örneği görülmüştür. Bunlar 1489'da keşfedilen "Apollo Belvedere" ve 1506'da bulunan "Laocoon ve Oğulları" heykelleridir. Her iki heykelde Hellenistik ve Yunan döneminden kalma bronz

heykellerin Roma dönemi mermer kopyaları olduğu düşünülmektedir.¹⁷² Bu iki kopya heykelin Roma döneminden İtalyanlara miras kalmış olması, onların heykellerdeki çokrenklilik algısını değiştirmiş ve alternatif bir estetik algı yaratmıştır.



Görsel 3.35: “Belvedere Apollo”, Mermer, M.Ö. 350–325, Vatikan

<https://tinyurl.com/t6xns4k>, Erişim Tarihi: 08.08.2019

“Apollo Belvedere” ve “Laocoon ve Oğulları” heykellerinde klasik bir iz vardır. Ancak klasik dönemden farklı olarak, Hellenistik heykelde duygular ön plana çıkmaktadır. Klasik dönemde ise mükemmel anatomi aranmıştır. Hellenistik dönemin bir başka özelliği olarak hareketli kompozisyonlar ön plana çıkmıştır. Bu heykellerin bulduklarında üzerlerindeki izler, Rönesans sanatçısını, dönemin önemli heykel örnekleri olarak etkilemiş ve üslup açısından renksiz bir öykünmenin önünü açmıştır. Bu nedenle görülen örnekler üzerinden antik heykellerin çok renkli olabileceği fikrini dışlamış olmaları, güçlü bir ihtimal olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Rönesans döneminde çok renkli heykeller olmakla birlikte aynı zamanda çokrenkliliğin

¹⁷² David Yanez, “White Marble: When Sculpture Lost It's Color”, 2016, <http://davidyanezwritingessays.blogspot.com/2016/02/white-marble-what-renaissance-artists.html>, Erişim Tarihi: 06.08.2019

reddedildiği renksiz heykellerde yapılmıştır. Sonuç olarak zamanın heykel ideolojisini etkileyen, tek renkli Roma heykelleri olmuştur.

Antik heykellerin beyazlığına ve saf bir estetiğe dair algının kökeni, XIV. yüzyılın ortalarına, Klasik dünyanın kalıntılarının ilk kez ortaya çıkarıldığı İtalya coğrafyasına dayanmaktadır. Beyaz renkli ve güzelliği temsil eden bu heykeller, İtalyanlar tarafından görüldükleri görsel değerinde kabul edilmiş ve yanlış bir şekilde bu heykellerin her zaman renkten yoksun olduklarına inanılmıştır. Bu ilk yanlış anlaşılma, sadece Rönesans'ı estetik açıdan aydınlatmakla kalmamış, aynı zamanda sanat çevrelerinde yüzyıllarca çeşitli teorilerin üretilmesine de yol açmıştır.

Ortaçağ'dan itibaren teoriler ışığında saf estetik, güzellik ve oran konusundaki kaygılara ek olarak renklerle sembolik anlamların yüklendiği biçimler, bir bütünlüğü ve ahengi içinde barındırırken, diğer taraftan renkler o dönemin tüm kutsal mesajlarını içeriyordu. Renklerin bu denli önemli olduğu ve kurallara bağlı olarak kullanıldığı bir dönem olan Ortaçağ'a tepki olarak gelişen Rönesans'ta da algısal farklılıklar ve dinsel otoriteye karşı olan tutumlar ahlaksal renklerin varlığına dair fikirlerin benimsenmesine imkan sağlamıştır. Bir yanılgının sonucu olarak ortaya çıkan algı nedeniyle beyaz rengin bu yükselişinin heykellerdeki anlam ve biçime etkisi öne çıkmıştır. Yanılsama yarattığı düşünülen çokrenkliliğe göre, formları öne çıkaran, daha gerçekçi olarak kabul edilen ve arınmışlığın, saflığın ve mükemmelliğin sembolü haline gelen beyaz, yapılan heykellerin anlamına da etki etmiştir. Ancak beyazın bir yanılgı olarak antik gelenekle ilişkilendirilmesi ve biçim üzerindeki güçlü etkisi, kullanımını daha çok yaygınlaştırmıştır. Bu durum özellikle de kendi renginin beyaz olması ve kalıcılığı konusunda en çok tercih edilen mermer malzeme için geçerli olmuştur. Sırasıyla güzellik ve gerçeklik arayışından, çileciliğin ve öteki dünyaya göre sürdürülmeye çalışılan yaşam biçiminin, sonrasında da gerçek anlamda sanatın kendi meselelerinin tartışıldığı bir heykel üslubu görülmektedir. Bu nedenle renk algısını değiştirebilen antik örnekler üzerinden anlam ve biçime dair çözümleme yapmak ve Ortaçağ ile karşılaştırmak, XV. yüzyılın sanat görüşü hakkında fikir edinebilmek için önemlidir. Çünkü çokrenklilik ve tek renk ya da renksizlik arasındaki kopuşun bir reddediş ile başlaması XV. yüzyıla

gerçekleşen bir olaydır. Rönesans heykel sanatı da, çokrenklilikten kopuş konusunda en temel inceleme alanını oluşturmaktadır.

Rönesans'ın yenilenme ve canlandırma girişiminin sanatın her dalına etkisi eskilerle kıyaslandığında belirgin şekilde görülmektedir. Nitekim Rönesans sanatçısı da, Ortaçağ'da olduğu gibi kısıtlı bir üretim sürecinin ve baskının parçası olmamış, özgün bir üretim süreci yaşamıştır. Bu sürecin, heykellerdeki çokrenklilik anlayışını da kapsadığı söylenebilir. Bu durum, Antik Dönem'den beri devam eden heykelde çokrenklilik geleneğinden bir kopuşa neden olmuş mudur sorusunu ortaya çıkarır. Ancak bu kopuş Rönesans ile birlikte tamamen gerçekleşmemiştir. Bu kopuş için geleneğin bir süre daha belli ölçülerde sürdürüldüğü ve 1700'lü yılların ikinci yarısına kadar da belirginleşmediği söylenebilir. Bu yıllardan sonra çokrenkliliğin terk edilmesi ise tesadüf olmamıştır. Çünkü bilim alanlarındaki gelişmeler, felsefe alanındaki değişen düşünce yapısı ve kilisenin zayıflayan etkisi bu durumun temel nedenleri arasındadır. Bunlara ek olarak Neoplatonik akımın ifade biçimi konusundaki yarattığı algının da rolü önemli olmuştur. Son olarak heykeltıraşların çalışmalarında anlam ve biçime dair yeni arayışları heykelin plastik öğeleri ile ilişkilendirilerek belirgin hale gelmiştir.

Rönesans felsefesi ve yenilikçi sanatsal yaklaşımın etkisi ile heykeltıraşlar heykellerinin tamamlanma aşamasında renklendirme için birlikte çalıştıkları ressamlardan yardım almamışlardır. Çünkü artık Antik Dönem'deki gibi bazı heykeltıraşlar çokrenkliliği tercih etmiyor ve heykellerini boyamıyorlardı. Renklendirme artık ilgi görmeyen bir yöntem haline gelmiş, renklendirme teknikleri değişmiş ve özel beceri gerektiren bir uygulama olmaktan çıkmıştır.



Görsel 3.36: “Laocoonte e i suoi figli”, Mermer, M.Ö. 200, Vatikan

<https://tinyurl.com/t6xns4k>, Erişim Tarihi: 08.18.2019

Rönesans heykeli çokrenklilikten, Ortaçağ’da olduğu kadar etkilenmemiştir. Bunun yerine Rönesans heykel sanatında çoğunlukla beyaz mermer ya da renksiz heykeller üretilmiştir. Antik Dönem çok renkli heykellerinin bilimsel teknolojiyle renk izlerinin sistematik olarak incelenmesi, Rönesans döneminde bu çok renkli geleneğin nasıl anlaşıldığı konusunda ipuçları vermektedir. Çünkü teknolojik yöntemlerle ortaya çıkarılan renk kalıntılarına bakılacak olursa, Rönesans’ta renklerin neredeyse büyük bir kısmı gözle görülemeyecek kadar yok olmuştu. Her ne kadar Rönesans sanatçısı pigmentler ve bu pigmentlerle renklendirilmiş heykellerden örnekler görmüş olsa da, renksiz veya tek renkli olarak görülen örneklerin Antik Dönem’e ait olabileceği fikri ağır basmıştır. Ayrıca hem renkli hem de renksiz örnekler arasında karşılaştırma yapabilen sanatçılar, Ortaçağ’a olan tepki ve karşıt görüşler nedeniyle çokrenkliliği o dönemle ilişkilendirip benimsememiş olabilirler. Tüm bunlara ek olarak Protestan Reformu’unda renge karşı olması, çokrenkliliğin reddedilmesi konusunda bu tür fikirlerin yaygınlaşmasının önünü açan sebeplerden olmuştur.

Çokrenklilik, XV. yüzyıl sonlarında başlayan ve Katolik kilisesi karşıtı üç ana mezhepten biri olan Protestanların tepkilerine sebep olmuştur. Ortaçağ’ın altın kaplamalı ve gösterişli katedrallerindeki tutumun, gündelik hayatta da dekorlardan kıyafetlere kadar

dönemin kült gösteriş anlayışını yansıtmaması, Rönesans ile başlayan Protestan Reformu açısından İncil'e uygun görülmemiştir. Reform olarak adlandırılan bu otoriteye ve gösterişe karşı olan hareket, kiliseler konusundaki tepkisini dile getirirken, zenginlik, gösteriş ve çokrenkliliğin kutsal mekanlarda olmasına karşı bir tutum sergilemişlerdir. Bu tutumlar, kiliselerdeki resim ve heykelleri de kapsamıştır.

Protestan Reformu, Batı'daki kiliselerin en renkli olduğu zaman başlamaz. Tersine, çokrenkliliğin gerilediği ve daha koyu renklerin kullanıldığı bir evrede başlar. Ama bu eğilim genel değildir ve reformcular için yetersizdir: Rengi tapınaktan bütünüyle çıkarmak gerekir. Aziz Bernard'ın XII. yüzyılda yaptığı gibi, başkaları da rengi ve aşırı resimli kutsal yerleri kınar. Eski Ahit peygamberinden Yeremya'nın Kral Joachim'e kızdığı gibi, onlar da saraylara benzeyen tapınaklar inşa edenleri, "saraylarına pencereler açıp sedirle kaplayıp kırmızıya boyayanları" ayıplar. Kutsal Kitap'a göre başlı başına rengi temsil eden kırmızı renk, lüksü ve günahı en üst derecede simgeler. Artık, İsa'nın kanına değil, insanların çılgınlığına göndermede bulunur. Carlstadt ve Luther bu renkten öğrenir. Luther, kırmızıyı, renkli Katolik Roma'nın simgesel rengi olarak görür.¹⁷³

Tüm bu çokrenkliliğe karşı tutumların olduğu dönem ise Batı sanatında monokromatik (tek renkli) heykel estetiğinin, Rönesans'ın başlangıcından sonra sanatsal üretime hakim olmaya başladığı sürece denk gelmektedir.

Ortaçağ'dan kalma renklerin sembolizması toplumsal ve sosyolojik durum açısından kategoriler halinde incelendiğinde, siyah ile beyazın, gerek yalnız başlarına gerekse birlikte, özellikle yoksullarla ve sakatlarla (özellikle de cüzzamlılarla); kırmızının, cellatlar ve fahişelerle; sarının, sahteciler, sapkınlar ve Yahudilerle; yeşilin, gerek tek başına gerekse sarıyla birlikte, müzisyenler, hokkabazlar, soytarılar ve delilerle ilgili olduğu saptanabilir.¹⁷⁴ Bu sembolik anlamlar en çok gündelik kıyafetlerde görülmektedir. Kıyafetlerin renklendirilmesi ise şenlik rengi-ahlaksal renk, maddesel renk-tinsel renk, yakın renk-uzak renk, eril renk-dişil renk olarak kişilerin toplumsal statüsü, inancı, ırkı ve düşünce yapısına göre şekillenmiştir. Böylece renkler kumaşlardan tuvallere, heykellerden mimari yapılara derinlikli bir sosyolojik fenomen haline gelmiştir. Bu renkler Rönesans'a aktarılırken de heykellerin renklerindeki yanlışlığı nedeniyle önemini yitirmeye başlamıştır. Kullanımından vazgeçilemeyen renklerin her ne kadar

¹⁷³ Pastoureau, s. 93-94

¹⁷⁴ Pastoureau, s. 87

yaşamın bir parçası olsa da, rengin ürettiği anlam ve çağrışımlardan zamanla kopuşun önüne geçilememiştir.

Yüzyıllarca heykelde renk bir kural gibi benimsenmişken, Rönesans'tan sonra bu anlamda bir kopuş olmuş ve yüzyıllarca algısal olarak da heykellerin beyaz ya da renksiz olması düşüncesi bir gerekliliğe dönüşmüştür. Bu düşünce kabul görmeden önce ve bilimsel araştırmalarla elde edilen kanıtlardan sonra bilim adamları da, genel olarak eski heykellerde çok renkli kullanımın, en eski tarihlerden beri bir kural veya standart uygulama olduğu konusunda ortak görüş öne sürmüşlerdir. Binlerce yıl öncesine kadar dayanan en eski heykellerden bazılarının, örneğin; kırmızı boyar madde ile renklendirilen “Willendorf Venüsü” gibi, Çin, Mezopotamya ve Mısır gibi coğrafyalarda da boyandığı görülmüştür. Dolayısıyla çokrenkliliğin sanat aracılığıyla bir iletişim aracına dönüşmesi tarih öncesi çağlara kadar uzanmaktadır. Boyanan kemikler ve doğal bazı malzemeler, üç boyutlu ilk sembolik örnekler olmuştur. Willendorf Venüsü’de, bir heykel üzerinde rengin Antik Çağ’da nasıl sembolik bir iletişim aracına dönüştüğünün kanıtı olarak kabul edilebilir.



Görsel 3.37: “Willendorf Venüsü”, M.Ö. 28.000- M.Ö. 25.000, Avusturya

<https://tinyurl.com/t6xns4k>, Erişim Tarihi: 09.08.2019

Arkeolojik buluntular da dünya genelinde boyalı heykellerin varlığına işaret etmektedir. Bu bağlamda da ilk heykelin renksiz olduğunu düşünmek bir yanılğı doğuracaktır. Ancak görsel aktarımın tarihsel olarak uğradığı sapmalar, zamanla bu yanılğıyı doğurmuştur. Sanatın kökenleri ve geleneksel anlayışı konusunda bir algı

farklılığının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Tüm bu farklı algılara rağmen rengin varlığı devam etmiştir. Antik Dönem ise heykelerde renk kullanımının en önemli kanıtı olmuştur. Gerek anlam gerekse de biçim ile çokrenkliliğin ilişkisi bu kanıtlarla gerçeklik kazanmaktadır.

Antik Dönem öncesinde ve sonrasında çokrenklilik yadsınamaz bir gerçekliktir. Renklerin birçok konuda sembolik ve dekoratif bir unsur olarak kullanımı, iletişim kurmanın bir yöntemi olmuştur. Mimari yapılarda ve heykelerde renk kullanmak, doğaya öykünmenin bir sonucu olarak geleneksel hale gelmiştir. Rengi heykelden çıkarmaksa, sanat ve estetik üzerine yepyeni bir felsefi bakış açısı doğurarak farklı algılar yaratmıştır. Klasik sanatın canlandırılmaya çalışıldığı Rönesans, bu farklı algıların başlangıcı olarak kabul edilebilir.

Heykellerin renksiz tasvir edilmiş olması dünyevi olana değil, göksel ve kutsal olana bir gönderme içerdiği söylenebilir. Bu renksizlik ya da tek renklilik konusunda bir çıkarım yapmak adına Alberti'nin Rönesans estetiği hakkındaki düşünceleri önem kazanmaktadır.



Görsel 3.38: Pio Fedi, “Nicola Pisano”, 1220-1225, İtalya

<https://tinyurl.com/t6xns4k>, Erişim Tarihi: 09.08.2019

Leone Battista Alberti (1404-1472), temsili sanat kuramına, Rönesans estetiğini tanımlarken *Convenienza* ya da *Concinnitas* yani ahenk kavramını kullanmıştır. Alberti'ye göre;

*“(Ressam) her şeyden önce, bütün parçaların birbirine uyması için uğraşmalı; eğer parçalar miktar, işlev, tür, renk olarak ve diğer açılardan tek bir güzellik içinde ahenkleşiyorsa (corresponderanno), o zaman birbirlerine de uyacaklardır.”*¹⁷⁵ Aralarında Leonardo ve Dürer’inde bulunduğu Alberti’nin öğrencileri tarafından sonsuza dek tekrarlanan bu öğretisi, gerçekliğe uygunluk yolundaki eski önermenin karşısına estetik seçmeyi ve – en azından “miktar ahengi” yani orantısal ilişki söz konusu olduğunda- matematik rasyonalizasyonu koyuyordu.¹⁷⁶

Alberti’nin oranların uyumu konusundaki düşünceleri, heykel sanatı açısından ele alınacak olursa, görsel ve fiziksel bir bütünlüğün gerekliliği gibi düşünülebilir. Bu yüzden heykelerde de bütünlük arayışının en belirgin unsuru renk olarak görülmüş olabilir. Renklerin çeşitliliğinin Antik Dönem anlayışıyla heykelin görünürlüğünü artırıyor olması fikri, Erken Rönesans döneminde bazı sanatçılar tarafından kabul görmeyen bir yaklaşım haline gelmiştir. Örneğin; Paduan ressamı Andrea Mantegna (1431-1506), Rönesans resim ve heykel alanındaki birçok önemli eserin antikiteye dayandığını kanıtlamıştır. Hatta o, resimde mermer malzemeyi taklit etmek için “grisaille” olarak adlandırılan grinin tonlarının kullanılarak yapıldığı resim tekniğini uygulamıştır. Renklerin bir aradalığı heykel ve mimarlık alanlarında kabul görmediği gibi, resim alanında da antik heykeller beyaz kabul edildiği için ressamlar resimlerinde bu anlayışla renklendirmeler yapmışlardır.

Rönesans dönemi sanatçısı ve düşünürü Leon Battista Alberti, rengin saflığını, sadeliğini ve süslenmemiş beyaz tapınakları, çokrenkliliğe tercih etmiştir. Bu nedenle bir heykeltıraşın da saf beyaz mermeri tercih edeceğini öngörmüştür. İngiliz tarihçi Peter Burke bu konu hakkında;

*“Beyazlık estetik açıdan Alberti’yi memnun ediyor gibiydi, belki de dışa dönük bir düşüncenin işaretidir. Alberti’nin beyazlık ve sadelik savunması, arkadaşları Brunelleschi ve Masaccio’nun çalışmalarını uygun bir yaklaşımdı.”*¹⁷⁷ ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere

¹⁷⁵ Panofsky, s. 24

¹⁷⁶ Panofsky, s. 24

¹⁷⁷ Hagele, s. 208

Alberti'nin yaklaşımı ideal bir estetik beğeni ifadesi olarak uygulama açısından benimsenmiştir. Alberti'nin yaklaşımının katkısı ve yeni arayışların da etkisiyle, heykelin geleneksel üslubu ve algısı XV. yüzyılın başlarında Klasik Roma'ya olan ilgi ile daha da belirginleşmiştir.

Klasiklere olan bu yeni ilgi sayesinde Roma kalıntılarının ilk arkeolojik çalışmaları da yapılmıştır. Mimar Brunelleschi (1377-1446) ve heykeltıraş Donatello (1386-1466) tarafından gerçekleştirilen arkeolojik araştırmalar klasik heykel sanatının etkilerini ortaya çıkarmıştır. Bu etki Donatello'nun "David"inde açıkça görülebilir. Rönesans döneminin, ilk defa bronz bir dökümün desteksiz olarak duran eseri ve klasik Antik Dönem'den bu yana yapılan ilk çıplak erkek heykelidir.¹⁷⁸

Donatello, Ortaçağ'da Avrupa'nın diğer bölgelerinde olduğu gibi tamamlayıcı, süsleyen ya da bir görüntünün okunmasına yardım eden renkli bir heykeltıraşlık geleneğiyle eğitilmiştir. Ancak o, rengi sembolik olarak kullanmamış, ele alınan konuların gerçekçi bir tasviri üzerinde durmuştur. Çok yönlü bir heykeltıraş olarak Donatello, bronz, ahşap, mermer, pişmiş toprak ve balmumu gibi birçok malzemeyle çalışmıştır. İngiliz sanat tarihçisi Charles Avery, Donatello monografisinde "Donatello"nun sık sık kendi alçı döküm heykellerini ve rölyeflerini boyadığını ifade etmiştir. Onun bu üretim biçimi farklı gereksinimleri ortaya çıkarmış, çok çeşitli doku ve renklerle birçok farklı çözümlenmeye imkan tanımıştır.¹⁷⁹

Donatello'nun, dramatik etkiyi artırmak ve kompozisyonda bir zıtlık yaratmak için yıldız kullandığı çalışmaları incelendiğinde renk denemeleri görülebilir. O, çokrenkli gelenek konusundaki deneyimlerini eserlerinde ele aldığı konuları biçimsel açıdan güçlendirmek için kullanmıştır. Renkler konusundaki deneyimleri ise sadece uygulamalarla edindiği bilgileri değil aynı zamanda kendi döneminin renk araştırmacılarının deneyimlerini de içermektedir.

¹⁷⁸ David Yanez, "White Marble: When Sculpture Lost It's Color", 2016, <http://davidyanezwritingessays.blogspot.com/2016/02/white-marble-what-renaissance-artists.html>, Erişim Tarihi: 06.08.2019

¹⁷⁹ Hagele, s. 208



Görsel 3.39: Donatello, “David”, Bronz, 1430-1432, Bargello Müzesi

<https://tinyurl.com/t6xns4k>, Erişim Tarihi: 09.08.2019

Donatello'nun bazı heykellerini, Cennino Cennini'nin “Il Libro dell'Arte”sinde kaleme aldığı atölye uygulamasına göre renklendirildiği varsayılabilir. Mermer ve bronz malzemedeki yaptığı Davut heykelleri bu anlamda önemlidir. Mermer olan renklendirilirken, bronz döküm, ne renklendirildi ne de başka renklendirme önermek için herhangi bir işlem görmüştür. Sadece titizlikle cilalanıp kaide üzerine yerleştirilmiştir.¹⁸⁰

Donatello heykel konusundaki bu tutumuyla, klasik sanata olan öykünmenin ve renksiz veya tek renkli algının önemli sayılabilecek örneklerinden birini yapmıştır. Ancak bu antik çokrenkliliğin görülmediği ve heykelde uygulanmadığı anlamına gelmemektedir. Erken Rönesans ile başlayıp devam eden renksizlik algısına rağmen Donatello'da çok renkli heykel örnekleri ortaya koymuştur.

Çokrenklilik, Rönesans'ın başlarında yeni bir şey değildi. Donatello bile Vaftizci Yahya'nın heykelinde de görüldüğü gibi çok renkli çalışmalar yapmıştır. Donatello bu heykelde çok renkli geleneği sürdürmüş, kutsal bir figürü kutsal bir mekan için yaparken renklendirmiştir. Yapıldığı tarihler de göz önüne alındığında Donatello'nun

¹⁸⁰ Hagele, s. 209

heykelde klasik olana dönüşün benimsendiği bir dönemde dini içerikli bir heykeli Davut heykeline rağmen çok renkli yapmış olması, o dönem için bile çokrenkliliğin Ortaçağ'dan kalma dinsel bir üslup olduğunu gösterir niteliktedir. Kullanılan renkler de tamamen sembolik açıdan tanrısal bir çağrışım içermektedir. Davut heykelinde biçime, Vaftizci Yahya heykelinde ise anlama dair arayışlar ve müdahaleler yaptığı söylenebilir.



Görsel 3.40: Donatello, “San Giovanni Battista”, Boyalı Ahşap, 1438, Boyalı Ahşap, Venedik

<https://tinyurl.com/t6xns4k>, Erişim Tarihi: 09.08.2019

Bu anlayışın bir başka örneği ise Filippo Brunelleschi'nin “Çocuklu Madonna'sıdır. Vasari'nin Donatello'yla birlikte dönemin yenilikçileri arasında gösterdiği Brunelleschi'de kutsal bir figürü ele alırken heykelle renklerle sembolik bir değer yüklemiştir. Yine bu heykelde de kullanılan altın sarısı renkle Tanrısal Işık kavramına bir gönderme bulunmaktadır. Bu heykellerin renklendirilmiş olması ise tesadüf değildir. Çünkü Donatello, Brunelleschi ve Leonardo da Vinci gibi sanatçılar, çok renkli heykellerle dolu bir dönemde yaşamışlardır.



Görsel 3.41: Filippo Brunelleschi, “Madonna col Bambino”, 1405, İtalya

<https://tinyurl.com/yx4c6xz5>, Erişim Tarihi: 10.08.2019

Donatello ve Brunelleschi’yi renklendirilmiş heykel geleneği konusunda takip eden sanatçılardan biri de İtalyan Rönesans’ının en yenilikçi ve etkileyici sanat örneklerinden bazılarının uygulayıcısı Floransa’lı Andrea della Robbia’dır (1435-1525).

Çokrenkliliği farklı bir yaklaşımla sürdüren Luca della Robbia’nın yeğeni (1400–1482) Andrea’nın daha küçük boyutlu ve dekoratif etkiler taşıyan heykel ve rölyeflerinde kullandığı renkler ve heykel üretim tekniği, diğer sanatçılardan ayrılmaktadır. Sanatçı, geleneksel renk anlayışının dışına çıkarak sembolik anlamları doygun renkler yerine daha parlak ve açık tonları tercih etmiş, parlak renkleri dramatik bir şekilde kullanmıştır. Opak beyaz, sarı, gök mavi, yeşil ve mor gibi tonları kullanan Della Robbia’nın pişmiş topraktan yapılmış heykelleri dayanıklı teknik ve malzemedan dolayı varlığını korumuştur.¹⁸¹ Beyaz renk ise Luca della Robbia’da olduğu gibi renk paletinin vazgeçilmez unsuru olmuştur.

¹⁸¹ Alain R. Truong, "Della Robbia: Sculpting with Color in Renaissance Florence" at National Gallery of Art, 2017, <http://www.alaintruong.com/archives/2017/02/07/34906444.html>, Erişim Tarihi: 09.08.2019



Görsel 3.42: Andrea della Robbia, “Madre dei dolori”, Sırlı Pişmiş Toprak, 1525, St. Louis Sanat Müzesi

<https://tinyurl.com/yx62ardj>, Erişim Tarihi: 10.08.2019

Geç Gotik döneminde beyaz, ister İspanyol ister Alman çokrenkli uygulamalar yapanlar tarafından tasarlanmış olsun, çeşitli renk düzenlerinde küçük bir rol oynamıştır. İtalya’da ise durum farklı olmuştur. Luca della Robbia, bazen sadece mavi ve beyaz gibi iki rengi birleştirerek renkli terracota çalışmalarını beyazla sırlamıştır. Onun üslubunda beyaz renk, çokrenkli uygulama yapanların paletlerinin bir parçası haline gelmiş ve Ortaçağ’da renk geleneği heykelde sürdürülmüştür. Rönesans döneminde ise saf beyaz mermer bir anlam ve renk sağlamıştır. Carrara mermerinin kullanıldığı sayısız heykel yapılmış; form ve renklendirmeye değil, resimle rekabet edilmiştir.¹⁸² Bundan böyle, beyaz veya renksiz heykel antikite ile ilişkilendirilmiş ve böylece idealize edilmiştir.

Rönesans’daki renk ve üslup açısından gelişmeler, büyük ölçüde XV. yüzyılın Floransalı heykeltıraşları tarafından başlatılmıştır. Bu çok renkli heykel örnekleri, renksiz olarak düşünülen çok renkli klasik sanatın gerçek mirasının devamı olarak kabul edilebilir. Her ne kadar tek renkli veya renksiz heykeller yapılmış olsa da, Rönesans’ta çokrenklilikten kopuş tam olarak gerçekleşmemiştir. Ancak yeni arayışlarla

¹⁸² Hagele, s. 229

çokrenkliliğin ve renkten kopuşun örneklerinin olduğu bu dönemde renk karşıtı düşüncelerde oldukça yaygınlaşmıştır.

Karşıt görüşlerin bazıları felsefi ve dini düşünceler üzerinden ortaya atılırken bir kısmı ise üslup ve üretim yöntemleri konusunda gelişmiştir. Bu karşıt düşünceler ve heykeltıraşların antik geleneğe uygun çalışmalar üretme çabasıdayken diğer taraftan da heykelin üç boyutlu olma durumunu, resim alanıyla arasındaki farkları tartışması bir karşılaştırmayı da doğurmuştur. Çünkü resim, heykelin doğallığını asla elde edemezdi; sadece üç boyuta yaklaşık bir derinlik ve hacme ulaşabiliyordu. Bu durum Leonardo Da Vinci'nin başlatmış olduğu paragone* tartışmasını ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Leonardo da Vinci'de resim ve heykel arasında bir karşılaştırmaya giderek teknik ve algı açısından bu iki alanı sorgulamış, heykelin formu, ışık, gölge ve renk konusundaki düşüncelerini ifade etmiştir. Bu tartışmaya dahil olan Michelangelo ise heykeli ve heykelin üç boyutlu niteliklerini savunmuştur.¹⁸³

Leonardo da Vinci, "Resim Üzerine İncelemesi"nde heykelin renginin olmadığını ve sadece formuyla ilgilenildiğini savunarak heykel tartışmasına karşı resim sanatını derinleştirmiştir.

*"Ressam, çalışmalarını tamamlamakla ilgili on düşünceye sahiptir, şöyleki: ışık, gölge, renk, beden, şekil, duruş, uzaklık, yakınlık, hareket ve durağanlık; heykeltıraş ise sadece vücudu, şekli, duruşu ve durağanlığı düşünmelidir. Işık ve gölge kendisini ilgilendirmez, çünkü doğa onları heykeller için üretir. Hiçbir renk de yoktur. Mesafe ve yakınlık kendini kısmen ilgilendirir, çünkü sadece doğrusal perspektif kullanır, ancak renk tonu ve kontur çizgilerinin göz ile mesafesine bağlı olarak farklı olması rengin perspektifi değildir. Bu yüzden heykel yapmak için daha az düşünceye gerek vardır ve sonuç olarak resim yapmaktan daha az zahmetlidir."*¹⁸⁴

Leonardo da Vinci gibi önemli sanatçılar çok renkli denemeler yapmalarına rağmen, zamanının çokrenkli heykellerini görmezden gelmişler ve zamanının estetik ideolojisi, klasik antikitenin estetik idealine dönüşmüştür. Aydınlanma yanlısı ve din karşıtı bir estetik ortaya çıkmıştır. Leonardo da Vinci, muhtemelen keşfedilen tek renkli

¹⁸³ Francis Ames-Lewis, "Image and Text: The Paragone" in The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist, New Haven, London: Yale University Press, 2000, s. 118

¹⁸⁴ David Yanez, "White Marble: When Sculpture Lost It's Color", 2016, <http://davidyanezwritingessays.blogspot.com/2016/02/white-marble-what-renaissance-artists.html>, Erişim Tarihi: 07.08.2019

* Paragone terimi, Rönesans döneminde resim ve heykelin göreceli değerleri hakkındaki tartışmaları ifade eder.

Yunan ve Roma heykellerine dayanarak, heykellere yanlışlıkla monokromatik bir klasik estetik değer yüklemiştir. Bu durum onu, renkle olan tüm ilişkilerinden ayırmıştır. Heykel sanatı, artık Hristiyan inancının sınırlı entelektüel amacına hizmet etmek yerine, yeniden bir doğuşun entelektüel ve aydınlanmış yapısına hizmet etmiş olacaktır. Heykel alanı konusundaki bu yenilikçi düşünce yapısıyla birlikte çokrenklilik sembolik anlamlarını ve heykellerdeki naturalist yaklaşımı kaybetmeye başlamış ve çokrenklilik karşıtı yeni fikirler ve uygulamalarla birlikte başka düşünce yapıları da bu duruma katkıda bulunmuştur. Özellikle de resim ve heykel alanlarının karşılaştırılarak tartışmaların yapıldığı bir süreç yaşanırken bu durum daha çok dile getirilmiştir.

Reform'un başlarındaki renk kırıcılık dalgası dahil, XII. yüzyıldaki Cistercium sanatıyla XVII. yüzyıldaki Kalvenci ya da Jansenist resim arasında, herhangi bir kopukluğun aksine, tek anlamlı bir söylem vardır. Renk, yapmacılık, gösteriş, aldatmaca, yanılsamadır. Anlamsızdır, çünkü maddedir, tehlikelidir; çünkü doğrudan ve iyiden uzaklaştırır, suçludur; çünkü kandırmaya ve yanıltmaya çalışır, engelleyicidir; çünkü biçimlerin ve çevreleyen çizgilerin açıkça görülmesine engel olur.¹⁸⁵

Ancak bu görüşler, her ne kadar Rönesans dönemiyle ilişkilendirilip yenilikçi olarak düşünülse de renk karşıtlığı anlam ve biçimle ilişkisi bakımından gerici bir iddianın sonucudur. Reform'un sanatsal renk korkusu da hiç yenilikçi değildir. Ama Batılı renk duyarlılığının dönüşümünde temel bir rol oynamıştır. Bir yandan renkler arasındaki karşıtlığı vurgulamaya katkıda bulunarak çağrışımlarını ve algısını etkilemiş, diğer yandan çokrenkliliğe bir tepkiye yol açmıştır.

Dinsel Reform, kitaplar ve yontularla gündelik, kültürel ve ahlaksal yaşama yeni bir renk duyarlılığı sokarak, bilimselliğe ve Newton'ın teorisine zemin hazırlar. Ama Protestanlığa özgü renk korkusunun etkileri, Newton'un çalışmalarıyla son bulmaz. Protestan renk korkusunun en derin ve en kalıcı etkiyi bıraktığı alan, kuşkusuz giyim pratikleridir. Protestan ahlakı, şatafatlı giyime, makyaja ve süse, kılık değiştirmeye, değişen ya da tuhaf modalara çok büyük tiksintiyle bakar. Luther, Calvin ve Melancton gibi dönemin düşünürlerine göre, şatafat ahlak bozukluğudur; ardından koşulması

¹⁸⁵ Pastoureau, s. 99

gereken tek süs, ruhtur. Varlık, görünüşe üstün gelmelidir.¹⁸⁶ Burada bir yalınlık, ciddiyet arayışı ve önerisi vardır.

Varlığa ve ruha dayandırılarak Tanrı'nın emirleri üzerinden yalınlık ve ciddiyet arayışının yaşandığı bu süreç, birçok alanda etkisini hissettirmiştir. Renk algısı konusundaki farklılıkların ortaya çıktığı alanlar sosyal yaşamın ve toplumsal yapının bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda sembolik olarak başka birçok alanda da anlam üretebilen renklere rastlanabilir: Edebi metinler, ahlaksal ve dinsel değerler, sanatsal uygulamalardaki amaçlar ve din kaynaklı lüks karşıtı yasalar bunların başında gelmektedir. Modern renk algısını altüst eden bir yanılığın kaynağı olarak tüm bu farklı alanların renklerle teması, çokrenklilikten kopuşunda bir gerekçesi olmuştur. Böylece yüzyıllardır devam eden bir gelenekten vazgeçilerek, tek renklilik tercih edilmiştir. Öyle ki Rönesans'ın ardından, Neoklasik anlayışta tek renkli heykelin önemi, mermer heykellerin beyaz tutulması ve bronz heykellerin koyu, hatta siyah renkte kalması ve böylece renklilikten kaçınılması gerektiği düşüncesinde ortaya çıkmıştır.

Çokrenklilik geleneğinin terk edilmesi hem renklere karşı bir tutum hem de beyazın anlam ve biçimle yakın ilişkisi Rönesans ile hızlanmıştır. Zamanla bu algı güçlenmiş ve tarihsel anlamda çokrenklilik kadar bir fenomen olan tek renklilik heykel alanına hakim olmuştur. İdeal estetik ve yalınlık arayışı bu durumu güçlendirirken, 1700'lü yılların ikinci yarısı itibariyle kimya, arkeoloji ve sanat alanındaki teknik yenilikler heykellerdeki renk kalıntıları konusunda yeni açılımlar getirmiştir. Ancak bu yeni açılımlara rağmen renksizlik ya da beyaz renk konusundaki tutumun etkisiyle çokrenkliliğe dair bulunan ipuçları bile, reddedilmeye yönelik tartışmalara zemin harılamıştır. Bunun en önemli örneği olarak sanat tarihçi Winckelmann'ın arkeolojik kalıntılar üzerine fikirleri gösterilebilir.

J.J. Winckelmann yeni sanat tarihi öğretisinin temelini oluşturan ve şimdilerde Neoklasik dönem olarak bilinen sanat için oldukça önemli olan 1764 tarihli "Antik Sanat Tarihi" çalışmasını yayımladı. Bu eserini Roma'da yazan Winckelmann'ın klasik sanata karşı olan estetik algısı ve eğilimi Yunanistan'a seyahati ve oradaki kalıntı anıtları bizzat

¹⁸⁶ Pastoureau, s. 103

incelemekten ziyade Yunan heykeline dair yazılanlarda gördüğü ve okudukları ile şekillenmiştir. Kendisinden önceki Rönesans bilgin ve sanatçıları gibi o da Yunanlıların klasik dönemde heykellerin beyaz olmasını tercih ettikleri görüşündeydi. Klasik öncesi dönemde tüm önceki kültürlerin kült heykellerinin renkli olduğunu biliyor ve kabul ediyordu, fakat form güçlendikçe rengin etkisinin azaldığı sonucuna varmıştır. Klasik form bu yüzden saf ve beyaz olmalıdır. Ne Winckelmann ne de ondan önceki Rönesans dönemi bilim adamları, inceledikleri şeyin aslında renksiz kalıntılar, boyanmışsa bile herhangi bir izin kalmadığı, yani genel olarak Yunan heykellerine ait Roma kopyaları olduklarını anlayamamışlardır.¹⁸⁷

Sanat tarihçi ve arkeolog Quatremère de Quincy (1755-1849) daha sorgulayıcı bir zihne sahipti: öyle ki o Winckelmann'ın eskilerin çok gerici olduğunu ileri sürdüğü iddiasını sorgulamıştır. Fransız bilgin kariyerinin başlarında arkeologların Pompei, Herculaneum ve Roma civarında Campagna'ya ait eski kalıntıları çıkardığı İtalya'da, klasik bilim yeni bir görüntü çizmekteydi. Yapılar ve heykeller üzerinde bizzat gördüğü renk izleri onu iki şeye ikna etti. İlk olarak, Rönesans'tan beridir bilinen ve hayran kalınan pek çok eski Yunan heykeli aslında Roma kopyasıydı, ikincisi ise antik Yunanlılar rengi farklı anlam ve yöntemlerle, tüm zamanların en etkili kullananları olmuşlardır. Kariyerinin geri kalanında onun temel amacı, Yunanlıların çokrenklilikten keyif aldıkları ve ideal güzellik algılarını gerçekleştirmek adına en gelişmiş teknikleri buldukları bilgisini ispatlamak ve yaymak olmuştur.¹⁸⁸

Onun dersleri ve özellikle de etkileyici bir başlığa sahip olan kitabı, arkeolojik bulgulara dayansa da daha çok M.Ö. XV. yüzyıla Yunan heykeltıraşı Phidias'a ait Yunan Tanrısı Jüpiter'in görselini tekrar oluşturmasını konu alıyordu. "Le Jupiter Olympien" sadece heykele atıfta bulunur; başlığın geri kalanı ise Quantremere'in amacını okuyucuya özetler: Bu amaçlar arasında, yeni bir bakış açısıyla eski heykel sanatını tartışmak; ikincisi, çok renkli heykelde bir zevk denemesi olarak düşündüğümüz eserleri tanımlamak ve antik heykellerin malzeme ve tekniklerine dair açıklamalarda bulunmaktır. Böylece antik eserlere odaklanan okuyucular, yalnızca M.Ö. XV. yüzyıl

¹⁸⁷ Hagele, s. 253

¹⁸⁸ Hagele, s. 256

öncesine dair estetik ve zevk algısına değil hem de unutulmuş tekniklere dair bilgi sahibi olunabilir. Estetik algısına gelince, her dönem onun sahip olduğu felsefe ve eserlerde sergilediği zevk ile değerlendirilmelidir. Quatremere'e göre Rönesans ve sonraki Neoklasik zevk algısı, yanlış bir yoruma ya da eskilerin bir şeyleri yapma veya düşünme şekli ile alakalı tam bir bilgisizliğe dayanıyordu.¹⁸⁹

Quatremere ve Winckelmann'ın çok renkli klasik heykeller konusundaki bu yaklaşımları, Rönesans dönemindeki renk ve estetik algısının bir savunusu ve reddedilişinin göstergesi olarak, diğer taraftan da renkten kopuş sürecinin iki farklı araştırmacı açısından sürece nasıl dahil olduklarını ortaya koymaktadır. Yanılgılar, karşı duruşlar, destekleyici fikirler ve reddedici tutumlar çokrenklilik geleneği açısından bir kopuşun kaçınılmaz oluşu sürecine dahil olmuştur. Benimsenen tutumlar çokrenkliliği yok sayacak kadar teorik ve bilimsel olmasa da, görülen ve inanılan şeyler bir yanılığın doğruluğunu yaratmıştır. Yüzyıllarca kabul görece ve heykelde anlam ve biçime büyük bir etki edecek olan “beyaz” ya da renksizlik meselesi, modern renk algısı üzerinde de ciddi yanılgılar yaratmıştır. Klasik sanatla ilişkilendirildiği için de çokrenklilik heykelde yeniden anlama ve biçime dahil olana kadar, her dönem için heykelde renk farklı bir üretim biçimi veya sanat alanıymış gibi sadece dekoratif bir unsur olarak görülmüştür. Bu sürece en büyük katkıyı ise heykel alanında bu renksizliği yani saf ve yalın olarak tanımlanan beyaz rengi benimseyen Michelangelo ve Canova sağlamıştır. Onlar çokrenkliliği bilmelerine rağmen tek rengi yani ‘beyaz’ı tercih etmelerinde klasik ideal yanılığın etkili olmuş, ancak diğer taraftan da ikonografik olarak ve çağrışımlarını düşünerek bilinçli bir şekilde kullanmışlardır. Nitekim bu durum sonraki yüzyıllarda farklı yaklaşımlar ve arayışlarla değişmiştir.

3.4. Çokrenklilikten Kopuş

Genel olarak heykelin tarihi ele alındığında, heykelde rengin tarihi bu süreçten bağımsız olarak değerlendirilemez. Heykel ile renk unsuru arasındaki bağ hem biçimsel hem de anlam bakımından reddedilemeyecek bir gerçekliktir. Fakat heykel yapımındaki süreç göz önüne alındığında heykelin son görünümü kendi içinde bir son olarak değil, bir

¹⁸⁹ Hagele, s. 257

nitelik olarak var olur. Çünkü bir heykel yapılırken sürecin her parçasının bütünlüklü ifadesini sunar. Renk her ne kadar tamamlanma sürecinin bir parçası olsa da nitelik bakımından ifadenin de bir parçasıdır. Ancak bazı düşünce yapıları ve yaklaşımlar göz önüne alındığında, amaç rengin ötekileştirilmesi veya anlam ifade etme sürecinin dışında bırakılması yönünde olmuştur. Rönesans'ın yükseliş yılları olan XV. yüzyıl itibariyle heykel tarihi, çokrenkliliğin göz ardı edildiği ve daha sonra yeniden kabul edildiği birkaç döneme işaret eder. Rönesans döneminde çokrenklilik evrensel çekiciliğini ve önemini yitirmiştir. Rengin heykelle tamamlayıcı biraradalığının yeniden kurulması ise modern dönemde mümkün olmuştur. Bu tarihsel aralıkta ise çokrenklilikten kopuş gerçekleşmiştir.

Heykelde rengin gelişimi izlendikçe, süreç olarak tek renkli heykele yönelik artan bir ilginin ortaya çıktığı görülebilir. Bu yüzden coğrafi olarak rengin birçok ülkede heykellerde terk edildiği açıktır: İngiltere, Fransa, Hollanda, kuzey Almanya ve İtalya. Bazı coğrafyalarda çokrenklilik devam etse bile, “beyaz” heykellerin artması heykeldeki rengin geleneksel anlamını değiştirmiştir. Reform sürecinin heykel alanı açısından ne kadar yıkıcı olduğunu unutmamak gerekir. Örneğin, Protestan bir ülke haline gelen Württemberg dükalığı, sanatsal bir seçkinlik kazanamamıştır. Genel bir himaye eksikliği ve modası geçmiş bir lonca sistemi, komşu Roma Katolik Bavyera'dakilerin aksine, gelişmesine izin vermeden, yeni bir heykel anlayışının tomurcuklanmasını önlemiştir.¹⁹⁰

Daha önce de belirtildiği üzere, heykellerin renklerini de hem coğrafi hem de kültürel yapıyla ilişkisi bağlamında farklı şekilde değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü geçmiş tarihlerden kalan renkler kullanıldığı ilk haliyle değil, zamanla yaşanan değişikliklere göre görülür ve yorumlanır. Ayrıca renkler kullanıldığı toplumun dönemle sanatla alakalı koşullarına göre değil, sonradan görülen dönemin ve toplumun koşullarına veya mekanın ışık değerlerine göre görülür ve yorumlanır.

Güncel renk tanımlarımızı, görüşlerimizi ve sınıflamalarımızı geçmiş yüzyıllarda üretilen tasvirlerle, anıtlara ve nesnelere olduğu gibi yansıtmak imkansızdır. Bunlar geçmiş toplumlara ait değildir. Örneğin, yüzyıllar boyunca siyah ile beyazın başlı başına birer renk olarak görüldüğünü; renk tayfinin ve bu tayfin düzeninin XVII. yüzyıldan önce bilinmediğini; birincil renkler ile tümleyici renkler arasındaki dağılımın, ancak yine aynı yüzyıl

¹⁹⁰ Hagele, s. 236

boyunca yavaş yavaş ortaya çıkıp XIX. yüzyılda gerçekten benimsendiğini; sıcak renklerle soğuk renkler arasındaki karşıtlığın salt saymaca olduğunu ve çağlara ve toplumlara göre farklılaştığını hatırlayalım.¹⁹¹

Görüldüğü üzere renk konusundaki sınıflandırmalar, kullanımlar ve görüşler Rönesans'la birlikte, çokrenklilikten kopuş sürecini başlatmış ve ilerleyen yıllarda ise yaygınlaşan “renksiz” veya “tek renkli” olarak adlandırılan beyaz renkli heykeller kabul görerek, estetik bakımdan ideal güzellik arayışının gerekli koşulu olarak düşünülmüştür. Rönesans döneminin kendi içerisinde bu çok renklilikten kopuşu hızlandıran nedenlere ek olarak XVII. yüzyılla birlikte başlayan arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkan heykeller hakkındaki renksizlik yani beyaz rengi yüceleştirme yönünde yapılan yorumlar kopuş sürecine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Bunların yanı sıra bulunan klasik heykellerde renk izleri konusunda yapılan tartışmalara rağmen renksizliğe veya tek renkliliğe ikna olunmuştur. Fransız Devrimi, keşifler ve politik olaylar ise dolaylı yoldan etki etmiştir. Çünkü bu gelişmelerle birlikte sembolik renkler günlük hayata dahil edilerek dini, politik ve kültürel renkler değişmiştir. Heykelde renkten kopuş yaşanırken özellikle de kimya bilimindeki gelişmelerle elde etme yöntemleri ve çeşitliliği değişen renkler günlük hayata daha çok dahil edilmiştir. Sanatçıların renk paletleri ve renklerin sembolik anlamları da bu ölçüde değişmiştir. İdeolojik hedefler, toplumsal talepler ve estetik kaygı kopuş sürecini modern döneme kadar kalıcı hale getirmiştir.

Antik çokrenklilik geleneği konusundaki yanılğı, Ortaçağ'ın çok renkli kutsal yapılarına ve giysilerine bir tepki doğurmuştu. Bu tepkiler her alandan kişilerce dile getirilmiş, bazen sanatla bazen kutsal konularla ilişkileri üzerinden eleştirilmiştir. Bu durum dinsel renk sistemindeki değişikliğin önünü açmış ve heykel alanında da renksizliğe teşvik eden bir yaklaşımın benimsenmesine olanak sağlamıştır. Antik çokrenklilik geleneği, Leonardo da Vinci gibi bazı sanatçıların ve Winckelmann gibi araştırmacıların yanıldığı ve kabul edemediği bir algıya dönüşürken, Protestanlar ve bazı rahiplerin ise ayinlerde ve kiliselerdeki renklerin dini inançlara zarar verdiği ve komik duruma düşürdüğü gerekçesiyle düşmanca baktıkları bir renk korkusu ortaya çıkmıştır.

¹⁹¹ Pastoureau, s.11

Renklerin, toplumsal ve sanatsal kullanımlarında olduğu kadar dinsel kullanımlarda da kaçınılması gereken bir tabu haline gelmesi, çokrenkliliğin terk edilmesi için geçerli sebep olarak görülmüştür. Renkler konusundaki bu reddedişin yanı sıra heykellerdeki tek renkliliğin yani beyazın biçimle ilişkisi daha kabul gören bir durum haline gelmiştir. Çünkü beyaz rengin saflığı, yalınlığı ve kutsallık çağrışımları formu daha etkili hale getiren bir şey olarak düşünölmeye başlanmış, beyazın kutsal ışıkla ve fiziksel ışıkla ilişkisi de yüzyıllarca sürececek bir beyazlık algısının temel sebepleri olmuştur. Bu bağlamda tek renklilik de tarihsel açıdan çokrenklilik gibi toplumsal bir fenomen haline gelmiştir. Nihayetinde Rönesans ile başlayarak Neoklasik heykel anlayışıyla yükselen tek renklilik, çokrenklilikten kaçınılması düşünölen bir gerekliliğe dönüşmüştür.

Antik heykelin ilk yanlış anlaşılması beceri, üslup ve teknik olarak değerlendirmeler üzerinden olmuştur. Rönesans dönemi izleyicileri için en önemli şey, bir eserin yüzeyinin renklendirmesi değil, yapan kişinin yalnızca bir çekiç ve keski ile bir taş bloğunu yontarak estetik bir imgeye dönüştürmesiydi. Böylece bir heykelin boyanması hileli bir tutum olarak görölüyordu. Eser renksiz güzel olabiliyor ise, neden bir heykeltıraş renk kullanmaya ihtiyaç duyar ki? Bu kıyasa bağlı olarak, Rönesans ile birlikte renk meselesi derinleştirilerek resim ve heykel alanları üzerinden karşıt görüşlerle tartışılır. Bu yüzden renk ve mermer malzemenin birbirlerinden ayrı olması gerektiği ileri sürölmüştür. 1584'te sanatçı ve koleksiyoncu Vincenzo Borghini, *“Heykeltıraşın gücü ve erdemi, keskilerin etkisinde yatmaktadır, bu alanda bazı sersem acemiler renkleri kullanıyorsa, bu sanatın doğasını inkar ediyordur”*¹⁹² demiştir.

Göröldüğü üzere renk konusundaki tutumlar o kadar şiddetli tepkiler içeriyor ki, sanatçılar içinde bu fikirlerin etkisi altında kalmak kaçınılmaz olmuştur. Yüksek sanat olarak nitelendirilen klasik sanat anlayışına aykırı bir tutumun en başında çokrenklilik gelmektedir, kabul edilemez bir anlayış olarak görölmekteydi. Elbette Rönesans ile birlikte filizlenen bu düşünce yapısına hem görsel hem de yazınsal kaynaklar sanatçılar açısından teşvik edici olmuştur. Nitekim Ortaçağ bu bağlamda sanat alanındaki bazı

¹⁹² Kim Hart, Why Do People Still Think That Classical Sculptures Were Meant to Be White? <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-people-classical-sculptures-meant-white>, Erişim Tarihi: 10.09.2019

yaklaşımların reddedilmesi konusunda merkezi bir konumda durmaktadır. Çokrenklilik tartışmalarına birçok sanatçı, sanat tarihçi, düşünür ve araştırmacı katılmıştır.

Birçok düşünür ve sanat tarihçiyeye göre “Ortaçağ heykeltıraşları, Yunanlıların aksine eserlerini boyamayacak kadar akıllı değillerdi.” yorumları yapılmıştır. Bu yüzden “yüksek sanat” zekice olmalı düşüncesi öne çıkmış ve böylece bir heykel de ancak renksizmiş gibi düşünülmüştü. Nitekim XV. yüzyıldan itibaren, Ortaçağ’dan kalma kiliselerde ve dekoratif objelerdeki renkler dışında nadiren renkli heykeller görülmüştür. Bu konuda Küratör Luke Syson’ın yazdığı gibi, “Çok renkli heykel, iyi sanat, yüksek sanat ve hatta sanat olmak için çok kolay ve çok popüler olarak değerlendirildi.”¹⁹³

*Rönesans’tan beri sanatçıları ve kuramcıları meşgul eden, ressamın çalışmasında desenin mi, rengin mi öncelikli olması gerektiği konusundaki tartışmalardır. Renk muhaliflerinin kanıtları vardır. Rengi desen kadar soylu bulmazlar; çünkü renk, desenin aksine, zihinsel bir yaratım değil, yalnızca pigmentlerin ve maddenin ürünüdür. Üstelik renk, özellikle kırmızı, yeşil ve sarı onların gözünü az ya da çok rahatsız eder; buna karşılık, daha “uzak” bir renk olarak geçen mavi, tartışma konusu edilmez. Renk, yine muhaliflerine göre, çevre çizgilerini ayırt etmeyi ve biçimleri tanımayı engeller; bu nedenle, Hakikat’ten ve İyi’den saptırır. Çekiciliği aldatıcı ve suçludur; yapmacılıktan, aldatmacadan, yalandan başka bir şey olmaz. Son olarak tehlikelidir, çünkü denetlenemez: Dilden kaçarak bütün çözümlenemelerden olmasa da bütün genellemelerden kurtulur. Mümkün olan her durumda, onu denetlemek ya da engellemek gerekir.*¹⁹⁴

Heykeltıraşların çokrenklilikten kopmalarında, Paragone olarak bilinen, “sanat alanları arasındaki karşılaştırma” kavramı da önemli rol oynamıştır. Bu karşılaştırma ve tartışma Leonardo da Vinci ve Michelangelo arasında gerçekleşmiştir. Kendini ressamdan çok bir heykeltıraş olarak niteleyen Michelangelo, Leonardo’ya karşı heykel alanını savunmuş ve tartışmaya dahil olan birçok kişi gibi resmin yanıltıcı olduğunu ve heykelin daha gerçekçi bir etki yarattığını öne sürmüştür. Hatta bu sanat alanları arasındaki karşılaştırmaya bağlı olarak ortaya çıkan fikir resmin heykele yaklaştıkça iyi, heykelin resme yaklaştıkça kötü olması yönündeydi. Bu eleştirel yaklaşımlar ve tartışmalar, resim ve heykel sanatının konumu ve bu iki alandan hangisinin en büyük sanatsal mücadeleyi temsil ettiği sorusu üzerine olmuştur. Ressamlar renk kullanımını

¹⁹³ Kim Hart, Why Do People Still Think That Classical Sculptures Were Meant to Be White?

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-people-classical-sculptures-meant-white>, Erişim Tarihi: 10.09.2019

¹⁹⁴ Pastoureau, s. 108

yanıltıcı görürken, heykellerde renk reddediliyor ve heykeltıraşlar figürlerinin üç boyutlu olduğu için elde edilebilecek en yüksek etki yaratabildiği temeli üzerine kurulu üretim sürecini benimsiyorlardı. Bu bakımdan mükemmelliğin ve güzelliğin temsili renklendirilmemiş olarak görülen antik heykeller, savunmanın ana eksenini oluşturmuştur.

Rönesans sanatçılarının, Antik Yunan ve Roma mermer heykellerinin özellikle renksiz bırakıldıklarını düşünmeleri ve bu yaklaşımı farklı bir entelektüel tavırla algılamaları, çokrenkliliğin tek renkliliğe dönüşümünü ve çokrenklilikten kopuşun ilk kıvılcımını olarak düşünülebilir. Ayrıca Ortaçağ'ın geleneksel üslubu olarak düşünülen çok renkli heykeller, dönemin sanatçı ve yazarları tarafından bir yozlaşma olarak görülmüştür. Çünkü Yunan ve Romalıların aksine Ortaçağ heykeltıraşlarının heykellerini boyamasını akıldışı olarak değerlendirmişlerdir. Bu algının etkilediği heykeltıraşlar ise gelenekten kopuşa örnek niteliğinde eserler üretmişlerdir.

Heykel alanında çokrenklilikten kopuş beyaz renkli mermer heykeller üzerinden incelenirken bu sürecin yansımalarının en belirgin olduğu eserleri yapan Michelangelo Bounarroti (1475-1564) ve Antonio Canova'ya (1757-1822) bakmak gerekmektedir. Çünkü her iki heykeltıraşın da heykellerinde renk kullanmamaları, sadece üretim biçimleriyle ilgili bir yaklaşım değil aynı zamanda dönemin heykellerindeki renk algısı ve kültürel veya dinsel düşüncelerinin bir sonucudur. Bu bakımdan Michelangelo ve Canova farklı tarihlerde yaşamalarına ve çokrenkliliği bilmelerine rağmen, çokrenklilikten kopuş sürecinde özgün tutumlar sergilemişlerdir.

Antik geleneğin, Rönesans döneminde yeniden keşfedilmesi ile 1600'lü yıllardan sonra yapılan arkeolojik kazılarda Roma dönemine ait birçok antik heykel bulunmuştur. Bulunan bu eserler de Michelangelo gibi birçok sanatçıya ilham vermiştir. Renk izleri silinmiş olmasından dolayı mermerin renksiz görülen etkisi sanatçılar için hayranlık uyandırıcı bir algı yaratmıştır. Böylelikle Antik Dönem heykel üslubu, Rönesans'ta yeniden ele alınmış ve yorumlanmıştır. Michelangelo ise heykellerinde bu heykel geleneğini mükemmelleştirmeye çalışan en önemli sanatçılardan biri olmuştur.

Anton Heinrich Springer, Michelangelo'nun eserleri hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

“Michelangelo'nun kişileri doğadakinden çok daha büyük bir güç sergiler; Antikçağ'da bütün eylemler serbest kişilerin anlatımları gibi gelir ve her an, en son radde de bile bastırılabilir gibi dururken, Michelangelo'nun kadınları ve erkekleri direnç göstermeyen varlıkları andırır; bedeninin çeşitli üyelerine ahenkli ve düzenli biçimde can vermeyen, tam tersine bedeninin bazı üyelerini eksiksiz anlatımla donatırken, bazılarını sadece ağırlık ve hareketsizlik bahşeden bir iç duyarlılığın yaratımları gibidir.”¹⁹⁵

Yetenekleriyle genç yaşta kendini fark ettiren Michelangelo, Medici ailesinin açtığı heykel okuluna katılımıyla sanata dair fikirleri ve yetenekleri olgunlaşmıştır. Ayrıca burada hem sanat ve hem felsefe alanlarında hem de edebiyat alanında bir deneyim kazanmış ve antik çağlardan kalma heykellerle çevrili Medici bahçelerinde heykeltıraş olmayı öğrenme fırsatını yakalamıştır. Medici ailesinin himayesinde eğitim alarak çalışmış olması onun için birçok sanatçı ve düşünürle de temas kurabilme anlamı taşıyordu. Bu nedenle dönemin hakim düşünce akımı Hümanizm ve Yeni Platonculuk kaçınılmaz olarak eğitiminin parçası olmuştur.

Bu bağlamda Rosalin Ormiston'a göre;

Hümanizm hareketinin özgürlükçü tutumu din adamları ve kilisenin öğretilerine karşıtlık yaratıyordu. Platon ve Aristoteles gibi antikçağ düşünürlerinin sözlerine inanmak pagan üstünlüğünün bir tür kabulü anlamına geliyordu. Michelangelo'nun, Mediciler'in sarayına sıklıkla gelen eğitilmiş kişilerle, düşünürler, yazarlar ve bilim adamlarıyla görüşmesine izin veriliyordu. Düşünür ve kuramcı Marsilio Ficino, Mediciler için, biraz eski Atina okuluna benzeyen “Akademi” kurmuştu. Mediciler'in çevresindeki entellektüeller, eski geleneği izleyerek Hümanizm ve Yeni Platonculukla ilgileniyorlardı.¹⁹⁶

Michelangelo'da Medici ailesinin bu olanaklarından yararlanmış ve sonraki yıllarda üretim sürecini ve üslubunu etkileyecek Hümanist ve Yeni Platonculuk

¹⁹⁵ Heinrich Wölfflin, Rönesans ve Barok, Çev: Alp Tümertekin ve Nihat Ülner, İstanbul: Janus Yayıncılık, 2019, s. 124

¹⁹⁶ Rosalind Ormiston, Michelangelo, Çev: Fadime Kâhya, Çin: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s.22

akımlarına ilgi duymuştur. Bu bağlamda onun Ortaçağ çok renkli heykel anlayışının aksine kendine özgü tek renkli bir heykel üslubunu, Marsilio Ficino'nun da katkılarıyla benimsediği bu düşünce yapıları ile oluşturduğu ve bu düşünceler ışığında yapıtlar ortaya koyduğu düşünülebilir.

Michelangelo'nun, ilk kez Lorenzo de' Medici'nin evinde öğrendiği Hümanizm ve Yeni Platonculuğa ilgisi insan bedenini betimlediği heykellerinde fark ediliyordu. Rönesans İtalya'sında Platon, Aristoteles, Vergilius ve diğer ileri gelen Yunan ve Romalı yazarların yapıtlarına karşı yeniden canlanan ilgi, insanoğlunu evrenin merkezine koyan Hümanizm ve Yeni Platonculuk çalışmalarına yol verdi. Resim, heykel ve mimaride Antik Dönem stilindeki yapıtlara bir talep yarattı. Eski Yunanlar için, "ideal" figürün en kusursuz biçimi olan çıplak erkek bedeni, heykellerde mükemmelliğe varan ölçüde betimlendi.¹⁹⁷

Michelangelo'nun Lorenzo de' Medici'nin evinde öğrendiği Hümanizm ve Yeni Platonculuk öğretilerine olan ilgisi erken dönem yapıtlarının çoğuna da yansımıştır: Pieta'da ölü İsa'nın bedeni (1499), Davut heykeli (1501-1504) ve Aziz Matta (1503-1506) eserlerinde bu etkiler görülebilir.

Michelangelo'nun Pieta heykeli, döneminin en önemli monokrom heykeldir. Onun renkler konusundaki bilgisi ve ustalığı düşünülünce bu heykelde renk kullanılmaması hümanist düşünce akımıyla yakından ilişkilidir. Nitekim kilisenin sanatçı üzerindeki otoritesine bağlı olarak heykelde sembolik renk kullanımını zorunlu kılmasından kurtulması ve Yeni Platoncu düşünce yapısındaki ideal estetik arayışı kapsamında yücelik ve güzellik kavramlarını üretim sürecinin merkezine alması, eserlerindeki özgünlüğün ve beyaz renk kullanımının nedenleri olarak gösterilebilir. Ayrıca saflığın ve temizliğin sembolü beyaz rengi, aynı zamanda ışık felsefesiyle de ilişkilendirdiği söylenebilir. Michelangelo'nun yaşadığı dönemlerde pigment elde etmenin de zor ve pahalı olduğunu unutmamak gerekir.

Pieta heykelinde Bakire'nin yüzü, İsa'nın annesi olamayacak kadar genç ve hatta güzel bir kadını gösteriyordu. Michelangelo bu eleştirilere karşı çıktı. Ona göre bu, bir ölümlünün yaşı değil, bir bakirenin yüzüne yansıyan zamandan bağımsız ve günahsız ruhuydu. Michelangelo'nun, insan ruhunun Tanrı'nın yüzünü yansıttığı, dünyevi

¹⁹⁷ Ormiston, s.53

güzelliğin ulvi, ruhani güzelliği yansıttığı biçimindeki Yeni Platoncu ideali dikkate aldığı anlaşılabilir.¹⁹⁸



Görsel 3.43: Michelangelo, “Pieta”, Mermer, 1498-1499, Aziz Petrus Bazilikası, Vatikan

<https://tinyurl.com/p26gkcx>, Erişim Tarihi: 10.09.2019

Michelangelo, kendi düşünce yapısı ve heykel üslubunu özgün bir şekilde ortaya koymuştur. Onun heykellerdeki beyazlık meselesi bir taraftan resim ve heykel alanları arasındaki karşılaştırmayla, diğer taraftan da mermer malzemenin beyaz ve saf yapısının sunduğu algısal etkiyle olgunlaşmıştır. “Laocoon ve Oğulları” isimli heykel kompozisyonu daha ortaya çıkarılmamışken bile, Michelangelo'nun “Davut” heykeli beyaz mermerle yapılmış ve klasik heykel sanatının estetik ideallerini özetleyen bir anlayışla yontulmuştu. Klasik heykellerin zamanla yeniden keşfedilmesiyle bu beyaz mermer heykeller ideali monokromatik olarak yeniden uygulanmasına katkı sağlamıştır.

Davut heykeli, Michelangelo'nun Roma'da gördüğü *Apollo di Belvedere* gibi Antik Dönem heykellerinin özelliklerini yansıtmaktadır. Heykelin duruşu, çıplaklığı ve rengi klasik sanatla ilişkilendirilen temel unsurlardır. Ayrıca Michelangelo'nun Davut heykeli, onun resim alanı ile heykel alanı arasındaki üslup farklılığının da önemli bir

¹⁹⁸ Ormiston, s.32

örneği olmuştur. Bir diğer dikkat edilmesi gereken durum ise Michelangelo'nun yüzeyleri beyaz pigmentle renklendirmek yerine beyaz renkli malzemeyi seçmiş olmasıdır.



Görsel 3.44: Michelangelo, “David”, Mermer, 1501-1504, Palazzo della Signoria, Floransa

<https://tinyurl.com/yxmwn76b>, Erişim Tarihi: 10.09.2019

Klasik sanatın beyaz renk ile ilişkilendirilmesi, saf özellikleriyle mermer malzemenin görünüşü arasındaki ilişkiden ibaretti. Ancak beyaz mermerlerin heykel yapımında bu kadar popüler ve antik geleneğin parçası, mükemmel ve güzel olanın temsili olarak kullanılması, geçmişle ilişkilendirildiğinde farklı yorumlanacaktır. Örneğin, Michelangelo'nun “David'inin temiz beyaz yüzeyi veya Bernini'nin Azize Teresa'nın Vecd Hali” isimli heykeli Antik Yunanlı bir sanatçı tarafından görülseydi renklendirilmedikleri için bitmemiş sayılacaktı. Ancak Rönesans döneminden modern döneme kadar sistematik kazılarla çıkarılan antik heykellerin renksiz olduğu konusunda ısrarcı bir beğeni ve eğilim yaygınlaşmıştı.¹⁹⁹

Bu renk eksikliği, sanat tarihçileri arasında ortak bir bakış açısı yaratmış ve Antik Yunan heykel sanatının renksiz olduğu görüşü hakim olmuştur. Bu kadar güçlü bir

¹⁹⁹ Were Ancient Greek statues white or coloured?, <http://www.rsc.org/learn-chemistry/resource/res00001639/were-ancient-greek-statues-white-or-coloured?empid=CMP00004836>, Erişim Tarihi: 02.09.2019

fikir, Johann Joachim Winckelmann gibi modern arkeolojinin kurucusu ve sanat tarihi alanında uzman olan sanat tarihçilerinin, boyalı Yunan heykelleri fikrine şiddetle karşı çıkmasına neden olmuştur. Buna karşılık Antik Dönem mimari yapılarının parçası olarak yapılan heykeller düşünüldüğünde, beyaz rengin algısı ve görünürlüğü zayıf, detaylar ise belirsiz olacak, renklerin varlığı ve aralarındaki kontrast ise izleyicilerin heykelleri daha detaylı görmelerini sağlayacaktı.

Tarihçi Alistair Smith resim ve heykel arasındaki rekabet durumunun Rönesans dönemi eserlerinin temelini oluşturduğuna dikkat çekmiştir. Heykeltıraş, mimar ve ressam olan Michelangelo Bounarroti hakkındaki gözlemini aktarırken; *“Bana göre resim heykele ne kadar yaklaşırsa o kadar iyi ve heykel resime ne kadar yaklaşırsa o derece kötü olur. Onun beyaz Carrara mermer heykelleri açıkça bu ilkeyi yansıtmaktadır: bu heykelde arınmışlık durumudur.”* ifadelerini kullanmıştır. Wittkower ise şöyle bir yorum getirmiştir; *“Michelangelo'nun Medici mezar yapılarını çok renkli hayal etmek soğuk bir şaka hatta saygısızca bir fikir olabilir.”*²⁰⁰

Heykellerin antik estetik ideale göre beyaz kabul edilmesi, renklendirmenin resim ve heykel arasındaki karşılaştırmasını da ortaya çıkarmıştır. Çünkü renkler sadece yüzeylerde formun yaratılmasına ve kompozisyona derinlik kazandırması için resim alanında kullanılan bir unsur olarak kabul ediliyordu. Heykellerde ise buna ihtiyaç yoktu çünkü heykel zaten üç boyutluydu ve malzemenin ışıkla ilişkisi sonucunda formlar yeterince algılanabilir ve görünür oluyordu. Bu nedenle heykeli renklendirmek resim yapmaktan farksızmış gibi düşünülmüştür. Renklendirilen heykel basit ve yanıltıcı olmaktan öteye gidemez düşüncesi etkin olduğu için, klasik geleneğin heykelle ilişkili en temel kavramları olan yücelik ve güzellik de bu bakımdan heykelle ilişkisini kaybetmiş olacaktır. Aslında tüm bu bakış açıları renklerin sembolik veya dekoratif olarak görülen kullanım biçimi yerine, form ve ışık arasındaki ilişkiye indirgenmesi yönünde gelişmiştir.

Güzellikle yüce arasındaki mücadelenin doruk noktası en iyi şekliyle Rönesans'ta ve daha sonra modern sanat adıyla bilinen Rönesans'a yönelik tepkide incelenebilir. Rönesansta Yunan güzellik ideallerinin canlanması sanatçılara kabul edilmiş bir İsa efsanesini, mutlak güzellik olarak yeniden ifade etme görevini veriyordu ve bu efsanenin mutlak olanı hatırlatmasına rağmen özgün Gotik coşkuya karşı yapılacaktı. Rönesans sanatçıları

²⁰⁰ Hagele, s. 216

geleneksel coşkuyu daha da eski bir gelenekle süslediler – yani zarif çıplaklık ya da zengin ipekle. Michelangelo'nun kendisine bir ressam değil bir heykeltıraş demesinin bir nedeni vardı, o büyük Hristiyan yücelik bildirisine yönelik arzusunun ancak yaptığı heykelde elde edilebileceğini biliyordu. İsa dramını zengin ipeklerle, süslemelerle ve güzel dokuya sahip vücut boylarıyla hisseden güzellik kültürlerini makul bir şekilde hor görebilirdi. Michelangelo Yunan çalışmalarının kendi dönemi için taşıdığı anlamın Tanrı olan İsa'yı – İsa'ya dönüşen insanı – yapmayı içerdiğini biliyordu; kendi plastik sorununun ne Ortaçağ'a has bir katedral yapmak ne de Yunana has tanrı gibi bir insan yapmak sorunu olduğunu, insandan bir katedral çıkarmak olduğunu biliyordu. Bunu yaparken döneminin resminin ulaşamadığı bir yücelik ölçütü belirledi.²⁰¹

Bu bakımdan ölçüt olarak sanat alanında belirleyici olan yücelik kavramından söz eden ilk kişi M.S. I yüzyılda yaşadığı sanılan Sahte Longinus adlı bir yazardı. Sahte Longinus'un görüşüne göre; Yücelik deyimi, hem yaratıcının hem de sanat eserini algılayanın duygusal katılımını tetikleyen ulu ve soylu tutkuları ifade eder. Bu durumu edebi metinler üzerinden açıklayan Longinus, yüceliğe sanat sayesinde ulaşılabileceği sonucuna varır.²⁰²

Güzellik ve yücelik kavramlarını yüzyıllar sonra irdeleyen bir diğer kişi olan Kant, Antik Yunan ve Roma materyalist felsefesini çok yakından takip etmiştir. Ayrıca antik sanat kuramında bu kavramların çok önemli bir yeri vardır. Ortaçağ felsefesiyle birlikte sanat kuramına teolojik sembolizmin hakim olması, bu olgunun genellikle gözden kaçmasına yol açar ve ayrıca estetiğin genç bir felsefe dalı olması nedeniyle genellikle yücelik ve güzellik üzerine kuramsal düşüncenin Yeni Çağ ile başladığı sanılır.²⁰³

Antik Yunan eserlerinin genel ve temel özelliği hem duruş olarak hem de ifade bakımından soylu bir yalınlık ve yücelik taşıması olarak görülmüştür. Bu konuda Edmund Burke ise :

“Güzelliği Yüceliğin karşısına yerleştirir ve Güzelliğin orandan ve uyumdan oluştuğu düşüncesine karşıdır ve bu anlamda yüzlerce yıllık estetik kültürüyle çelişir; ona göre Güzel olanın tipik özellikleri çeşitlilik, küçüklük,

²⁰¹ Charles Harrison ve Paul Wood, Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, Çev: Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s.620

²⁰² Eco, Güzelliğin Tarihi, s.278

²⁰³ Immanuel Kant, Yücelik Ve Güzellik Duyguları Üzerine Gözlemler, Çev: Ahmet Fethi, 2.Baskı, İstanbul: Hil Yayın, 2017, s. 24

*pürüzsüzlük, aşamalı değişim, duyarlılık, duruluk ve açık renklilik, ayrıca – bir ölçüye kadar – zarafet ve incelik.*²⁰⁴

Ancak bu yücelik ve güzellik tanımları arasında duruluk ve açık renklilik dikkat çekicidir. Burke için açık renklilik;

*“Öncelikle, güzel bedenlerin rengi mat ve lekeli değil, temiz ve açık olmalıdır. İkincisi, çok baskın bir renge sahip olmamalıdır. Güzelliğe en çok yakıştırılanlar açık renklerdir; açık yeşiller, açık maviler, soluk beyazlar, pembe kırmızılar ve lilalar. Üçüncü olarak, eğer bir renk baskın ve canlıysa tonları bulunmalı ve nesne hiçbir zaman tek ve yoğun bir renge sahip olmamalıdır.”*²⁰⁵

Burken'nin beyaz rengi güzellik ve yücelik tartışmasında temel renk olarak görmediği açıktır, ancak bir düşünür olarak açık renkliliği bu kavramlarla ilişkilendirmesi yine çokrenklilik karşıtı bir tutum olarak yorumlanabilir. Nitekim bu kavramlar daha eski tarihlerde düşünülmüş ve sorgulanmış kavramlardır. Antik felsefenin mirası gibi düşünülebilir. Zira Michelangelo'da antik heykel sanatını etüt ederken, yücelik ve güzellik kavramlarını Yunanca metinler çeviren ve Platon felsefesini araştıran Ficino'dan öğrenmiştir.

Michelangelo'nun imgeleminin anlamına dahil olan hiçbir şey, onun fresklerinde Yeni-Platoncu okumanın gerekli kıldığı neredeyse monokrom olan ışık gölge oyununa dayanan yorumunu zorunlu kılmıyor.²⁰⁶ Çünkü resim ve heykel alanında farklı yöntemler, sorunsallar ve uygulamalar söz konusudur. Michelangelo da bu iki alan arasındaki farklılıkları deneyimlediği için resim ve heykel uygulamalarında farklı yaklaşımlar sergilemiş, Hümanist ve Yeni Platoncu üslubunu heykelde belirgin şekilde ortaya koymuştur. Sistina Şapeli'ndeki fresklerde yoğun bir şekilde renk kullanmasına ve renkler hakkında yeterli bilgiye sahip olmasına rağmen Michelangelo, heykellerinde bu renk tutumundan uzak durmuştur.

²⁰⁴ Eco, *Güzelliğin Tarihi*, s. 290

²⁰⁵ Eco, *Güzelliğin Tarihi*, s. 293

²⁰⁶ Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, Çev: Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayınları, 2014, s. 67



Görsel 3.45: Michelangelo, “La Capella Sistina”, 1508-1512, Vatikan

<https://tinyurl.com/qw26byw>, Erişim Tarihi: 16.09.2019

Peki beyaz renk heykele çokrenklilikten farklı olarak neler katmıştır? Öncelikle felsefi ve dini inanışlar beyaz rengin sembolizmini değiştirdiği için çok renklilikten daha kutsal ve saf kabul edilmiştir. Ortaçağ'dan kalma Tanrısal ışık kavramı da bu renk sembolizmindeki değişimde beyazın yeni temsili renk olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Çokrenklilik süsleme ve gösteriş olarak görülürken, beyaz yalınlığı ile kültürel kodlara daha uygun olarak düşünülmüştür. Çokrenk kullanımı malzemenin yüzeyini tamamen kapladığı için resimsel, yanıltıcı ve abartılı olarak değerlendirilmiş, beyaz renk ise heykelin formları üzerinde yarattığı ışık gölge oyunları ile üç boyutun vurgusunu arttırmış ve heykelin canlılık etkisini öne çıkararak daha yüce ve güzel kabul edilmiştir. Heykelerde beyazın anlama ve biçime katkısı, çokrenklilikten daha rafine ve özgün kabul edilmiştir.

Beyaz rengin heykel alanındaki bu popülerliği, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Barok ve Rokoko akımlarına tepki olarak ortaya çıkan ve arkeolojik kazılarla da ana fikrinin desteklendiği Neoklasik akımla birlikte düşünsel bir zeminde bir gerçeklik olarak kabul görmüş ve bir akımın heykel alanında uygulama yöntemi ya da üslubu olarak kabul edilmiştir. Neoklasik yalın, saf ve aşırı süslemeden uzak üslup anlayışı, Yunanistan, İtalya ve çevresinde yapılan kazılarda ortaya çıkan antik eserlerle daha da olgunlaşmıştır.

Bu sanat üslubu heykelde çokrenklilikten kopuşun tamamen gerçekleştiği dönemi kapsamaktadır.

Çokrenklilik artan arkeolojik çalışmalara ve bulunan antik sanat kalıntlarına rağmen birçok kaynakta bahsedilmeyen bir gerçek olarak kalmıştır. Mesela Leonard Barkan'ın "Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture" kitabı klasik heykellerin ve eserlerin Rönesans kültürü üzerindeki etkisine dair kapsamlı bir araştırmadır, ancak hiçbir zaman çokrenklilikten söz edilmemektedir. Bu duruma paralel olarak XIX. yüzyıla kadar Roma, klasik arkeolojinin odak noktası olmuş. Neoklasisizm ve Romantizmin etkisiyle, Yunanistan'a ilgi oldukça artmıştı. Yunanistan ve Atina'da yapılan kazılarda XIX. yüzyılın başlarına kadar bu renk izleri Parthenon ve diğer klasik anıtlarda açıkça görülüyordu. 1811'de Aegina adasında başlayan kazılarda, Aphaia Tapınağı'nda da antik heykel ve mimarisindeki çok renkli kalıntılar ortaya çıkarılmıştı. Neoklasik akımın temsilcilerinden Fransız mimar Quatremère de Quincy'de yaptığı araştırmalarla rengin açıkça klasik Yunan heykelinin kurucu unsuru olduğu sonucuna varmıştı.²⁰⁷

Neoklasikçiler o zamana kadar yeni ortaya çıkan klasik heykelleri tek renkli, Yunan ve Roma heykellerini beyaz ve renksiz olarak yorumluyorlardı. Tıpkı sistematik olarak arkeolojik kazıların başlamadığı Rönesans döneminde olduğu gibi. Nitekim çıkarılan heykellerin üzerinde çeşitli çevresel nedenlerle renk kalıntıları da görülmemiş ya da eksik görülmüştür. Renklerin yıpranarak yok olmalarına sebep olan doğal ışık, su, yağmur, kar, nem, rüzgar, erozyon, hayvansal atıklar, sıcak ve soğuk gibi etkenler yüzeyde renkleri yok etmişlerdir. Bu yüzden de heykellerde renklerin yokluğuna olan inanış yaygınlaşmıştır. Bilimsel yöntemler gelişmeye başladıktan sonra çokrenkliliğin izleri ortaya çıkarılmış ve insanlar üzerinde ikna edici olmaya başlamıştır.

Neoklasik heykel üslubunda önemli olan berraklık, yalınlık ve saflıktı. Bu tam olarak o dönemin düşüncesine uygun bir yaklaşımdı. Neoklasizm çağında, insanlar rasyonel düşünce ve ölçülü duyguların antik idealini benimsemişlerdi. Antik sanat,

²⁰⁷ David Yanez, "White Marble: When Sculpture Lost It's Color", 2016, <http://davidyanezwritingessays.blogspot.com/2016/02/white-marble-what-renaissance-artists.html>, Erişim Tarihi: 15.09.2019

zamanın ötesinde bir model olarak görülüyordu. Çokrenklilik bunun önemli bir parçasıydı, ancak aksi yönde gelişen fikirler nedeniyle Neoklasik heykelde çokrenklilik geleneği sürdürülemedi. Winckelmann'ın bu konudaki katkısı ise yadsınamaz. Winckelmann renkleri görmesine rağmen beyazı ve tek renkliliği savunmuştur. Ancak bu tezi çürütür nitelikte bir kanıt olarak Winckelmann'ın antik sanat üzerine yaptığı araştırma sonucunda yayımladığı kitabı gösterilmektedir.

Renklendirilmiş heykelleri Yunanistan dışındaki farklı kültürlere atfeden Winckelmann'ın ölümünden çok sonra, antik sanatın tarihi çalışmasının kapsamlı bir versiyonu ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın bölümlerinden biri ise boyalı Yunan heykeline ayrılmıştır. Bu bölümde Winckelmann açıkça heykellerdeki rengi kabul eder. Yanlış atıfta bulunulan metnin düzeltilmiş hali sadece 2008 yılında yayınlanmıştır. Bu yeniden keşfe kadar Winckelmann sıklıkla yanlış bir şekilde beyaz bir antik çağın şiddetli bir savunucusu olarak yorumlanmıştır.²⁰⁸

Winckelmann'ın mükemmel güzellik olarak gördüğü Yunan heykel sanatı ve boyanmamış beyaz mermer heykeller konusunda, birçok düşünür ve araştırmacı da onun görüşlerinden etkilenmiştir. Özel bir ilgi alanına dönüşen bu estetik ideal meselesine, ünlü düşünür Hegel'de değinmiştir. Hegel estetik güzelliği değerlendirirken, “ancak gerçek güzellik, sadece insanoğlunun özgür ruhlu olmanın ne olduğunu aklımıza getirmek için özgürce yarattığı sanat eserlerinde bulunur.” ifadelerini kullanmıştır. Güzellik, Hegel için belirli biçimsel niteliklere sahiptir: bu unsurların sadece düzenli, simetrik bir desende düzenlenmediği, ancak organik olarak birleştirildiği farklı unsurların birliği veya uyumudur.²⁰⁹

Nihayetinde güzellik kavramı Antik Yunan ve Roma'yla özdeşleştirilmiş ve birçok araştırmacı ve düşünürün estetik değerler açısından temel konusu olmuştur. Nitekim antik çokrenklilik de XVIII. yüzyıldan beri düşünülen ve bilinen bir gerçekliktir. Yine de uygun olmayan araştırma yöntemleri ve eski metin kaynaklarının farklı yorumları şüphelere neden olmuş, görülen renkler ise rengi reddetme eğilimi yüzünden yanlış veya

²⁰⁸ Gods In Color, <https://buntegoetter.liebieghaus.de/en>, Erişim Tarihi: 16.09.2019

²⁰⁹ Stephen Houlgate, Hegel's Aesthetics, 2016, <https://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/>, Erişim Tarihi: 16.09.2019

eksik görüşler ortaya çıkmıştır. Beyazın etkisi konusunda da hemfikir olan araştırmacılar, klasik sanatın estetik idealini beyazla özdeşleştirmişlerdir.

Pek çok araştırmacı çokrenkliliği kabul etse de türünü, miktarını ve kapsamını tartışmıştır. Burada problem, Antik Dönem’de kullanılan renk pigmentlerinin eşit derecede dayanıklı olmamasından kaynaklanmaktadır. Örneğin koyu sarı kısa sürede kaybolurken, kırmızı ve mavi gibi mineral pigmentleri ise yüzyıllarca görünür kalabilmekteydi. Bu, araştırmacıların izlenimlerini çelişkili hale getirmiştir. Sadece daha kesin sonuçların çıkarılabilmesi ve anlayışımızın daha da geliştirilebilmesi modern yöntemlerle mümkün hale gelmiştir.²¹⁰

Neoklasizm’de tüm bu yanlışlar ve eksik görüşler üzerine şekillenmiş, XIX. yüzyılda hemen her yerde yayılmış ve gelişmişti. Bu akımın önde gelen sanatçıları ise heykeltıraşlardı. Winckelmann Yunan baş yapıtlarının gerek pozda gerek ifadede en önemli özelliğinin soylu bir yalınlık ve sakin bir yücelik olduğunu yazıyor ve Yunanlı heykeltıraşların tanrıların ve kahramanların gerek yüzlerini gerek vücutlarını duygulardan ve tutkuların yarattığı heyecandan bağımsız olarak yansıttıklarını ekliyordu.²¹¹ Yunan heykel sanatının bu tarzı Neoklasik anlayışı benimseyen heykeltıraşlar tarafından özümsemiştir. Winckelmann’ın bu heykeller için görüşleri de heykeltıraşlar üzerinde etkili olmuş ve ideal estetik olarak düşünülen güzellik, yücelik kavramları ifadede duygudan uzak ve duruş olarak sakin bir tasviri benimsemişler ve bu dönemde en önemli Neoklasik üslubun temsilcisi heykeltıraş Antonio Canova olmuştur.

İtalya’da Neoklasik heykelin ilk temsilcilerinden biri olan Antonio Canova, ülkesi ve tüm Avrupa’da bu yeni anlayışın en önemli uygulayıcısıdır. Venedik Akademisi’nde eğitim gören, ancak 1780’lerin başında Roma’ya giden sanatçı, orada Gavin Hamilton (1723-1798) gibi antik sanat hayranlarıyla karşılaşmış ve onların etkisiyle klasik geçmişe ilgi göstermeye başlamıştır.²¹² Barok tarzın aşırı yorumuna karşı sergilediği heykel üslubuyla beyaz mermer kullandığı çıplak heykeller yapmıştır.

²¹⁰ Gods In Color, <https://buntegoetter.liebieghaus.de/en>, Erişim Tarihi: 16.09.2019

²¹¹ Zeynep İnankur, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997, s. 23-24

²¹² İnankur, s. 23-24



Görsel 3.46: Antonio Canova, “Teseo vincitore del Minotauro” , 1781, Victoria and Albert Müzesi, Londra

<https://tinyurl.com/b73xwzm>, Erişim Tarihi: 17.09.2019

Soylu bir ifadenin ve zarif bir duruşun ön planda tutulduğu Neoklasik heykel, Antik Yunan heykelleriyle benzerlikler göstermektedir. Malzeme olarak beyaz mermerin kullanıldığı heykelerde, antik çağdan etkilenilerek figürlerin ağırbaşlı, durgun ve doğal davranışlarda verilmesine dikkat edilmiştir. Canova’da ilk Neoklasik heykel olarak kabul edilen “Theseus and the Minotaur” heykeliyle Antik Dönem heykel sanatının ipuçlarını taşıyan üslubunu yansıtmıştır.

Canova bu heykelini Gavin Hamilton’ın önerisiyle yapmış ve Theseus’un ölü canavarın üzerinde kendinden emin oturmasının betimlendiği kahramanlık sahnesini Klasik Yunan heykellerindeki gibi doğal ve sakin bir duruşla göstermiştir. Theseus’un sakin ve asil duruşu, vücudunun mükemmeliğiyle ve mermerin beyaz rengiyle vurgulanmıştır. Burada renk sadece Antik Çağ’dan kaldığı düşünülen bir gelenek olarak değil aynı zamanda hem ışık gölge etkisi konusunda biçimle ilişkisi hem de mükemmel ve soylu olanın ifade edilebilmesi için anlamla ilişkisi açısından tercih edilmiştir. Ayrıca beyaz formun kontur çizgilerinin bütünlüklü ve ayırt edici bir özelliği olarak tercih edilmiş ve kompozisyonda biçimsel açıdan akıcı bir görsel algı yaratmıştır.



Görsel 3.47: Antonio Canova, “Apollo che si incorona”, 1781, J Paul Getty Museum, Los Angeles

<https://tinyurl.com/rfntyb4>, Erişim Tarihi: 17.09.2019

Antonio Canova’da heykel alanında Neoklasizme geçiş sürecini başlatan kişi olarak bu sanat akımının tüm özelliklerini taşıyan heykeller yapmış ve heykelde çokrenklilikten kopuş sürecinin en önemli ismi olmuştur. Bu tek renkli beyaz heykellerden en önemlilerinden biri ise bir yarışma için yaptığı sanat tarihinde en büyük çıplak erkek figürlerinden biri olan “Apollo Crowning Himself” heykelidir.²¹³ Canova bu heykeliyle hem yeni bir klasik heykel anlayışının öncüsü olmuş hem Barok tarzdan Neoklasik tarza geçişin fitilini ateşlemiş hem de heykelde çokrenklilikten tamamen kopuşu gerçekleştirmiştir. Onun bu heykel anlayışı, sonraki birçok büyük ölçekli heykel için benimsenen bir tarz olmuştur.

Apollo’nun çıplaklığı, anatomik detayları ve rahat, dengeli pozu, ünlü antik tanrı temsillerini hatırlatıyor. Ancak Canova antik heykellerden esinlenerek heykeller yapmış olsa da, Apollo, hali hazırda var olan bir heykelin kopyası değildir. Özgün bir üslubun

²¹³ Gilroy-Ware: Antonio Canova and the Whatever Body, https://www.researchgate.net/publication/313831120_Antonio_Canova_and_the_Whatever_Body, Erişim Tarihi: 18.09.201, 9 Erişim Tarihi: 22.09.2019

sergilendiği bu heykel, çokrenklilik algısının bu denli değişmesine sebep olan heykellerden biri olarak kabul edilebilir.



Görsel 3.48: Antonio Canova, “Amore e Psiche”, 1786-1793, Louvre, Paris

<https://tinyurl.com/btg2fyg>, Erişim Tarihi: 17.09.2019

Canova'nın bir diğer mermer heykeli ise Aşk Tanrısı ve Ruh isimli eseridir. Bu heykel, Yunan mitolojisine dayanan hikayeye göre şehvetli bir aşkla birbirlerine yakınlaştıkları anın tasvirdir.²¹⁴ Bu heykel de klasik bir üslupla yontulmuş ve Neoklasik akımın zarif ve yalın anlayışını taşımaktadır. Winckelmann'ın beyaz savunusu veya önermeleri ise çokrenklilikten kopuş için reddedilemez estetik beğeni için ikna edicidir.

Winckelmann boyasız mermerin estetik üstünlüğüne ilişkin teorilerini fiziksel kanıtı olarak gördüğü şeye dayandırmıştır. 1764'te yazdığı gibi, “Beyaz en fazla ışığı yansıtan renktir ve bu nedenle en kolay algılanan şeydir.” Bu yüzden “güzel bir bedenin ne kadar beyazsa o kadar güzel olacağına” inanmıştır. Her ne kadar görünüşte bilime dayansa da, bu sorunlu ifade çoğunlukla beyaz Avrupalıların kendilerini renkli insanlara

²¹⁴ Gilroy-Ware: Antonio Canova and the Whatever Body, https://www.researchgate.net/publication/313831120_Antonio_Canova_and_the_Whatever_Body, Erişim Tarihi: 18.09.2019, Erişim Tarihi: 22.09.2019

karşı nasıl gördüklerinin bir yansıması ve eski beyaz idealin doğuştan gelen ırkçılığının erken bir göstergesidir.²¹⁵

Heykelde tek renklilik veya beyazlık algısının bu kadar kabul görmüş bir yanılgı olarak kalmasında, uzun bir dönem tartışmalara konu olsa da temelinde heykelde yarattığı etkinin dışında politik, dini ve felsefi konularla ilişkilendirilmesi de etkili olmuştur. Her ne kadar sanatın bir konusu gibi görünse de dönemin düşünce ekseninden ayrılan yaklaşımlar nedeniyle çokrenklilikten kopuş toplumsal bir fenomen haline gelmiştir. Nitekim Winckelmann ve benzeri araştırmalar yapan düşünürler ya da yazarlar, sanat alanının hatta heykelin kendi plastik öğelerinin sınırları içerisinde bir beyazlıktan bahsedip anlama dair de çıkarımlar yapmış olsalar da, Neoklasizm ile yaygınlaşan algı, ten rengi üzerinden yapılan politik bir meseleye dönüşmüştür.

Her ne kadar Winckelmann ve diğer renksiz heykel savunucuları bu çağrışımları genel olarak görmezden gelse de, beyaz mermer idealinin sadece Klasik eserlerin geleneksel anlayışının Nazi Almanyasına girmesine izin veren Adolf Hitler tarafından benimsendikten sonra görmezden gelinmesi imkansızdı. Propagandasında eski Yunan ve Roma heykellerinin resimlerini kullanan “Identity Evropa” gibi çağdaş beyaz üstünlükçü gruplar, Hitler’den meşhur selamıyla onay almışlardı. Antik beyaz mermerin muhafazakarlar için taşıdığı ırkçı rezonanslar, özellikle alt-sağın bazı üyelerinin, eski dünyanın renkli heykel tercihinin anlatan bir deneme yayımlayan bir klasik tarih profesörüne ırkçı yaklaşımıyla netleşmiştir.²¹⁶

Antik heykel sanatının estetik ideali, bu tür bir önyargıyla bu kadar bariz bir şekilde ilişkilendirilmeden çok önce ırkçı eğilimler, özellikle XVII. ve XVIII. yüzyıllarda İtalya’da ortaya çıkan heykellerde belirgindi. “Blackamoors” olarak bilinen ve Avrupalı olmayan insanları temsil eden koyu tenli figürlerin ucuz, kısmen boyalı heykelleri, Afrikalı hizmetçiler tarafından tercih edilen bir mobilya olarak popüler bir şekilde kullanılmıştır. Evrensel açıdan yüksek sanat olarak kabul edilen beyaz mermer

²¹⁵ Kim Hart, Why Do People Still Think That Classical Sculptures Were Meant to Be White? <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-people-classical-sculptures-meant-white>, Erişim Tarihi: 10.09.2019

²¹⁶ Kim Hart, Why Do People Still Think That Classical Sculptures Were Meant to Be White? <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-people-classical-sculptures-meant-white>, Erişim Tarihi: 10.09.2019

heykellerin aksine, bu düşük kalite sanat eserleri genel olarak renkli heykellerle birlikte sadece anlamsız nesnelere olarak görülmüştür.

Beyaz renkli antik heykel efsanesi, 1700'lerden sonra arkeolojik kazılarda bulunan bazı mermer heykellerin yüzeylerinde kalan pigment lekeleri farkedilinceye kadar yüzyıllarca sürmüştür. Yine de çelişkili kanıtlarla karşılaşılsa bile, çokrenkliliğe inananlar bu kanıtlara sadık kalmışlardır. Hegel'de klasik heykeltıraşların gerçekte boya kullandığına dair kanıtları kabul etse de, uygulamayı önceki "ilkel" bir çağdan kaynaklandığı için reddetti. Tüm uygulamaları yanılsamaya dayanan Neoklasik sanatçılar da bu durumu reddediyorlardı: Fransız heykeltıraş David d'Anger "*Mermer, beyazlığı ile saf ve göksel bir şeye sahip... renklerle dünyevi*", "*Heykel sonsuzluk imajını taşıyor. Bir çiçeğin renkleri ne kadar parlaksa, o kadar az yaşar*"²¹⁷ diyordu.

Renk kalıntılarının ortaya çıkarılmaya başlanması ve bazı kesimlerce bunun bir gerçeklik olarak reddedilemez hale gelmesi, renkli heykeller konusunda XIX. yüzyıl Avrupalılarının estetik açıdan fikirlerini değiştirmemiştir. Renkli heykeller yine de eleştirilmemiş ve beğenilmemiştir. Bu yüzden izlenimci sanatçı Edgar Degas'ın 1880'de "On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı" isimli renkli heykelinin tepkiler almış olması kaçınılmazdır. Renkli heykeller konusunda tartışmalar ve fikir ayrılıkları çok keskin hale gelmiş, ortaya çıkarılan kanıtlara rağmen antik ideal daha değerli görülmüştür. Arkeolog Georg Treu'nin (1843-1921) halka açık konuşması bu durumu destekler niteliktedir.

Georg Treu konuşmasında "heykellerimizi boyamalı mıyız?" sorusuna değindi ve iddiasını devam ettirdi; Artık eskilerin heykellerini renklendirdiklerini biliyoruz. Ayrıca beyaz klasik heykel konusunda Neoklasik "beğenin" yanlış algılanmaya dayandığını kabul ediyoruz. Rengin heykelde büyük bir rol oynayabileceğini ve oynadığını kabul ediyoruz. Gördüğümüz gibi, heykelin renge bağlı olmadığı zaman, bu, heykelde rengi yeniden tanıtmak ve benimsemek için yeterli bir neden midir? Tek renkli heykel, Rönesans ve Neoklasik heykellerde görüldüğü üzere bir çekiciliğe sahiptir.²¹⁸

²¹⁷ Kim Hart, Why Do People Still Think That Classical Sculptures Were Meant to Be White?

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-people-classical-sculptures-meant-white>, Erişim Tarihi: 10.09.2019

²¹⁸ Hagele, s. 272

Çokrenkliliğin neoklasizm savunucuları için tercih edilmeyen bir anlayış olduğu bilinmektedir. Hatta renk net bir şekilde hem göz ardı edilmiş hem de reddedilmiştir. Ancak heykellerin eskiden renkli olduğu bilinirken tek renkli olarak düşünülmesi zordur. Çünkü heykellerde rengin varlığı bilinçli bir tercih ve gerçekliktir. Bu tüm figüratif heykeller için geçerli bir durumdur. Bu nedenle Rönesans döneminde beyaz Carrara mermerine gösterilen ilgi beyazın anlam ve biçime dair katkısı üzerine yapılan yorumlar, tüm renklerle ilgili değerlere yapılan atıfları göz ardı etmenin bir yöntemi olarak görülmüştür. Bu bir ideal arayışının sanat alanları üzerindeki ikna edici etkisi olarak düşünülmelidir. İronik olarak hem Rönesans'ta hem de Neoklasizm'de bir yanlgı ve reddediş, doğrulanmaya çalışıldı; tek renklilik, çokrenkliliğe alternatif olarak önerilmiş bir yaklaşım olmuştur. Zaten çokrenklilik reddedilirken diğer taraftan da tek renkliliğin ya da beyazın anlam ve biçim açısından olanakları ve avantajları gösterilmeye çalışılmıştır.

Heykelde çokrenkliliğin yerine tercih edilen tek renkliliğin plastik açıdan da bazı etkileri olmuştur. Tek renkli heykellerde beyaz rengin benimsenmesinde, tamamlanmış bir çalışmanın ışıkla olan ilişkisi en temel gerekçe olarak kabul edilmiştir. Çünkü beyaz renk ışığı yansıtır ve forma koyu-açık etkisi sayesinde görsel bir hareket kazandırmaktadır. Ayrıca sergilendiği alanda çevresel renklerle olan ilişkisi de cazibe yaratır.

Renklendirilmiş heykeller ve beyaz renkli heykeller arasındaki bu üsluba ve düşüncelere dayalı gelgitlerin bir diğer sebebi ise heykellerde çokrenklilik süsleme olarak görülmüş ve kompozisyonlarda anlam ve biçim açısından yanıltıcı olarak düşünülmüştür. Beyaz ise ışığı yansıttığı ve heykelin formunu dış çizgileriyle birlikte daha algılanabilir yaptığı düşüncesiyle kullanılmıştır. Tüm bu yaklaşımlar ise bir düşünce ve üsluba dayandırılarak bilinçli ve yaygın bir şekilde 1750'lerden yani arkeolojik kazılar ve keşiflerden sonra gerçekleşmiştir. Beyaz rengin tüm bu özellikleri pitoresk kavramıyla da yakından ilişkilidir.

Pitoresk resmi yapılmaya değer veya durumu, görünüşü bir tablo konusu olmaya geçecek güzellikte olan şeydir. Pitoresk, hareket izlenimine dayanır. Eski üslup, çizgisel düşünüyordu; sözleri de çizgilerin güzel ahenginden ve güzelce akıp gitmesinden ibaretti; pitoresk üslup sadece

kütlelerle düşünür: ışık ve gölge bu üslubun birer ögesidir. Ne var ki ışığın ve gölgenin doğası son derece güçlü bir hareket ögesi içerir zaten. Buna karşılık, bir desenin sınırlarını tanımlayan çizgi gözün güvenilir kılavuzudur ve figürü kolayca kavrayabilmesi için gözün sadece çizimi takip etmesi yeterlidir. Gölge etkileri yaratmayı amaçlayan pitoresk üslup bir hacim yaratır ve bu hacme maddi bir varoluş kazandırır.²¹⁹

Pitoresk konusunda İngiliz sanat tarihçisi ve yazar John Ruskin ise;

The Seven Lamps of Architecture adlı kitabının "Hafıza" kısmında pitoresk güzellik hakkında kafa yorarken, bu çeşit mimari güzelliğin niyet edilmiş, planlanmış asıl klasik güzellikten farklarından birinin onun "rastlantısallığı" olduğunu söyler. Etimolojik olarak "resim gibi" anlamına gelen pitoresk, bu bakış açısına göre, bir mimari manzarada, söz konusu yapıların tasarlanırken düşünülmüş güzellik neden ve merkezlerinden uzakta bir yerde belirir. Ruskin için bu yüzden pitoresk güzellik, bir eserin yapılmasından yüzyıllar sonra, onun etrafında beliren sarmaşıklar, otlar, bitkiler ve doğanın diğer uzantularıyla (dalgalar, deniz, kayalar, hatta bulutlar da olabilir) kaynaşmasından oluşur. Bir binayı ilk yapıldığı şekilde ve görmemizin istendiği gibi değil, bambaşka bir açıdan ve tarihin bize dayattığı yeni perspektiflerden, bambaşka bir şekilde seyrederken ortaya çıkan rastlantısal güzelliştir söz konusu olan.²²⁰

Pitoresk üslup renkten vazgeçebilir. Aydınlık ve karanlık bu üslup için yeterli bir tercihtir. Renk bir havayı daha güçlü biçimde aktarmaya yarayabilse de özsel öneme sahip değildir. Renk ile pitoresk arasında ne kadar az ilişki olduğunu gösteren bir örnek ise Antik Çağ heykel tarihinde mevcuttur. Sanat pitoreskleştiğinde, yani ışık gölge etkisine dayanabileceğine inanılmaya başlandığında boyalı heykeller de ortadan kalkar.²²¹ Bu durum şöyle de açıklanabilir; heykelerde renk çıplak gözle görülemediğinde ve renk izlerinin silinerek yerine beyaz mermer malzemenin üzerindeki ışık gölge etkisi farkedildiğinde, heykelde renk kullanımı ortadan kalkmıştır. Yüzyıllarca süren ve toplumsal bir duyarlılığa dönüşerek, anlamlar üreterek heykel sanatının tamamlayıcı unsuru olan renk, tarihsel açıdan birbirine yakın dönemlerde ortaya çıkan yazılı metinler, arkeolojik kazılar, özgün sanat deneyimini mümkün kılan fikir akımları, dinsel kabuller ve politik gelişmelerle birlikte beyaz rengin heykeller üzerinde yarattığı algıdan dolayı terk edilmiştir.

²¹⁹ Wölflin, s. 36-37

²²⁰ Orhan Pamuk, İstanbul - Hatıralar Ve Şehir, İstanbul: Yapıkredi Yayınları, 2013, s. 141

²²¹ Wölflin, s. 42-43

Beyaz mermer kullanımının bu kadar yaygınlaşmasında mimari yapıların da etkisi olmuştur. Çünkü mimari yapılarda mermer kullanımı eskiler arasında o kadar yaygındı ki, dış cephesi sıradan taş malzemeye kaplanmış bir yapı, özellikle de tapınaklar, inanılmaz derecede etkisiz ve değersiz görülüyordu. Bu yüzden resimlerde bile mermer malzemenin etkisi taklit edilmeye çalışılmıştır. Pompei'nin harabelerinde çok sayıda tuğla kaplamayı mermer gibi renklendirmek için boya kullanılmıştır. Bu renklendirme hala gözlemlendiğinde yüzeyi kaplamak için kullanılan iyi korunmuş renk tonları görülebilir.²²²

Fakat zamanla antik buluntular üzerine yapılan bilimsel araştırmalar, küresel bir savaşın ve modernizmin ortaya çıkması, sanat dünyasında radikal değişikliklere yol açarak çokrenkli heykeller konusunda beklenmedik bir olumlu yaklaşım ortaya çıkmıştır. Olumsuz çağrışımlarından dolayı renkli heykel avangard sanatçılara, sanat alanındaki modası geçmiş ve anlamsız “mükemmellik” kavramına karşı duruşlarında bir koz olmuştur.²²³ Son yüzyılda antik çokrenklilik temalı birçok sergi düzenlenmiştir. Birçok yerde çokrenkli heykellerin rekonstrüksiyonları gösterilmiştir. Rengin heykel alanında tekrardan kullanılması için kopuş sürecinde olduğu gibi farklı yaklaşımlar ve fikirler ortaya çıkmaya başlamıştır. Yine de çokrenklilik hakkındaki farkındalık güçlenmesine rağmen, tamamen beyaz olan antik heykel efsanesi kültürel hayal gücünde oldukça köklü bir yere sahiptir.

²²² Samir Younes, The Historical Dictionary Of Architecture Of Quatremere De Quincy, , London: Andreas Papadakis Publisher, 1999, s. 203-204

²²³ Kim Hart, Why Do People Still Think That Classical Sculptures Were Meant to Be White? <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-people-classical-sculptures-meant-white>, Erişim Tarihi: 10.09.2019

4. MODERN HEYKELDE İFADE YÖNTEMİ OLARAK RENGİN KULLANIMI

4.1. Modern Heykelde Renk Kullanımını Hazırlayan Süreç

Modernizm, endüstri çağına koşut olan ve onu kucaklayan bir dünya görüşüdür. Kökeni Avrupa ve Amerika'nın XVII. ve XVIII. yüzyıl düşüncesinde bulunan, demokrasi, akıl ve hümanizmin birbirleriyle sıkı sıkıya bağlantılı gelişimi içinde biçimlene gelmiştir. Ancak Modernizm'in kendisi XIX. yüzyılın Endüstriyel Devrimi ile ortaya çıkmış ve Yeni Milenyum'a yaklaşırken geniş ölçüde dönüşmüş ve tartışılmış bir kimlik kazanarak XX. yüzyılın son çeyreğine kadar gelişimini sürdürmüştür.²²⁴

Kent yapısı, sosyal yaşam ve dinsel kültür geleneklerinin değişimi Endüstri Devrimi ile hızlanmıştır. Gözlem ve akla dayalı bir yaklaşımla, tarihsel bir yenilik olarak nitelendirilen modernlik süreci her coğrafyada farklı şekilde yaşanmasına rağmen yine de ortak değerler üzerine kurulmuştur. Demokratik bir ortamın oluşmasının yolunu açan bu süreç, entelektüel insan modelini ve bireysel eğilimleri kaçınılmaz kılmıştır. Bu modern yapı sanatın dallarıyla, felsefi düşünce temeline dayalı yenedünya görüşünün benimsendiği bir kimlik kazanmıştır.

Gündelik hayat ve yaşam alışkanlıkları da modernizm ile yeniden biçimlenmiştir. Teknoloji, makineleşme ve keşifler, akla dayalı gözlem yapan, sorgulayan ve rasyonel olmayan görüşlerden uzaklaşarak geleneksel olanı reddeden, yenilikçi ve özgür bir yaşam biçimini benimseyen bir insan modelini doğurmuştur. Tarım yerini sanayileşmeye, sömürülen sınıflar yerini eşitlikçi ve dayanışmaya dayalı ortak mülkiyet bilincinin ortaya çıktığı toplumsal bir yapıya bırakmıştır. Bu gelişmeler toplumlara etki ettiği kadar kentlere ve ortak kullanım alanlarına da etki etmiştir.

Endüstriyel kapitalizmin ortaya çıkması kentlerin giderek büyüüp gelişmesine yol açmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiş, bir önceki çağda belki hayal bile edilemeyecek yenilikler insan yaşamına bir yandan yeni kolaylıklar, öte yandan beklenmedik yan etkiler yaratmıştır. Gündelik yaşam alışkanlıkları keşiflerle birlikte

²²⁴ Jonathan Fineberg, 1940'tan Günümüze Sanat, İzmir: Kara Kalem Yayınevi, 2014, s.16

önemli ölçüde etkilenmiştir. Bu süreçte Karl Marx, Friedrich Engels, Friedrich Nietzsche ve Sigmund Freud gibi düşünürlerin manifesto, kitap, gözlem ve fikirleri, yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşinin sorgulanmasını doğurmuştur. Ruhsal yaşam, toplumsal yapı ve kültürel değerlere ilişkin yeni bakış açıları geliştirilmiştir.²²⁵

Endüstri Devrimi'yle dünya üzerinde başlayan yenilikçi hareketler, XIX. yüzyıl sanat anlayışlarına da etki etmiştir. Sanatın her alanında görülebilecek değişimlerin, kaçınılmaz bir hareketle dönüşmeye başladığı söylenebilir. Yenilikçi ve özgür bir yaşam biçimini benimseyen sanatçılar da, bu kaçınılmaz hareketin öncüleri olmuşlardır. Sanatçıların özgün yaklaşımları ve endüstri devriminin sunduğu imkânlar, sanat ve toplum ekseninde de yenilikçi hareketleri tetiklemiş, sanatın dallarına dair yeni anlam alanları açılmıştır.

Felsefi düşünce temeline dayalı, dünya savaşlarının (1914-1918 / 1939-1945) etkilediği kültürel ve toplumsal yapının izlerinin görüldüğü ve değişime uğradığı bir süreç olan Modernizm, akılcı bir yaklaşımla dünyanın yeniden irdelendiği ve bireyselliğin ön plana çıktığı dönem olarak, sanatsal üretim biçimine sorgulayıcı bir yön vermiştir. Sanat akımları ve bu akımların öncü sanatçıları, döneme dair tüm deneyimlerini, gözlemlerini ve duygularını farklı üsluplarla ifade etmişlerdir. Sanatın her dalında geleneksel olanın yerine yeni arayışların olduğu, hayata dair farklı sorgulama alanlarının ortaya çıktığı ve sanat üretiminin yeni okuma alanları yarattığı bir süreç olarak modern dönem sanatçı tanımını, özgün eserlerin yaratıldığı yenilikçi bir dönemi kendi dinamikleri üzerinden yeniden biçimlendirilmiştir. Tüm bu deneyimler XX. yüzyılın birikimini, sanatın kendi diliyle sunması anlamına gelmektedir.

Sanat tarihçi Meyer Schapiro modern sanatçı için; *“Modern sanatçının insan dünyası açısından sergilediği edilgenlik onun biçimi ile içeriğinin kendine özgü ilişkisinde belirgindir. Baştan sona canlı, ama yine de ateşli bir bütün yaratma çabası*

²²⁵ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013, s.18

*çindeyken, rengin renkle, çizginin çizgiyle, kütlenin kütleyle etkileşimini düşünür.”*²²⁶ ifadelerini kullanmıştır.

Heykel alanında da bu yaklaşım bilimsel, teknolojik ve endüstriyel gelişmelerin etkisiyle belirgin şekilde görülmüştür. Düşünce biçimini, algıyı ve bakış açısını değiştiren bu gelişmeler düşüncenin forma aktarımı, kullanılan malzemeler ve teknikler ile sergileme biçimleri konusunda farklı yaklaşımlar doğurmuştur. Modern sanatçı yeni dönemin ruh halini, yeni sorular sorma tutumunu ve yeni malzemeleri, farklı biçim ve teknikler kullanarak irdelemiş ve izleyicinin algısını değiştirmeye yönelik özgün üsluplar benimsemiştir. Heykelin üretim sürecindeki bu yeniliklerin plastik açıdan en belirgin olanı ise malzeme ve renk ilişkisi olmuştur. Rengin heykel sanatında özellikle tercih edilip kullanımı, heykelin kompozisyonu, mekânla ilişkisi ve görsel çağrışımları açısından belirgin bir etki yaratmıştır. Heykelde kullanılan renkler, modern dönem akımlarının temsilcisi olan sanatçıların kendi üretim biçimlerine yön veren, biçim içerik arasındaki ilişkiyi güçlendiren bir unsur olmuştur. Heykeller, iç ve dış mekânlardaki sergileme biçimlerine göre, çevrenin fiziksel verileri de düşünüldüğünde, renk tercihi konusunda ipuçları taşır hale gelmiştir.

Sanatçılar arasında kültürel, ekonomik, sosyal ve coğrafi farklılıklar olsa da, eserlerinde biçim, içerik ve teknik konusunda birbirlerinden etkilenme söz konusu olmuştur. Heykellerinde renk kullanan sanatçılar da, renk unsurunu benzer kaygılarla üretim süreçlerine dâhil etmiş, kişisel tercihleri yönünde renkler seçmişlerdir. Tarihsel açıdan da rengi üretim sürecinin merkezinde tutan sanatçılar birbirlerine ilham vermişlerdir. Bu durum heykellerin etkisi ve malzemeye ilişkisinde belirleyici olsa da, sanatçıların kullandıkları renklerin, geçmiş yaşantılarında edindikleri deneyim ve birikimlerle ilişkili olabileceği, eserleri üzerinden yapılacak çözümlemelerle görülebilir.

Heykellerinde rengi bilinçli bir şekilde kullanan sanatçıların eserleri, modern dönem heykel sanatında rengin anlam ve biçime etkisini çözümleyebilmek adına örnek teşkil etmektedir. Tarihsel sıralamayla XX. yüzyılda rengi heykellerinde ilk kez ve bilinçli şekilde tercih ederek kullanan Alexander Calder, Anthony Caro, Otto Herbert

²²⁶ Harrison ve Wood, s.555

Hajek ve Anne Truitt gibi sanatçıların eser çözümlenmeleri ve sanat üretimlerinde rengi kullanım amaçları, dönemin heykel sanatında renk unsuruna dair belirli ipuçları vermektedir. Bu sanatçıların araştırma kapsamında incelenme sebebi, Calder'in renkten kopuş sürecinden sonra heykelde ilk kez renk kullanmış olması, Caro'nun biçimle birlikte heykelin anlamını renk üzerine kurması, Hajek'in heykellerinde rengin, resimsel nitelikli mekânsal çözümlenmelere giderken biçim tekrarını ve hareketini güçlendirerek yanılısma yaratan bir unsur olması ve Anne Truitt'in de çevresel verilerden ve anılarından yola çıkarak renk aracılığıyla heykellerinin algısal boyutunu ve bireysel hafızasını irdelemesi olmuştur. Rengin farklı etkileri, anlam ve biçimle ilişkisi ile kullanım yöntemleri nedeniyle bu sanatçılar ele alınmaktadır.

4.2. Alexander Calder'de Hareketin Rengi

Alexander Calder, yirminci yüzyıl yenilikçileri arasındadır. Bu dönemde çoğu heykeltıraş geleneksel malzemeler ve yöntemler ile çalışmışken, modern endüstrinin yeni malzemelerini deneyen Calder, tel ve metal levhalar kullanarak yeni bir heykel formu oluşturmuştur. Bu yöntemle hareketli ve durağan heykeller tasarlamış, bunların boyut ve renk etkisini planlayarak, mekânla ilişkisini dikkate alarak konumlandırmıştır.²²⁷

Üretim sürecine bakıldığında, çalışmalarının her birinde yeniyi deneyen ve arayan, dönemin imkânlarını kullanarak özelliklerini yansıtan ve hem kullandığı teknik hem de malzemeler ile birçok sanatçı için de öncü olmuştur. Renk ve malzemeyle ilişkisi de Calder'i çağdaşlarından farklı şekilde konumlandırmayı gerektirmektedir. Onun renk paleti de göz önüne alındığında, anlamı ve biçimi belirli renklerle anlatma konusunda sınırlı tutmuş olması üretimine dair farkı ortaya koymaktadır.

Calder iki savaş arasının Avrupa avangardına özgü hız ve kıvraklığını, bir Amerikan stili içinde başarıyla dönüştürmüştür. Otobiyografisinde, Arizona'da yaşadığı çiftlikte ailesiyle birlikte gökyüzünü seyrederken, gezegen ve yıldızlara duyduğu ilgi, özellikle mobil yapıtlarının ikonografisi için oldukça önemlidir. Çocukluk anıları, Calder'in sanatı için birçok tema oluşturur. Trenlerle ilgili canlı anılar, San Francisco teleferiği ve oyuncaklar, sonraki heykel çalışmalarında görülmektedir. Calder'in, kariyeri

²²⁷ Rosalind Ragans, Art Talk, Glencoe / McGraw-Hill, The United States of America, 2005, s.376

boyunca yarattığı telden takılar bile çocukken kız kardeşi ile birlikte, onun bebeklerini süslemek için yaptığı çalışmaların bir sonucudur.²²⁸

XX. yüzyıl toplumsal yapıyı, sosyal hayatı, kentleri ve gündelik yaşamı ne kadar etkilemişse, sanatın her dalını ve sanatçıları da o ölçüde etkilemiştir. Bu anlamda yeniliğe açık, dönemin özelliklerini içselleştiren ve sanat üretimiyle de bunu ifade etmeye çalışan bir heykeltıraş olarak Calder, iç dünyasını adeta dönemin koşullarına adapte ederek teknolojiyi ve bilimi, biçim, teknik ve üslup olarak sanatla buluşturmuştur.

Mühendislik eğitimi alan Calder, çocukluk deneyimleri ve hatıralarını her zaman canlı tutmuştur. Bir gemide tayfa olarak çalıştığı dönemde, yolculuk boyunca yıldızlara ve gezegenlere olan çocukluk ilgisini büyük ölçüde yeniden güçlendiren bir deneyim yaşamıştır.

“Bir sabah, erken saatlerde’ diye anımsar: “Guatemala açıklarında, sakin bir denizin üzerinde, yattığım yerden – bir kangal halat- bir yandan, kıpkırmızı doğmaya başlayan güneşi, diğer yandan gümüş bir paraya benzeyen ayı gördüm. Bütün yolculuk boyunca bu, beni, her şeyden fazla etkiledi: Bende sonsuz bir güneş sistemi duygusu bıraktı.”²²⁹

Bu deneyimin bıraktığı izler her bir unsurun çağrışımlarını ve anlamını yeniden sorgulama fırsatı yaratmıştır. Söz konusu kozmik görüntüler sanatçının birçok çalışmasında etkilerini göstermiştir.

Calder, bir kompozisyonu oluşturan biçimde, renkte, boyutta, harekette ve dengedeki eşitsizlikleri sanat anlayışının bir tanımı olarak sunmuştur. Zaman, denge ve boşluk kavramlarını heykellerinde irdeleyen sanatçı, hareket unsurunu üretiminin merkezine almıştır. Farklı boyutlarda iç ve dış mekân için tasarladığı heykellerinde asılı parçaların birbirleriyle ilişkisi gezegenlerin ve yıldızların dengeli hareketlerine dayanmaktadır. Gökyüzünün boşluk etkisini, mekân ve heykel arasında kurduğu biçimsel ilişkiyle yorumlamıştır.

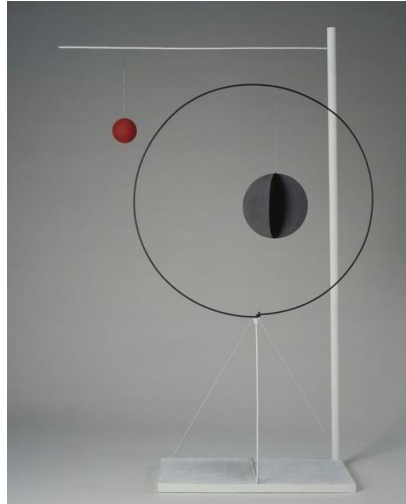
Mühendislik eğitimi alan Calder, dönemin endüstriyel gelişmelerinden ve makine kültüründen etkilenmiş, Piet Modrian’ın renkli dikdörtgenlerinden de ilham

²²⁸ Fineberg, s.49

²²⁹ Fineberg, s.49

almıştır. Modrian'ın yüzeyde kullandığı renkli dikdörtgenlerini, hareketli olarak hayal edip dikdörtgenleri salınır hale getirmesi yönünde öneride de bulunmuştur. Ancak Modrian, yüzey üzerindeki dikdörtgenlerinin Calder'in heykellerinden daha hareketli ve hızlı olduğunu iddia etmiştir. Biçimsel açıdan Modrian, Calder'e düzlemler, ana renklerin kullanımı ve özellikle de kırmızı renk konusunda ilham vermiştir. Soyut kavramı üzerine yeniden düşünmesini sağlamış, boşluk ve denge kavramlarını kendi üretim biçiminde sorgulamasının önünü açmıştır.²³⁰ Calder'in mühendislik geçmişi, yapıtlarında kullandığı renk ve biçim zıtlıklarının temel sebeplerinden biri olarak düşünülebilir.

1930'lu yıllara kadar metal tel kullanarak heykel yapan Calder, Modrian'ın resimlerinden etkilendikten sonra yüzeyler ve o yüzeylerde rengi kullanmaya başlamıştır. Rengi ilk olarak kullandığı heykelini ise 1931 yılında yapmıştır. Metal ve ahşap levhalar, tel ve boya kullandığı çalışmasına, hareket unsurunu da dâhil etmiş ve geometrik biçimlerin kompozisyondaki etkisini vurgulamak adına siyah ve beyaza zıt canlı renkleri kullanmıştır. Juan Miro'da Calder'in üretim biçimini etkileyen bir diğer sanatçıdır. Miro ve Calder'in 1928'e dayanan dostlukları sanat üretimlerini konusundaki etkileşimi de mümkün kılmıştır. Miro'nun yapıtlarında kullandığı renkler ve yuvarlak formlar da Calder'in biçim dilinin temel unsurlarından olmuştur.



Görsel 4.1: Alexander Calder, "Object with Red Ball", Ahşap-Metal-Tel, 1931

<https://tinyurl.com/srlt4an>, Erişim Tarihi: 24.06.2018

²³⁰ Eva Yonas, Calder and Mondrian: An Unlikely Kinship, The Ohio State University, United States, 2006, s.4

Rengin biçim ve içerikle olan ilişkisi dikkate alındığında, Calder modern heykel sanatında kendi içsel dinamikleri üzerinden renk kullanımının ilk örneklerinden birini ortaya koymuştur. Antik Dönem’den günümüze kadar, rengin heykel alanında kullanımı ve sonrasında Antonio Canova ile başlayan Neoklasik üsluptaki renksiz heykel anlayışına karşı Calder’in heykellerinde 1930’lu yıllarda renk kullanımıyla yeni bir bakış açısı getirmiştir. Rengin heykellerdeki kullanım alışkanlıklarının ve renksizlik algısının değişmesinde öncü olan Calder, rengin anlam ve biçimle ilişkisini kendi yaşam pratikleriyle bir arada sunmuştur. Onun heykel sanatı açısından bu avangard sayılabilecek tutumu ve rengi yeniden heykelde kullanma cesareti, sanat tarihinin kabullerine karşı duruşu gösterilebilir.

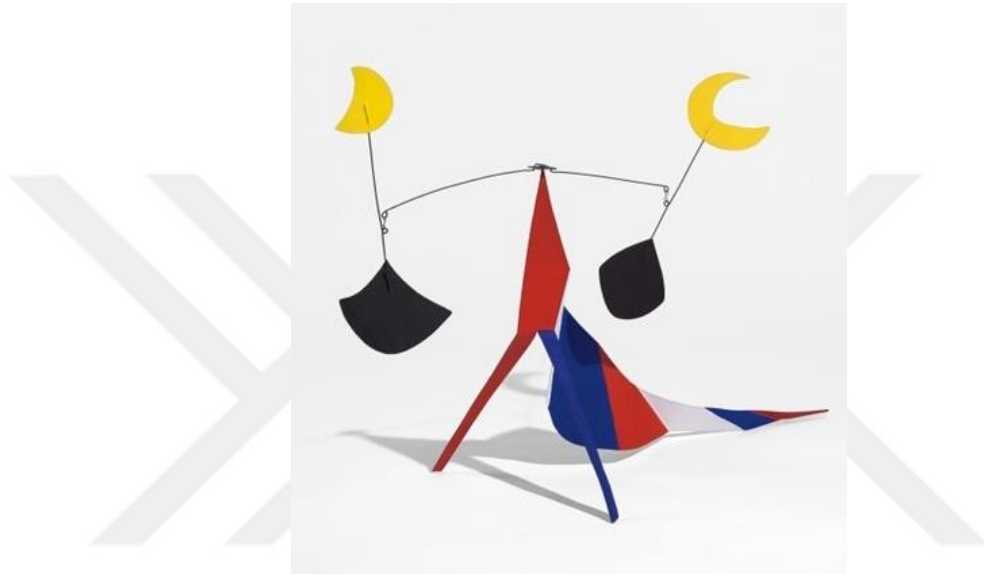
Kompozisyon değerleri bakımından, onun gökyüzünden ilham alarak yaptığı bu ilk renkli heykeli, kullanılan renklerle içeriğe dair referanslar vermektedir. Bu yaklaşımı sonraki yıllarda yapacağı heykeller için eskiz niteliği taşımaktadır. Heykelin ismiyle anlamı arasında pek ilişki kurmayan Calder, kullandığı biçim ve renklerle güçlü çağrışımlar yapmaktadır.

Heykelleri, onun üretim sürecine ilham veren deneyim ve birikimler üzerine olmuştur. İzleyici üzerinde görsel ve zihinsel çağrışımlar yapabilen ve algıyı değiştirebilecek bir iletişim biçimi olarak renk kullanmıştır. Bu kurguları gezegen, yıldızlar veya doğadan seçtiği unsurların temsili hareketlerini veya konumlarını içermektedir. Ancak burada sadece fiziksel değil, biçimsel etkisi bakımında da heykellerinin görsel bir hareketliliği de hissettirdiğini belirtmek gerekir.

Alexander Calder 1962 yılında verdiği bir röportajda, renk kullanımının kendisi için ikincil durumda olduğunu, yaratmak istediği farklılaşma için renk kullandığını ve bu farklılaşmayı özellikle siyah, beyaz ve kırmızı renklerle gerçekleştirdiğini dile getirmiştir. Ancak Calder kırmızısı olarak da anılan kırmızı rengi çok sevdiğini ve her şeyi kırmızıya boyamak istediğini ifade etmiştir.²³¹ Calder, kişisel deneyimlerini, hatıralarını ve dönemin yaşam alışkanlıklarını üretim sürecine dâhil etmiş, bu sürecin bir parçası olarak

²³¹ Alexander Calder and Katharine Kuh, “Alexander Calder,” in *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists* (New York and Evanston, Illinois: Harper & Row, 1962), www.calder.org/system/.../1962-Artists-Voice-P0349.pdf, Erişim Tarihi: 20.06.2018

da heykellerinde rengi biçimler arasındaki farkı ortaya koyabilmek adına kullandığını belirtmiştir. Ancak Calder'in heykellerinde renk, ikincil bir unsur olarak ve sadece farklılık yaratmak adına kullanılmış olduğu ifade edilse de, aslında her bir heykele farklı anlamlar yüklemiş ve izleyici üzerinde sanatçının üretim ikonografisini oluşturan gökyüzüne, doğaya, makineleşmenin dinamizmine ve hareketine dair referanslar barındırmaktadır.



Görsel 4.2: Alexander Calder, “Southern Cross”, Metal Levha, 1963

<https://tinyurl.com/rsq4mu5>, Erişim Tarihi: 24.06.2018

Açık alanda bulunan büyük boyutlu heykellerinde, Çin Kırmızısı olarak da bilinen bu rengi kullanmış ve bu durağan anıt heykellerin formunu renk ile destekleyerek biçimsel bir hareket kazandırmıştır. Renk ve biçim unsurunu kullanım amaçlarıyla ele alındığında, farklı açık alanlarda yaptığı heykellerinde mekân, üretim biçimini etkilememiştir. Mekânın fiziksel verileri dikkate alınmış olsa da, tamamen kendi üretim biçimini ve kaygılarını yansıtmıştır. Bu durum Amerika’da veya Hindistan’da açık alanda sergilenen heykellerindeki benzerlikler ile görülebilir.



Görsel 4.3: Alexander Calder, “Reims, la Croix du Sud”, Metal, 1969

<https://tinyurl.com/w3c4p8q>, Erişim Tarihi: 27.12.2019

Kullandığı metal, alüminyum ve ahşap malzemeler renk kullanımı konusunda tercihlerini değiştirmiştir. Alüminyum malzemenin kendi rengini ve parlaklığını kullanırken, metal ve ahşap malzemeleri renklendirmiştir. Renk unsuru, onun çalışmalarını daha görünür ve hareketli yapmıştır. Rengin duygusal ve zihinsel çağrışımlarının yanı sıra, form üzerindeki hızın ve hareketin ifadesini güçlendiren bir plastik unsur olarak da heykellere dâhil edilmiştir. Canova’dan sonra Calder’in rengi heykelde yeniden kullanmaya başlaması sadece plastik bir öge olarak değil aynı zamanda izleyicinin heykelde renkle olan mesafeli ilişkisini yeniden sorgulamasına imkân yaratmıştır.



Görsel 4.4: Alexander Calder, ”Flamingo”, Metal, 1974

<https://tinyurl.com/u3sub9v>, Erişim Tarihi: 24.06.2018

Chicago Federal Plaza önünde bulunan Flamingo Heykeli, Calder'in üretim biçimine dair belirgin özellikler taşımaktadır. Yapıt açık alanda durağan bir anıt heykel olmasına rağmen, görsel olarak hız ve hareket unsurunu hissettirmektedir. Yapıtın mekânla inorganik ilişkisi form olarak bir zıtlık yaratırken, aynı zamanda kullandığı kırmızı renkle de algının yapıta odaklı hale gelmesini sağlamıştır. Ölçek etkisi bakımından çevredeki mimari yapılar ve insanla kurduğu ilişki, kırmızı renkle belirgin şekilde öne çıkmıştır.

Kırmızı rengin tanımlı bir obje üzerindeki etkisi daha alışılmış bir algı yaratırken, soyut ve tanımsız bir form üzerinde görsel algısı yüksek etkiye sahip olabilir. Heykel, çevresel veriler dikkate alındığında, hem boyutu hem de heyecan uyandıran, dinamik etkiye sahip kırmızı rengiyle bir canlıyı anımsatan yapıya sahiptir. Seçilen mekân da organik yapısıyla ayrılan yapıt, boyutları ve rengiyle XX. yüzyıl yapısalci sanat hareketinin izlerini taşımaktadır.

Calder'in bilinçaltı veya kişisel deneyimleri heykellerinde biçimi ve rengi belirlese de, dönemin resim sanat anlayışı da onun heykellerini etkilemiştir. O, renk paletini belirli renklerle sınırlı tutmuş, anlamı ve biçimi bu renkler üzerine kurmuştur.

4.3. Anthony Caro'nun Yer Çekimine Direnen Renkli Heykelleri

İngiliz heykeltıraş Anthony Caro, 1960'lı yıllarda endüstriyel malzemelerle yaptığı soyut metal heykellerinde kullandığı renklerle, modern dönemin renk ile biçim arasındaki ilişkisini derinlemesine irdeleyen bir heykeltıraş olmuştur. Sanatçı heykel anlayışıyla, heykellerini sergileme biçimi ve çevreyle kurduğu ilişki açısından öncü bir rol üstlenmiştir. Onun heykellerinde kullandığı renkler, kendi üretim biçiminin karakteristik bir unsuru haline gelmiş ve heykellerinde kullandığı malzemenin biçimsel yapısı üzerinde farklı çağrışımlar yaratmıştır. Hem üretim yaptığı dönem açısından hem de tek renk kullanarak renklendirdiği heykellerindeki yaklaşımından dolayı Caro, rengin heykelle ilişkisi üzerine kurulan bu araştırma konusunun bir parçası olmuştur.

Caro, 1942-44 arasında Cambridge College'da mühendislik eğitimi görmüş, II. Dünya Savaşı'na denizci olarak katıldıktan sonra 1946'da Regen Street Politeknik'te, 1947-52 arasında da Kraliyet Akademisi Okulları'nda heykel çalışmıştır. 1951-53

arasında Henry Moore'un yanında atölye asistanlığı yaptıktan sonra 1953-79 arasında St. Martin Sanat Okulu'nda dersler vermiştir. 1959'a değin geleneksel figüratif heykel denemeleri yapan sanatçının bu tarihte ABD'ye yaptığı gezi, heykele yaklaşımını aniden değiştirmiştir.²³²

Heykel alanı için yenilikçi olarak kabul edilebilen bir üslup geliştiren Anthony Caro, heykel sanatı için yeni tanımların yapılmasını ve farklı kavramların sorgulanmasını sağlamıştır. Demir ve çelik gibi malzemeleri birleştirerek endüstriyel bir ifade biçimi yaratan Caro, heykel alanına kendine özgü bir estetik duyarlılık kazandırmıştır. Benimsediği heykel üslubuna rengi de dâhil ederek Calder'den sonra heykelde renk unsurunun yükselişine katkıda bulunmuştur.

Caro 1959'da ABD'yi ziyaretinde sadece heykeltıraşlarla değil, en önemlisi genç ressamlarla da tanışmıştır. Özellikle Kenneth Noland'ın dairesel resimlerinden etkilenmiştir. Soyut Dışavurumculuk ressamları, figürlerin temsili yerine, boya ve resim düzlemindeki renklerin gözlemciyi doğrudan nasıl etkilediği üzerinde durmuşlardır. Kompozisyonel düzeni reddetmeleri, hem sembol hem de figürden kaçınan görsel bir tema seçimi, boya kullanımları ve geniş biçimli yüzeyleri bu amaca yöneliktir. Fakat aynı türden yakınlığı sağlayabilecek soyut bir heykel nasıl yaratılabilir?²³³ Caro, tam olarak bu soruya cevap üreten ve resimsel özellikler de taşıyan manzaralar ve doğal çevreden referanslar sunan bir üretim biçimi yaratmıştır.

Henry Moore'un (1898-1986) asistanlığını yaptığı dönemlerde Amerika'da David Smith tarafından yapılan ve yeni olarak nitelendirilebilecek tarzda heykeller gördükten sonra biçim anlayışını değiştiren Anthony Caro, parlak, sanayi tipi elde edilebilir boyalarla renklendirilmiş endüstriyel metallere heykelleri tercih etmiştir. Caro, kütleleri ve ağırlıkları değişebilen malzemeleri bir arada kullanarak boşluklarıyla ve renkleriyle hafif görünebilen heykeller konusunda öncü sayılabilir. 1960'lı yıllarda Londra'da üretimlerine devam eden Anthony Caro, çelik heykellerini çok parlak renklerle - kırmızı, sarı, yeşil, turuncu ve mor - boyamaya başladı. Bunu, ağır çelik çubukların ve kirişlerin gerçekliğini gizlemek için yapmıştır. Böylece müdahale edilmemiş ve

²³² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt:1, İstanbul: Yem Yayınevi, 1997, s.298

²³³ Dieter Schwarz, Anthony Caro - Seven Decades, Annely Juda Fine Art, London, 2019, s. 4

neredeysse ağırlıksız gibi görünen kompozisyonlar oluşturarak yerçekimine karşı direnen heykeller tasarlamıştır. Caro boyanmış heykelleriyle, çizgisel, boşlukta nefes alan ve kaideden bağımsız, zeminle doğrudan temas edebilen yekpare yapılar kurmuştur.²³⁴

Caro, bu türden bir heykel anlayışını daha önceden figüratif heykeller yapan bir sanatçı olarak, resimsel düzlemdeki renk kompozisyonlarından ve biçimle ilişkilerinden ilham alarak yaratmıştır. Öncelikle endüstriyel malzeme seçimi onu diğer sanatçılardan ayırırken, aynı zamanda parçaları birleştirerek oluşturduğu soyut geometrik yapıları bir plan ve sistem dâhilinde yapmamıştır. Bu tavrını parlak ve canlı renk tercihleriyle de destekleyerek ortaya o dönem için farklı sayılabilecek bir üslup geliştirmiştir. İngiltere'nin endüstriyel yükselişinin bir parçası olan çelik üretimi ve dönemin sanat alanındaki gelişmeleri, onun atık demir ve çelik malzeme kullanımının temel sebepleri olarak gösterilebilir.

ABD'li soyut sanatçı Noland ve Smith'in yapıtları, ayrıca soyut sanatın ünlü eleştirmenlerinden Clement Greenberg'le (1909-94) yaptığı görüşmeler onu tümüyle soyut, tasarımcı ve mekân ilişkilerini irdeleyen bir heykel türüne yöneltmiştir. Çelik boru, kiriş ve levhaları kalın vidalarla birbirine çeşitli açılarda kenetleyen Caro, heykelini mekânla dinamik bir ilişkiye sokmak için dikey ve yatay yönlerde uzatmış; kimi kez benzer nitelikte levhalar arasına ince çubuklar, kıvrılmış çizgisel öğeler de koyarak ince nüanslar, gerilimler ve karşıtlıklar yaratmaya çalışmıştır.²³⁵ Onun eserlerinde rengin rolü ise malzemenin de önüne geçmiş ve sadece biçimi etkilememiş anlamı da belirlemiştir. Çünkü renklendirilmiş bu soyut heykellerinde anlam, eserlerinin isimleri üzerinden kurulmuş ve renklerle de bu anlama dair çağrışımlar kullanılmıştır.

1960'larda boyalı çelik malzemeyle eserler üreten Caro, bu yönde belirleyici bir adım atmıştır. "Londra" isimli kırmızı renkli heykeli soyut biçimsel anlayışı ve renğiyle çığır açan eserlerden biridir. Heykel, müdahale edilmiş ve dövülmüş malzemeler yerine inşaat endüstrisinde kullanılan standart çelik kirişlerden yapılmıştır. Malzeme gerçek işlevlerinden bağımsız bir şekilde birleşik elemanlar olarak yatay eksende zemine yerleştirilmiş ve dolayısıyla savaş sonrası yılların dikey geometrik heykel ve mimari

²³⁴ Judith Collins, *Sculpture Today*, New York: Phaidon, 2014, s. 251

²³⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt:1, s.298

unsurlarına olan benzerlikler ortadan kalkmıştır. Öğeleri birbirine biçimsel özellikleri korunarak sadece temas ettirerek kullanan Caro, ayrıca heykelin tekiliğini ve niteliğini kapsayan soyut unsurları mekânsal açıdan da ele almıştır.²³⁶ Londra hayal edilerek renklendirilen bu heykel, izleyiciye de Caro'nun gözünden aynı hayali kurdurtmaktadır. Malzemenin ikinci planda kaldığı bu eseriyle sadece eserin ismi ve rengiyle Londra kenti bağlamında bir anlam yaratılmıştır.

Anthony Caro, zeminle doğrudan temas eden ve yatay düzlemde yerleştirilen büyük boyutlu, renkli heykeller üreten ilk sanatçı olmuştur. Bu heykel alanı için önemli bir adım olmuş ve Batı heykel geleneğinin dikey anlayışını kıran ve zeminde yayılan üretim tavrıyla diğer sanatçılardan ayrılmıştır. William Rubin'in belirttiği gibi,

“Caro'nun heykelinin baskın yataylığı, şimdiye dek heykelde bilinmeyen konfigürasyonları mümkün kılıyor. Aslında, Caro'nun bu yaklaşımı tamamen yeni bir şeydi ve ilk defa modern heykelde resimsel olmayan, bütünüyle üç boyutlu bir şekilde çalışma örneğiydi.”²³⁷



Görsel 4.5: Anthony Caro, “Londra”, Çelik, 1966

<https://tinyurl.com/se6uybk>, Erişim Tarihi: 14.10.2019

Caro bir açıklamasında bu heykeli hakkındaki deneyime vurgu yaparak: *“Bu tür bir heykel, tamamen izleyicinin veya onu yapan sanatçının yaşadığı alanla ilgilidir. Ölçek ölçeğimizdir, ölçek, izleyenlerin ölçeğidir ve daima boyut farklı bir şey haline gelir.”²³⁸*

²³⁶ Schwarz, s. 4

²³⁷ William Rubin, Anthony Caro, Newyork: W.M. Brown & Son, 1975, s. 2

²³⁸ Schwarz, s. 4

ifadelerini kullanmıştır. Caro bu sözleriyle heykelini, kaidesinden kurtularak kendini taşıyabilen, çevreyle ve mekânla iletişim kurabilen, kendi ölçeğiyle de gerçek yaşama referansları olan bir unsur olarak tanımlıyor. Onun amacı, her varlık gibi sanat eserinin de kendi gerçekliğini taşıması ve gerçek hayata dâhil olması olarak yorumlanabilir. Çünkü o, kendi yaşamsal deneyimleriyle oluşan görsel hafızasını heykellerinde yansıtmaktadır.

“Londra” isimli çalışmanın, soyut ve tanımsız karakteri renklendirmek için oldukça elverişlidir. Nitekim Caro bu heykelle sadece bir kenti düşündürme amacıyla canlı bir kırmızı ile renklendirmiştir. Caro’nun renk kullanım alışkanlıklarındaki değişim, seçtiği isimlerle heykellerinin renklerine bakıldığında görülebilir. Ancak malzemenin yapısal özelliklerine bağlı olarak ve biçimsel karakteri göz ardı etmeden kullandığı renkler, malzemedeki ağırlık hissini değiştiren bir algı doğurmuştur. Ayrıca heykellerini sergileyeceği mekânlar da renk tercihlerinde etkili olmuştur. Onun heykellerinde renkler, kullanıldığı biçime ve sergilendiği alana da görsel açıdan katkıda bulunmuş, yatay kompozisyonların görünürlüğü artırırken, durağan yapıyı hareketlendirmiştir.

Renk kullanımının Caro’nun heykellerine katkısı anlamında “Mayıs Ayı” isimli heykeli de renk ve anlam arasındaki ilişkiye referanslar vermektedir. Birbirinden farklı boyutlar, kalınlıklar ve formlara sahip metal malzemeleri bir arada kullanarak, hem ortaya çıkan boşluklarla tüm mekâna dâhil olabilen hem de renkleriyle bakış açısına göre çok katmanlı ve boyutlu bir yapı sunan bu heykeli, tamamen yaşadığı coğrafyadaki bir Mayıs ayının yani ilkbaharın renkli tasviridir. Renklerin canlılığı her parça için ayırt edici ve ağırlık algısını değiştiren bir etkiye sahiptir. Malzeme artık kimlikli ve bir mevsime çağrışım yapan tonlarla renklendirilmiştir. Biçimsel açıdan zeminle ilişkisini yataylığıyla güçlendiren heykel, renkleriyle de mekândan ayrılarak görünürlüğü güçlendiren ve anlama gönderme yapan bir etki yaratmaktadır. Tüm bu izlenim ve çağrışımlar Caro’nun renk kullandığı heykellerini, izleyici, mekân ve parçaların kendi içerisindeki ilişkisine katkı yapmakta ve anlamını onun kendi izlenimlerinden almaktadır.

"Mayıs Ayı" isimli heykelinde kullandığı doğrusal birimlerin yeşil, turuncu ve macenta renkleri, canlı ve parlak etkileriyle bir baharın tüm çağrışımlarını içermektedir. Diğer yandan renkler malzemeyi tanımsızlaştırmış ve kompozisyona hafiflik hissi

kazandırmıştır. Caro bazı heykellerinin tamamlanma aşamasında, heykelin daha algılanabilir ve anlamı destekler nitelikte olması için birden fazla renk kullanmayı seçmiştir. Fakat onun renk tercihleri anlam açısından değişkenlik göstermektedir.

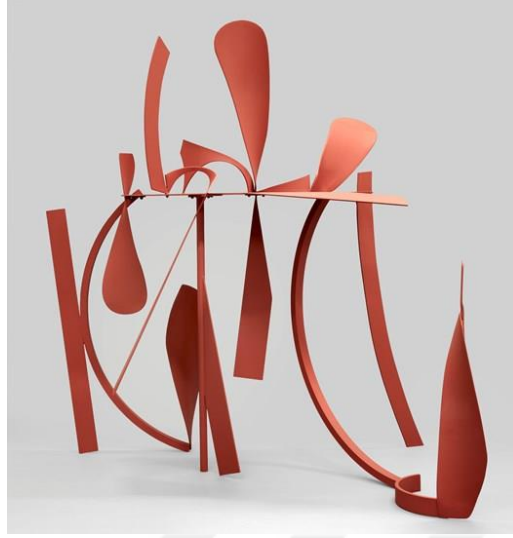


Görsel 4.6: Anthony Caro, “Month of May”, Çelik ve Alüminyum, 1963

<https://tinyurl.com/sjjks5n>, Erişim Tarihi: 14.10.2019

Caro, çelik unsurlarını, malzemenin kendisini nötrleştiren canlı renklere boyayarak rengin heykellerinde anlam ve biçimle ilişkisini deneyimleme fırsatı yaratmıştır. Daha önceki dönemlerde yaptığı figüratif heykellerden uzaklaşan Caro, buluntu malzemeleri doğaçlama bir şekilde birleştirmiş ve renk üzerinden anlamı vurgulamıştır. Hurda malzemeler kullanarak yaptığı “Orangerie” isimli çalışmasında metal pulluklar kullanmış ve narenciye ağaçlarının yetiştirildiği sera anlamına gelen “Orangerie” ismini çağrıştıracak bir renge boyayarak, heykelin doğal çevreden ve formlardan ilham alınarak yapıldığını vurgulamıştır.²³⁹

²³⁹ Collins, s. 8



Görsel 4.7: Anthony Caro, "Orangerie", Çelik, 1969

<https://tinyurl.com/rxwmmsb>, Erişim Tarihi: 15.10.2019

Caro, eserin üretimi ile şimdiki mevcudiyeti arasındaki zamansal farklılıktan dolayı ortaya çıkmış herhangi bir deformasyon veya eskimeyi önlemek için heykelleri düzenli olarak yeniden boyamayı seçmiştir. Renk seçimi, isim seçiminde olduğu gibi, sadece duygu temelinde serbestçe belirlenmiş, yine de, hem renk hem de başlık, esasen özerk bir malzeme olgusu olarak öngörülen heykele yabancı olsa da, öğelerin her birinin dolaylı anlatımındaki kombinasyonunun başka bir seviyede sürdürüldüğü bir kimliğe bürünmüşlerdir.²⁴⁰

Anthony Caro, heykel sanatı konusunda kabul görmüş ve benimsenmiş bazı geleneksel tutumları değiştirerek, 1960'lı yıllardan sonra yaptığı heykel uygulamalarıyla heykelin biçim anlayışı ve sergileme yaklaşımı konusundaki tanımını sorgulatan bir etki yakalamıştır. Soyut heykelleriyle anlam ve biçim bütünlüğüne rengi de dâhil ederek figüratif heykel anlayışını, yontu tekniğini, geleneksel malzemeyi, heykelin sergileme biçimini yeniden düşündürmüştür. Ona özgü bu yaklaşımlardan heykelin kaideden kurtulması ve renklendirilmesi en önemli unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Çünkü heykellerinin boyanması o dönem terk edilmiş bir antik gelenek olarak görülüyordu. Bu

²⁴⁰ Schwarz, s. 5

konu hakkında Stanley Cavell (1926-) “*Kastetme Sanatı*” isimli makalesinde şu ifadeleri kullanmıştır;

“Caro eserlerini boyuyor, ama bu onlarla ilgili dışsal ya da ek bir olgu olmuyor sadece, boyanmadıklarını hatta renklendirilmediklerini söyleyebileceğim nesnelere yaratıyor; duvar ya da kulübeler gibi renk yok üzerlerinde, çimen ve topraktaki gibi var – hatırladığım deneyim belki de Caro’nun renkli kirişler, kalaslar ve levhalar kullanmadığını, renk kirişleri, kalasları ve levhaları kullandığını söyleyerek yakalanabilir. Sanki renk onu destekleyen nesnenin maddesellikten çıkmasına yardımcı oluyor. İnsan onların ağırlıksız olduğunu söylemek istiyor, ama bu da bu ağır masif malzemelerin hafif görüldüğü anlamına gelmez, daha da şaşırtıcı bir şekilde, ne hafif ne ağır oldukları, ağırlık kavramına tümünden direndikleri anlamına gelir- büyüklük kavramına direnmeleri gibi; ne büyük ne küçük görünürler. Aynı şekilde başka heykellerin önemli bir parametresi olan dokudan da kurtulmuşlardır. Artık şeyler değildir bunlar. (Buna benzer bir şey yakın dönemde resminde rengin kullanımı için de geçerlidir: Renk artık bir şeyin rengi olarak iş görmez, cisimsizleşmiş de değildir; ama altında durduğunu bildiğimiz tuval artık onun desteği değildir – renk öylece oradadır, tuval gibi. Oraya nasıl ulaştığı sadece teknik açıdan ilginçtir, artık ele alınamaz.)”²⁴¹

Caro heykellerinde kullandığı her bir parçanın kimliğini ve karakterini renk kullanarak değiştirmeyi başarmıştır. Caro’un sözdizimi üzerine yoğunlaşması Greenberg’in görüşüne göre, “soyutluğa, doğaya radikal bir benzemezliğe yönelik vurguya” karşılık gelir. Ve Greenberg şöyle devam eder: “Başka hiçbir heykeltıraş sıradan düşünülebilir şeylerin yapısal mantığından bu kadar uzaklaşmadı.”²⁴²

Hem Smith hem de Caro, savaş sonrası önde gelen ressamlar kadar radikal üsluplara odaklanıp üretim yaparak geçmiş sanattan kopmuşlardı. Ancak, bir bütün olarak ele alındığında, çalışmaları ressamlarınkinden daha çeşitli ve kapsayıcı bir şekilde ortaya çıktı.²⁴³ Ancak Caro’nun ve Smith’in çalışmaları arasında da baştan beri büyük farklılıklar vardı. Bunlardan en belirgin olanı, Caro’nun heykellerinin yatay yönelimi olmuştur. Parçalar, genellikle tamamen göz seviyesinin altında, bazen toprağa sarılarak, yatay olarak yayılma eğilimindedir. Caro’nun heykel üslubu, morfolojisi kadar yatay olması nedeniyle de Smith’ten daha soyut olarak yorumlanabilir.²⁴⁴ Basit şekiller kullanılarak elde edilen soyut anlayışla Caro’un morfolojik seçimi, formların kendisine

²⁴¹ Harrison ve Wood, s. 841

²⁴² Michael Fried “Art and Objecthood” Essays and Reviews, London: The University of Chicago Press, 1998, s. 29

²⁴³ Rubin, s. 26

²⁴⁴ Rubin, s. 30-34

değil formların bir aradalığına bağılı olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Caro'nun heykeli, Michael Fried'in deyişiyile, “tamamen ilişkisel” olarak değerlendirilebilir.

Onun yaratıcılığı, orantılı olarak daha çok kendi sınırları içerisinde olmuş, gündelik yaşamdan alıntılar üzerine kurulmuş ve renklerle ifade edilmiştir. Öyle ki Caro, heykelleri için herhangi bir biçimsel ön çalışma yapmasa bile seçtiği isimlerle renkleri bilinçli bir şekilde ilişkilendirmiştir. Ayrıca onun doğaçlama yaklaşımı, heykelin biçimsel karakterini etkilemiş ancak renk paletinde anlama göre bir çeşitlilik doğurmuştur.

Yerçekimine karşı koyabilen bir duygu yaratmak için heykellerini boyayarak, izleyicinin çelik malzemeye odaklanmaları yerine anlama odaklanmalarını sağlamıştır. Renklerin biçim üzerindeki bu kamufle edici ve yabancılaştırıcı etkisi, yerçekimsel baskıyı azaltan ve nesneliliği ortadan kaldıran bir algı yaratmıştır. Malzemeye dair düşünceler ve tanımlarla birlikte dokunsallık da, malzeme ile nadiren ilişkilendiren parlak bir renk tonu kullanılmasının bir sonucu olarak azalmıştır. Çelik olduğu anlaşılabilmesine rağmen kullanılan renkler, Caro'nun heykellerine gerçek dışı soyut bir karakter kazandırmıştır.



Görsel 4.8: Anthony Caro, “Sun Feast”, Çelik, 1969-70

<https://tinyurl.com/yxyoqm7t>, Erişim Tarihi: 16.10.2019

Caro'nun çalışmalarının çoğundaki tek renk, farklı boyut ve açılarla birleştirilen parçaların görsel açıdan dağılmasını engeller ve bütünlüklü görünmesini sağlar. Bu tek renklilik biçim için bir kimlik kazandırma görevi üstlenir. Ağırlıklı olarak sarı, yeşil, mavi, turuncu ve kırmızı renkteki heykelleri, soyut dışavurumcu ifade anlayışıyla kolay

algılanabilir ve çevredeki tüm görsel unsurlardan ayrılan bir etkiye sahiptir. Renk, çoğunlukla çalışmanın parçalarının görsel bütünlüğüne ve çeliğin doğasını değiştirmeye hizmet ederken, belirli bir renk tonunun seçimi Caro için özel bir ilgi olarak nitelendirilebilir. Rengi, her parçanın etkileyici ve yapısal karakterinin bir fonksiyonu olarak seçer ve “Sun Feast” isimli çalışmada olduğu gibi heykelin ismine çağrışım yapar. Sarının güneşle veya ışıkla ilişkilendirilmesi tesadüf değildir ve burada biçimsel tercihler de rengin etkisini güçlendirmeye yöneliktir.

Caro'nun eserleri zaman zaman tek bir odağa sahip izlemeyi teşvik eder, ancak boşlukta dağılan çok sayıda parçalı görsel unsur vardır ve bunlar heykele bakılan açıya göre farklı değerler alırlar. Caro bu düğümü andıran kompozisyonu kontrollü bir şekilde sonuçlandırarak, izlenmeyi ve biçimlerin tam olarak anlaşılmasını kolaylaştırır. Genellikle eserleri etrafında gezinmeyi teşvik eden ve eserin ismiyle rengin birlikte düşünülmesini gerektiren bir etki bırakır. Sabit bir bakış açısına rağmen heykelin bütün bölümlerinin, bir cümlenin açılımında olduğu gibi sözdizimsel olarak okunmasını talep eder. Bu, çalışmaya, görsel olaylar zaman içinde algılandığından, neredeyse anlatı niteliğinde kümülatif bir ifade kazandırır; izleme açısı ve konum değiştikçe etki de değişir.²⁴⁵ Ancak tek bir odak vardır, örneğin “Sun Feast” isimli eserde güneş ve güneşi temsilen kullanılan sarı renkte olduğu gibi.

Caro'nun 1960'lardaki kendine özgün renklendirilmiş soyut heykel anlayışı yerini 1970'lerde malzemenin kendi rengini kullandığı bir anlayışa bırakmıştır. Kendisiyle özdeşleşen canlı renkleri kullanmak yerine malzemenin rengini tercih eden Caro, bu yaklaşımıyla heykellerinin doğasını değiştirmiştir. Üretim sürecine dair yeni denemeler ve heykellerinde yeni sorgulamalara imkân tanımıştır. Bu sorgulamalar, renkli veya renksiz yapıtlarındaki çağrışımların nasıl değişebildiğine yönelik olmuştur.

²⁴⁵ Rubin, s. 61



Görsel 4.9: Anthony Caro, “Emma Screen”, Paslı Çelik, 1977-1978

<https://tinyurl.com/wm6zn36>, Erişim Tarihi: 16.10.2019

1970’lerde, heykellerini boyamak yerine malzemenin özelliğini vurgulamak için paslanmış çeliği tercih etmiştir. “Emma Screen” isimli çalışmasında görüldüğü gibi, sanatçının heykelinde başka bir metamorfoz yaşanmıştır.²⁴⁶ “Emma Screen”, Caro’nun heykel anlayışına dair kaygılarının ve her ne kadar biçimsel anlayışında farklılık çok fazla olmasa da yeni arayışlarının bir sonucudur. Bu heykelinde en dikkat çeken farklılık ise onun heykelleriyle özdeşleştirilen canlı parlak renklerin olmayışıdır. Caro için renk unsurunun önemi, 2000’li yıllarda yaptığı heykellerine yeniden dahil ettiği renkli malzemelerin yarattığı algıyla ve heykele katkısıyla görülebilmektedir.

²⁴⁶ Schwarz, s. 6



Görsel 4.10: Anthony Caro, “River Run”, Çelik ve Renkli Pleksi Levha, 2013

<https://tinyurl.com/uv8m2nq>, Erişim Tarihi: 17.10.2019

Caro bu yıllarda üretim biçiminde yaşadığı farklılıkların ortak bir tavrını sergilemeye başlamıştır. Renklendirilmiş veya malzemenin orijinal rengini birlikte kullandığı cam veya pvc gibi şeffaf malzemeleri heykellerine dahil etmiştir. “River Run” heykeli Caro’nun heykel alanındaki deneyimlerinin ortak bir ifadesini sunmaktadır. Bu çalışmasında, çelik kirişlerin, boruların ve kesitlerin görünümünü engellemeyen ancak fiziksel olarak kompozisyonun ayrılmaz parçası olan, camdan daha dayanıklı renkli şeffaf plastik bir malzeme kullanmıştır. Bu sarı renkli şeffaf malzeme renginden dolayı görüntüye bir izlenme açısı belirlerken, aynı zamanda farklı parçaların tek bir mekansal ve görsel birlik içinde algılanmasını sağlamıştır. Bu yıllarda yaptığı diğer heykellerinde olduğu gibi mimari bir yapının parçalarını anımsatan “River Run” isimli heykelinde Caro, renkli şeffaf malzemeyi, izlendiği her açıya göre heykeli renklendiren ve bir arka plan oluşturan, tonuyla malzemenin sertliğini kıran, doğaya çağrışımlar yapan bir öge olarak kullanmış, görsel olarak tekdüze bir görünüm sunan heykelle hareket kazandırmıştır. Ayrıca heykelin kurgusuna derinlemesine nüfuz edecek şekilde bir ışık etkisi yaratmıştır.

Sonuç olarak Caro geç tarihli heykellerinde, tanımsız gibi görünen, ancak eser ismiyle bakıldığında bir manzara sunan veya çağrışımlar yapan istifler yaratmış ve aynı zamanda izleyici için bu tesadüfi renkli kompozisyonların eser ismi ile izlenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Renkler ve isimlerle iç dünyaya yönelik deneyimler sunan

Caro, bir kenti, bir mevsimi veya doğanın bir unsurunu renklerle hayal etmiş ve anlam alanını bu unsurların renk çağrışımları üzerine kurmuştur. Bu deneyimin yaşandığı heykellerinde merkezi olmayan kademeli boşluklar, sergilendiği alanda biçimsel etkiyi güçlendirirken, renkler ise parçaları hem görsel olarak birleştirmiş hem de vurguya katkı yapmıştır. Heykellerinde bir ifade biçimine dönüşerek anlamı ve biçimi doğrudan etkileyen renkler, onun eserlerinde biçime göre değil eserlerin ismine yani anlama göre sembolik olarak seçilmiştir. Renk paletinde her rengi bulduran Caro, eserin anlamına göre de renk tercihlerini değiştirmiştir. Onun bu tavrı ise rengin modern dönem heykelinde hem anlamı hem de biçimi nasıl etkilediğini ve heykeli oluşturan tüm öğelere bağlı renk seçimlerinin nasıl farklılaştığını göstermektedir.

4.4. Kentsel Mekanlara Renkli Müdahaleleriyle Otto Herbert Hajek

1927 yılında Almanya’da doğan ve bir Alman soyut resim, grafik ve heykel sanatçısı olan Otto Herbert Hajek’in heykelleri, kamusal alandaki çevresel unsurları, yalın geometrik biçimleri ve renkleri bir arada sunan resimsel özellikler taşıyan çalışmalarıdır. Kamusal alanlarda modern heykel sanatının öncüsü olarak anılan Hajek, Alman kamu kurumları başta olmak üzere birçok farklı coğrafyada açık alan heykeli ve küçük boyutlu çalışmalar yapmıştır. Hajek heykellerini, kentsel bağlamda mekansal bir planlama ile çevreyle görsel ve fiziksel bir bağ kurabilen yaklaşımla tasarlamıştır. Bu yaklaşımı heykellerinde mimari referanslar sunmakla birlikte, biçimsel açıdan doğadan ayrılan ve kolaylıkla algılanabilir renkli biçimlerden oluşmaktadır. Seçtiği alanlara sadece heykellerini yerleştirmekle kalmamış aynı zamanda mekansal bir düzenleme de yaparak heykelin mekana aidiyetini güçlendirmiştir. Onun heykellerinde renk kullanımı, biçimlerin tekrarını ve hareketini güçlendiren, resimsel özellikler yansıtan bir yanılısama yaratmaktadır. Seçtiği renkler ise genellikle sarı, mavi, kırmızı ve tonlarıdır.

XX. yüzyılın önde gelen Alman sanatçılarından Otto Herbert Hajek, 1947’den 1954’e kadar Stuttgart’taki Staatliche Akademie der Bildenden Künste’de heykeltıraşlık eğitimi almış, ilk kez 1950’lerin sonlarında bronz malzeme kullandığı heykelleri ile “mekansal düğümleri” ve “mekansal katmanları” irdelemiştir. Daha sonra mekan ve kentsel çevre meselesi onun için mekanın keşfi olarak heykel üretiminde temel kaygı haline gelmiştir. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren kapalı mekan bağlamından

uzaklaşarak kamusal alana doğru eğilimi artmıştır. Bu, 1966'dan sonra benimsediği yaratıcı ifade biçiminde köklü bir değişiklikle daha da belirginleşmiştir. Parçalı ve çok yüzeyle heykellerin yerine, güçlü bir şekilde sadeleştirilen yapısal geometrik formları ve açık alanda farkedilebilirliği yüksek canlı kırmızı, mavi ve sarı gibi ana renkleri eşleştirmiştir. 2005 yılında ölünceye kadar da, renkli geometrik düzenlemeleri, yer işaretleri ve kent ikonografisi gibi unsurlarla terminolojisini oluşturduğu bir çoğu uygulanmış eserler üretmiştir.²⁴⁷

Hajek açık alan mekan düzenlemeleri ve heykelleriyle, kentsel alanda mimari yapılarla kurduğu ilişki, kentsel planlama, mimarlık, sanat, toplum ve sosyolojik meselelere temas etmektedir. Çağrışımlarını hem renkler, hem geometrik biçimler hem de mekansal düzenlemeleriyle veren Hajek'in heykel uygulamalarının, birer toplumsal metafor olarak hatırlatıcı, işaret veya yön belirleyici, mekan açısından tanımlayıcı ve kolektif hafızayı canlandırıcı bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca kendine özgü biçimlerindeki renkleri, yönlendiren ve hareket hissi yaratan bir unsur olarak kullanmıştır. Hajek'in sık sık tercih ettiği ve onu temsil eden temel renkler, mekansal olarak plastik etkiyi, çevreyle yarattığı görsel zıtlık nedeniyle daha da çok vurgular. Onun düzenlemeleri, kentsel mekanlarda uyarıcı ve davetkar bir etki yaratarak, izleyiciye yönelik sosyal bir etkileşimin önünü açar. Dolayısıyla sanatçının eserleri kentsel yaşam alanında kamusal görevler üstlenirler ve toplumla sanat arasındaki ilişkide bir açılım getirirler.

Hajek'in mekânı etkileyen "kentsel işaretleri" ve "mekânsal düğümleri" gibi etkili "renk stili": heykel-mekân ve insan arasındaki yeni ilişkileri hedef alır ve bunu her tarafa vurgular. Hajek'in çalışmalarının çoğunda sanat ve sanatın toplumdaki rolü üzerine olan soruların cevabı işlenmektedir. Hajek politik ve sanatsal uğraşlarını birbirini tamamlayarak yürütür. Otto Herbert Hajek sanatı yaşam kalitesini artıran hedef olarak görür, heyecanını da yaratıcılığı ile tanımlar ve şunları söyler: "Benim atölyem ben nerede çalıştıyorsam oradadır. Atölyem, içinde yolculuk ettiğim bir sokak, meydan veya mahalle olabilir. Öyle bir atölye ki, eserlerin ve etkilenmenin atölyesi... Ben neredeysem, çalışmam da oradadır."²⁴⁸

²⁴⁷Anuschka Plattner, "Otto Herbert Hajek-Konzeptionen der Raumgestaltung", Dissertation, Philosophische Fakultät-Kunsthistorisches Institut Service facilities-Art History, German, 2000, s. 3-5

²⁴⁸ Bayar Çimen, "Kentsel ve Mimari Mekânda Sanat Hergelen Meydanı Otto Herbert Hajek", Mimarlık Dergisi, Sayı: 256, Mimarlar Odası, Ankara, 1994, s. 65

Kevin Lynch kitabında “Kent İmgesi ve Bileşenleri” başlığında bu konuya paralel olarak şu ifadelere yer vermiştir;

Her kentin, kişilerin bireysel imgelerinin bir araya gelmesiyle oluşan bir “halk imgesi” var gibidir veya çok sayıda kentlinin oluşturduğu bir dizi “halk imge”sinden bahsedilebilir. Her bir kişinin algısı biriciktir, ancak, bu algının grup imgeleriyle hiçbir bağlantısı olmayabilir. Yine de “halk imgesi”ne yaklaşıp. Bu imge de değişik bazen zorlayıcı, bazen tümünü kapsayıcı bir şekilde gelişebilir. Bir mekanın sosyal ilişkiler açısından anlamı, işlevi, tarihiyle ilişkisi ve ismi bile onun imgelenebilirliğini etkileyebilir. Fiziksel unsurlardan yola çıkılarak oluşturulan kent imgesinin içeriği, yollar, sınırlar/kenarlar, bölgeler, düğüm/odak noktaları ve işaret öğeleridir.”²⁴⁹

Hajek’in kullandığı renkler sembolik anlamlar ve toplumsal kodlar içermez ve sadece çağrışımları ile uyarıcı bir etkiye sahip unsurlardır. Bu bağlamda Hajek kentsel mekandaki uygulamalarıyla hikayeleştirilen bir anlatım biçimindense, çevreyle iletişime geçebilen ve izleyici üzerinde yönlendirici veya çağırıcı algı yaratarak bağ kuran bir renk kullanımını benimsemiştir. Toplum ve kent ilişkisinin temel ilkelerini mesele edinen Hajek, açık alanda anıt heykel anlayışını modern süreç içerisinde yeniden konumlandırarak renkli bir kent imgesi yaratmıştır.

Otto Herbert Hajek’in mekansal çözümlerinin en önemli örneklerinden biri Stuttgart Üniversitesi Fizik Merkezi’ndeki yerleştirmesidir. Beton yapının biçimsel karakterine müdahale eden, hareketlendiren, hatırlatıcı olan ve uyarıcı bir etki yaratan yerleştirmeler yapmıştır. Mekansal Eklemlenme olarak nitelendirdiği uygulaması, mimari yapıya ait olmayan parçalar, renkler ve açılarla hafızada güçlü bir etki yaratmıştır. Mekanı üç boyutlu veya yüzeyde kullandığı geometrik biçimlerle işaretleyen Hajek, yapı ve biçimleri arasında bir gerilim yaratmıştır. Özellikle de renkler mekanla geometrik biçimler arasındaki gerilimin artmasına katkıda bulunmuş ve mekanı fazlasıyla hareketli, canlı kılmıştır. Sarı, mavi ve kırmızı renklerin birbirleriyle olan zıtlık ilişkileri aynı zamanda mekanın kullanıcıları için her açıdan farklı imgeler ve çağrışımlar sunmaktadır. Renkler mekanda sadece uyarıcı bir etki yaratmamış, biçimlerin vurgusunu ve algısını değiştirdiği gibi aynı zamanda da hatırlatıcı bir unsur olarak mekanın belleğine kazanmıştır.

²⁴⁹ Kevin Lynch, Kent İmgesi, Çev: İrem Başaran, VIII. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 51



Görsel 4.11: Otto Herbert Hajek, “Mekansal Eklemlenme”, 1970-1974, Stuttgart Üniversitesi Fizik Merkezi

<https://tinyurl.com/t4rz7qv>, Erişim Tarihi: 19.10.2019

Mekansal düğümlerinden biri olarak nitelendirilebilecek “Mekansal Eklemlenme” isimli çalışması, sanatçının üretim biçimine dair tüm ipuçlarını taşımaktadır. Onun resim ve grafik alanlarındaki birikiminin de uygulama açısından bir yansıması gibidir. Bunun yanı sıra uygulama, mekansal verilerden referanslar alınarak üretilen birimlerin renklendirilmesiyle birlikte mekan işaretlenmiş ve ortak bir kullanım alanının sosyal içerikli davetkar çağrışımlarını arttırmıştır.

Avustralya Adelaide’deki “heykel bahçesi” olarak anılan açık alan heykeli ise Hajek’in kentsel mekan için tasarladığı geometrik biçimlerden oluşan renklendirilmiş bir başka eseridir. Adelaide Festival Merkezi’nin de bulunduğu sanatsal etkinliklerin yapıldığı alanı işaretleyen Hajek, sosyal etkileşime hem görsel hemde fiziksel açıdan katkıda bulunmuştur. Bu açık alan uygulaması bir taraftan planlı ve sıralı kütlelerin etkisiyle bir savaş alanının kurgusunu çağrıştırırken, diğer taraftan da bir dinlenme veya toplanma alanı olarak algılanabilir.



Görsel 4.12: Otto Herbert Hajek, “Adelaide Kentsel İkonografisi”, 1977, Avustralya

<https://tinyurl.com/wgmeb5a>, Erişim Tarihi: 19.10.2019

Çevresel verilerden fazlasıyla yararlanan sanatçı, çevredeki binaların biçimsel ve görsel unsurlarını da referans almıştır. Bu durum renklerin yarattığı bütünlüklü etki ve planlı sıralanmış kütleli biçimlerden hissedilmektedir. Renkleriyle bir oyun alanı olarak da düşünülebilecek “Adelaide Kentsel İkonografisi”, Hajek’in açık alan heykeli ve izleyiciyle birlikte kentsel algının standartlarını değiştirebilecek bir uygulama olmuştur. Çünkü Hajek, hem kentsel alanda yeni bir mekan önerisinde bulunurken hem de yeni bir biçim ve renk tercihiyle izleyiciyi bu alana çağırıcı bir yaklaşım sergilemiştir.

Mekana özgü ve anlamını o mekanda üretebilen bu heykel uygulaması Hajek için, izleyici ile sanat arasındaki sınırların kalkması gibi düşünülebilir. Giles Thomson tarafından “gezinen bir heykel” olarak nitelendirilen çalışma, yeni algı biçimlerine teşvik edici ve yakından temas etme imkanı tanıyan çevresel bir keşif olarak yorumlanmıştır. Bir Dünya savaşı sonrası sanatçısı olarak Hajek, uygulamasıyla şiirsel, düşünsel ve kentsel farkındalığa ilham veren yeni bir mekansal dil yaratmıştır.²⁵⁰ Onun biçim anlayışı ve tekrarlar ile yarattığı hareketlilik, renk kullanımıyla daha da güçlenmiş ve yanılısama yaratan bir bütünlük haline gelmiştir.

²⁵⁰ Giles Thomson, “The Art of Vandalism and The Vandalisation of Art: (De)Commissioning Art in Public Space”, Artlink, Vol: 34/1, Australia, 2014, s.53-55



Görsel 4.13: Otto Herbert Hajek, “Adelaide Kentsel İkonografisi”, 1977, Avustralya

<https://tinyurl.com/qolnujv>, Erişim Tarihi: 22.01.2020

Kozmopolit bir kentin meydanına yapılan bu müdahalede renkler, Hajek’in meydanı karakterize etme yönteminin temel unsurlarıdır. Gerek zeminde gerekse geometrik biçimlerin üzerinde kullandığı renkler ve o renklerin tonları açılı yerleştirilen beton kütlelerin farkedilebilirliğini güçlendirmekle kalmamış, buna ek olarak mekana bir kimlik kazandırmıştır. Uygulamanın çok parçalı bir yerleştirme olduğu düşünülürse, renkler bu uygulamada parçaların birbirleriyle bağlarını güçlendirmiş ve izleyiciyi farklı bakış açılarına zorlayarak aktif bir gezinme alanı yaratmıştır.

Hajek’in çalışmaları, her zaman yalın ve kütleli biçimlerden oluşan sembolik bir anlam içermemesine rağmen yerleştirildiği mekanın sembolü haline gelen ve renkleriyle izleyicinin algısını diri tutabilen bir tarzdadır. Kentsel mekanda ve ortak kullanım alanlarında kolektif hafızanın bir parçası olarak birden çok görme biçimi yaratır. Farklı coğrafyalarda benzer kaygılarla üslubunu açık alanda yansıtan sanatçı, bu çalışmalarının bir örneğini ise Ankara’da gerçekleştirmiştir.

Hajek’in kent mekanı, sanat ve insan arasında kurmaya çalıştığı bağın, onun yorumuyla kimlik kazanan ve yeniden yaratılan mekanlarda kurulduğu görülebilir. Seçtiği mekanlarla çevresel unsurları birbirine düğümleyen, kente ait görsel kodları işaret eden ve sanatın gündelik yaşamla birlikte izleyicinin görsel algısını harekete geçiren

edinimler sağlamıştır. Sanatçının bu süreci, kentsel bir deneyimi alışılmışın dışında sunan bir süreçtir ve bunu Ankara'daki "Hergelen Meydanı"nda da göstermiştir.



Görsel 4.14: Otto Herbert Hajek, "Hergelen Meydanı", Uygulama ve Eskiz, Ankara

<https://tinyurl.com/qss53v1>, Erişim Tarihi: 21.10.2019

Hajek tarafından Hergelen Meydanı'nda tasarlanan eser; çelik ve beton malzemenin kullanıldığı, geometrik, renkli yüzeylere sahip biçimlerin mekân içinde düzenlenmesinden oluşur. Hergelen Meydanı'nda kendisine ayrılan (30x30m'lik) mekânı (Hajek Meydanı) planlarken "Hergelen Meydanı"nın arkasında kalan Gazi Lisesi'ni bir duvar gibi algılar. Gençlik Parkı'nın içinden bakıldığında uzaklardan görünen kaleyi ise kentin merkezine çekmeyi amaçlar. Buna da Gazi Lisesi'ni sarıya boyayarak ulaşmak ister.²⁵¹

Hajek'in Gazi Lisesi'ni sarıya boyama amacı, her ne kadar çağırıcı unsur olarak çalışmasının görünürlüğünü artırmak olsa da, aynı zamanda kompozisyondaki renkli

²⁵¹ Mustafa Sevinç, "Bir Hafıza Mekânı Olarak Kent Meydanı Ve Dönüşümü: Otto Herbert Hajek'in Ankara Hergelen Meydan Projesi Örneği", Akdeniz Sanat Dergisi Cilt: 13, Sayı:24, Antalya, 2019, s. 57

silindirik unsurlarla mekan arasında bir bütünlük sağlamak için de gereklidir. Koni ve silindir yapılarla alanı işaretleyen Hajek, daha önce de kullandığı sarı, mavi ve kırmızı gibi canlı renkleri seçmiştir. Bu renkler doğal çevreden ayrılabilen görünürlüğü yüksek renkler olması nedeniyle heykelin parçaları arasındaki farklılığın belirginleştirilmesi için kullanılmıştır.

Fernand Leger “Anıtsallık ve Renk Üzerine” makalesinde modern dönemde anıtsallığı renk bağlamında ele alarak, mimariyle bütünleşen renkli anıtsal mekânların insanların duygu durumlarını etkilemesine vurgu yapar.²⁵² Sanat eserinin Hajek’te olduğu gibi kentsel mekanda olması ve renklendirilmesi çevre ve kolektif hafıza üzerinde baskın bir etkisi vardır. Dolayısıyla Hajek’in Hergelen Meydan projesi, heykel sanatının ve kamusal alanda sergilenmesi konusunda geleneksel anlayışın aksine yeni bir tanım getirmiştir. Hajek’in geometrik biçimlerden oluşan uygulaması, hem renkleriyle hem de biçimsel karakteriyle çevreden ayrılarak, izleyici ve kentsel pratiklerle anlam kazanabilen bir mekan önerisinde bulunmuştur.

Kuşkusuz bu süreç hafızanın doğrudan nesneye bağlı yapısının aksine, bireylerin bilinçsel etkinliğiyle, yaşamsallıkla ve deneyimle ele geçen bir hafıza modeline işaret eder. Bu anlamda Hajek’in çalışması; Halbwachs, Rossi ve Lefebvre’in mekân ve hafıza arasında kurduğu ilişkideki yaşamsallık vurgusunu sanat eseri üzerinden açığa çıkarır. Ayrıca Hajek’in çalışmasının; Nora’nın “Hafıza mekânları” söylemiyle dile getirdiği, hafızanın dışlanıp tarih olgusunun öncelenerek, mekânın tümünün sembolik bir değere eriştiği vurgusunun aksine, mekânı ve toplumsal belleği estetik bir deneyim olgusuyla yeniden kazandığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla Hajek’in çalışması, içinde yer aldığı çevrede var olan geçmişin şimdide yeniden yorumlanmasında kamusal bir görev üstlenir.²⁵³

Hajek’in tasarımıyla meydanın deneyimsel niteliklerini ortaya çıkarmayı amaçladığı Hergelen Meydanı’ndaki heykeli, alandaki iyileştirme projesinin bir parçasıydı ve bu bölgenin bozulmasına neden olan bu konuyu ele aldı. Heykeliyle, meydanların ve kamusal alanların oluşumu için referans kaynağının ne olabileceğini sorgulayan Hajek, halkın sosyal hareketi veya yalnızca mimari formlar ve bir kentin

²⁵² Sevinç, s. 58

²⁵³ Sevinç, s. 59

geometrik desenlerinin ifadesini sunuyor. Kamusal alanların nesne benzeri niteliklerine mekânsallıklarından daha fazla önem veren sorunlu eğilimin altını çiziyor.²⁵⁴

Hergelen Meydanı'ndaki heykeli Hajek'in resimsel denemelerinin üç boyutlu hali gibidir. Kentin hareketsiz ve sessiz tarafına dikkat çekmek için kullandığı renkler, silindir biçimleri zeminden boşluğa doğru hareketlendiren bir rol üstlenmiştir. Mekanın verilerine bağlı kalarak çevreyi de işaretleyen Hajek, sadece uygulama yaptığı zeminle veya alanla değil tüm çevreyle bağ kurmuştur. Bu bağın en önemli parçası ise insanlardır. Heykelinin farklı açılardaki parçaları aracılığıyla insanlara rota çizmiştir. Böylece hem Hergelen Meydanı hem de çevredeki diğer alanları işaretleyerek insanların katılımını teşvik etmiş ve çevreden kopuk bir alan değil birleştirici bir alan yaratmıştır. Heykelin işaret ettiği yönlerle insanların hareketlerini ve güzergahlarını belirlemek de Hajek'in mekansal bütünlüğü sağlama yöntemi olarak yorumlanabilir. Çünkü Hajek insanların meydan çevresindeki yürüme alışkanlıklarına ve kullandıkları yollara odaklanmıştır.

Meydan ve çevresi ile ilişkilendirilen heykel, Hajek'in önceden var olan yolları hatırlatma girişimi olarak düşünülebilir. Kırmızı, mavi ve sarı silindirlerin farklı açılarla farklı yönleri göstermesi, hem kompozisyonu güçlendirmiş hem de çevreye dair ipuçlarını meydana toplamıştır. Renkler her parçayı birbirinden ayırırken çevreden izole ederek görünürlüğü arttırmıştır. Ancak bu heykel uygulaması Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin sorumluluk alanı içerisinde olmasına rağmen yerine müdahale edilmiş ve yıkılmıştır.

²⁵⁴ Emre Demirel, "The Haptic and Visual Considerations of Public Spaces: Otto Herbert Hajek's Proposal for Hergelen Square in Ankara", Volume: 7, Issue: 1, Online Journal of Art and Design, 2019, s. 209



Görsel 4.15: Otto Herbert Hajek, “P 491, Relief Triptychon R 3”, 1977-1978

<https://tinyurl.com/t88258z>, Erişim Tarihi: 21.10.2019

Hajek için sıradanlaşmış ve durağan kent pratiklerini yeniden tanımlamak, sorgulama alanları açmak bir amaç olmuştur. İnsanın, zamanın, mekanın ve sanatın birbiriyle olan ilişkisinde her bir kavrama ait nitelikleri vurgularken yalın biçimler ve canlı renklerden vazgeçmemiştir. Renkler onun geometrik biçimlerine güç katan, izleyiciyi teşvik eden ve mekana dair çağrışımlar yaparak davet eden bir unsur olarak üretim biçiminin merkezinde bir ressam duyarlılığıyla yer almıştır. O, biçimi ve rengi mekansal bir yerleştirmenin temel öğeleri olarak her zaman kullanmıştır. Bu tavrı onu döneminin ötesine taşımış ve yenilikçi bir yaklaşım kazandırmıştır.

4.5. Anne Truitt’in Heykellerinde Rengin Hafızası

Amerikalı sanatçı Anne Truitt, Minimalist hareketin önemli bir figürü olmuştur. Büyük boyutlu ve elle boyanmış ahşap sütunlardan oluşan heykeller üreten bir heykeltıraş olarak Truitt, heykellerinde anlam ve biçim arasındaki ilişkiyi renk kullanımına bağlı olarak irdelerken, odaklandığı bu üretim biçimiyle benzer üretim yapan sanatçılardan farklılık göstermiştir. Hem bir yazar hem de bir sanatçı olarak Truitt, heykellerinde anlam ve biçim arasındaki düşünsel bağın kurulmasında güçlü bir yaklaşım sergilemiş, heykellerinin anlam alanlarını kullandığı biçimleri renklendirerek minimalist bir yaklaşımla oluşturmuştur.

Anne Truitt, Maryland’in doğu kıyısında, Easton kasabasında büyüdüğü zamanlarda gördüğü sahil yapılarının, beyaz ahşapla kaplı cephelerinden ve renkli

kapıların dikdörtgen biçimlerinden ilham alarak minimal çalışmalar yapmıştır. 1961’de arkadaşı Mary Meyer ile New York’a yaptığı gezide, Truitt, Guggenheim’deki “Amerikan Soyutlayıcılar ve İmgeciler” sergisini ziyaret etmiştir. Bu deneyim ve özellikle de müzeyi gezerken gördüğü Barnett Newman’ın “zip” adını verdiği renk alanını dikey kesen resmi, onun sanat kariyerinde bir değişim yaratmıştır.²⁵⁵ Barnett Newman ve Ad Reinhardt’ın eserlerini görmesi, onun sadeleştirilmiş geometrik formlarda heykelleri için ilham kaynağı olmuştur. Truitt’in derinden odaklanarak üretim biçimi olarak kimlik kazandırdığı ve onun heykel anlayışına dair ipuçları taşıyan sütun heykelleri, her yüzeyine renkle müdahale edilmiş ve yapı ile yüzey arasında görsel açıdan şiirsel ilişkiler kurulmuş çalışmalardır. Üretim süreci boyunca, algı ve hafızanın yanı sıra orantı, ölçek ve renk unsuru üzerinde durmuştur.

Truitt, bir insan vücudunun orantılı biçimini, mimari unsurları ve çevresindeki gördüğü herhangi bir nesneyi referans alarak doğrudan sergi mekanının zeminine yerleştirilmiş renkli minimalist heykelleriyle tanınmaktadır. Walter de Maria ve Robert Morris gibi minimalist sanatçıların çoğunun aksine, renk kullanan Truitt, çalışmalarında renge merkezi bir rol yüklemiştir. Rengi, heykellerinde ustalıklı ve kusursuz bir şekilde katman katman uygulamıştır. Renklerle ilgili en önemli ilk deneyimini şu ifadelerle açıklamıştır;

“Guggenheim Müzesinde... ilk defa Barnett Newman'ı gördüm, o anda beni mavi boyalı bir alem mest etti. Tüm benliğim ona doğru yükseldi. "Yeterli" duygusunu hissettim - hayatımda ilk kez yeteri kadar alan ve yeteri kadar renk vardı. Bana daha önce hiç özgür olmadığım kadar özgürlüğü hissettirdi. Bir tarlada koşmak bile bana aynı salt mutluluğu vermemişti. Kendi gözlerimle görmeseydim mümkün olacağına inanmazdım. Böyle bir açıklık, tüm cılız fikirlerimi tek bir dokunuşla sildi. Sokağa çıktım, özgürlükle sarhoş oldum, hayal bile edemediğim bir aleme geçmişim.”²⁵⁶

²⁵⁵ Hall W. Rockefeller, Anne Truitt, Sculptor of Minimalist Form and Color, 2019, <https://www.thoughtco.com/anne-truitt-biography-4174590>, Erişim Tarihi: 29.10.2019

²⁵⁶ Gretchen Rubin, A Little Happier: Artist Anne Truitt Describes Her Moment of Transformation: Enough Blue, 2018, <https://gretchenrubin.com/podcast-episode/little-happier-anne-truitt/>, Erişim Tarihi: 03.11.2019



Görsel 4.16: Anne Truitt, “First”, Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 1961

<https://tinyurl.com/w25slh5>, Erişim Tarihi: 24.10.2019

Anne Truitt’in sanat pratiği, yatay ve dikey eğilimli geometrik bir biçim anlayışına dayanan uygulamalarda biçim ve renk dağılımının çeşitliliğinin görülebileceği bir yönde gelişmiştir. Truitt’in ilk eserleri, Easton, Maryland’deki çocukluğunun geçtiği evinin yerel mimarisini ve fiziksel çevresini hatırlatan soyut biçimlerden oluşmaktaydı. Truitt, mekanları anımsatan unsurlardan ilham alarak, 1961 ve 1962’de basit bir teknikle yaşadığı yerdeki bahçe çitlerine referanslar içeren çalışmalar yapmıştır. Dikey ahşap panellerden oluşan yalın heykeller üretmiş ve bu heykellerle birlikte sanat pratiğinde yinelenen bu yaklaşımı sürdürmüştür. “Pith” (1969) isimli çalışması bu sanat pratiğini temsil eden önemli örneklerden biridir.²⁵⁷ Bu çalışmasında seçtiği ara renkle kütlenin sert yapısını yumuşatmış ve biçimin mekanda dikey etkisine bir de doğadan çağrışımlar katmıştır.

²⁵⁷ James Meyer, *Minimalism*, New York: Phaidon, 2005, s. 24



Görsel 4.17: Anne Truitt, “Pith”, Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 1969

<https://tinyurl.com/rp47ud4>, Erişim Tarihi: 24.10.2019

Truitt’in 1963 yılında New York’ta bulunan André Emmerich Galerisi’ ndeki ilk kişisel sergisi için ürettiği çalışmaları, koyu tonlarda renklendirilmiş büyük boyutlu, dikey ve yatay yapılardan oluşmaktaydı. Mekanla ve izleyiciyle ilişkisi açısından algısal bir deneyim yaşatan heykeller, zemine yerleştirilmiş ve insan bedenine göre ölçeklendirilmiştir. Anıtsal bir etkiye sahip siyah renkli bu yerleştirmede her bir unsur, North (1963) isimli çalışmasındaki gibi yatay eğilimli birimlerden oluşturulmuş ve bir duvar etkisi yaratılmıştır. Bu çalışma da mekanın beyazlığı ve ışıklılık durumu siyah renkli dikey ve yatay unsurların algısını değiştirerek üst üste veya bitişik olan parçaların aralarındaki çizgisel sınırı silikleştirmiştir. Tek başına olan parçalarda ise siyah renk ışığı yansıtmadığı için kütleler üzerinde bir derinlik ortaya çıkmıştır.



Görsel 4.18: Anne Truitt, André Emmerich Galerisi, İlk Kişisel New York Sergisi, 1963

<https://tinyurl.com/rkp3tx6>, Erişim Tarihi: 25.10.2019

Truitt'in ilk kişisel sergisinde kullandığı bu siyah akrilik boya ile renklendirilmiş ahşap kütleler, mimari referanslar veren keskin ve katı yapılardır. Nitekim onun eserlerinde biçimsel dil mimari unsurlara yaklaşırken, tercih ettiği renkler ise izleyicinin mekân, boyut, biçim ve renk algısını sorgulamaya teşvik eder niteliktedir. Yekpare ve yalın heykeller, sanatçının minimalist biçim anlayışına dayanır ve sezgisel renk kullanımı ve kompozisyon teknikleri onu, üslup açısından karşılaştırma yapılabilecek diğer minimalistler Robert Morris ve Donald Judd gibi sanatçılardan ayırmaktadır.

Truitt'in 1971'deki heykel sergisin hakkında yorumunda Jane Harrison Cone: *"Truitt, heykellerinde kullandığı renkler aracılığıyla, o katı ve doğal olmayan kutu gibi biçimleri adeta basit ve doğal hale getirmektedir. Sanki, renk kullanımı sayesinde, her nötr biçime, durağan malzemeye hareket duygusu katarak, hayata verir."* Truitt'de, renk konusundaki duygularını anlatırken; *"1962'nin başlarında, renge takıntılı olduğumu anladığımda ne kadar şaşırdığımı hatırlıyorum."* yorumunu yapmıştır. Takıntı olarak nitelendirdiği renk, Truitt'in heykellerine bedensel özgürlük ve akışkanlık katmıştır. Kendi yaşamsal deneyimlerine dayandırdığı heykellerinde, varlığın ışığını takip ettiğini belirtmiştir.²⁵⁸

²⁵⁸ Anne M. Wagner, Anne Truitt Threshold, Matthew Marks Gallery, New York, 2013, s. 112



Görsel 4.19: Anne Truitt, “North”, Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 1963

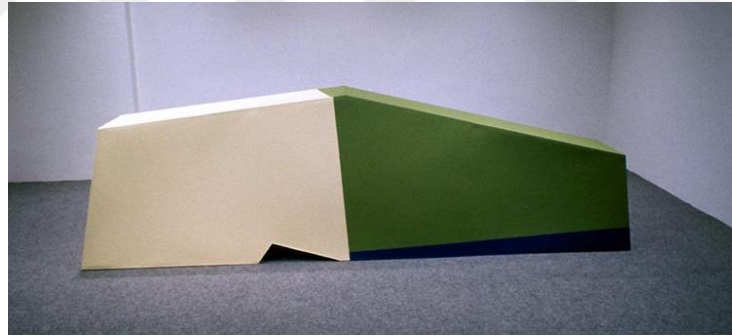
<https://tinyurl.com/vdujnz8>, Erişim Tarihi: 28.10.2019

Truitt’in yapıtları, geometrik soyutlamanın potansiyelini ortaya çıkarır. Bu konuda sanatçı şu ifadeleri kullanmıştır; “*Hayatım boyunca mümkün olan en basit biçimde azami anlam elde etmek için mücadele ettim.*” O, kariyeri boyunca, algı sınırlarını renk ve çizgi aracılığıyla araştırmıştır. “North” isimli heykelinde, renkler neredeyse belirsiz bir şekilde derinlik yaratmış ve heykelin siyah yüzeyinin izleyicinin konumuna ve galerinin ışığına göre salınmasını sağlamıştır. Heykel uzun süre izlenince bu yoğunluk ve ton değişimleri belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır. Tek bir renk tonunun hemen hemen ayırt edilemez varyasyonları, ana renklerden çok ara renkleri kullanarak yüzeyde renk geçişi yaptığı veya çizgisel olarak renk ya da tonlar arasına çizgi çektiği sütun görünümlü heykellerinde görülebilir.²⁵⁹ Kullandığı dikey veya yatay kütlelerin renkli yüzeyleri, biçimin sert yapısını hafifletmektedir. Çalışmalar izleyiciye, her yüzeyin birbirini tamamladığı ve çağrışımlarını renklerle sağladığı bir üretim sürecinin ipuçlarını ve sanatçının üretim yani renk hafızasını yansıtmaktadır. Heykellerde kullanılan malzemeyi tanımsızlaştıran renk unsuru, zaman zaman kütlelerin zeminle ilişkisini güçlendirirken, diğer taraftan mekanı heykelin kaidesi haline getirmiştir. Bu durumda renk, heykellerin izleyici ve mekanla ilişkisini güçlendirmeye yönelik bir yöntem olarak Truitt’in üretim sürecinin temel öğelerinden olmuştur.

²⁵⁹ Anne Truitt, Exhibition, https://www.diaart.org/media/_file/truitt-laminate-6-17-2-1.pdf, Erişim Tarihi: 31.10.2019

Truitt, heykellerinde biçimsel bütünlüğü sarsmak ve biçimin algısını değiştirmek için renk kullanmıştır. Bu çalışmalardaki farklı veya geçişli renk alanları, heykelin biçimi ile düzensiz bir gerilim yaratmaktadır. Bunun farklı bir örneğini Robert Morris, kontraplak heykellerinin büyüklük etkisini artırmak için gri boya kullanarak sergilemiştir. Truitt heykellerinde, fiziksel açıdan kısıtlı yüzeyler oluştururken, resimlerinde ise birbiriyle ilişkili ancak belirgin bir zamansal ve mekansal niteliğe sahip alanlar yaratmıştır. Bu bağlamda kendi resimlerini heykellerinin yansıması olarak yorumlamıştır.²⁶⁰

Sanatçının “Sea Garden” (1964) isimli eseri, kayalık bir alandaki çıkıntıya benzeyen açısız formu ile yeşil, bej ve lacivert tonlarıyla zeminde yayılır. Truitt, dengeli ve durağan kütesel yapıyı renklerle hareketlendirmiş ve zeminle temas eden kısımda kullandığı lacivert renkle, heykelle zemin arasında bir boşluk hissi yaratarak heykelin bütünlük algısını değiştirmiştir. Renk, biçimin algısını değiştirmekle kalmamış açık renkli kısımların görünürlüğünü de arttırmıştır.



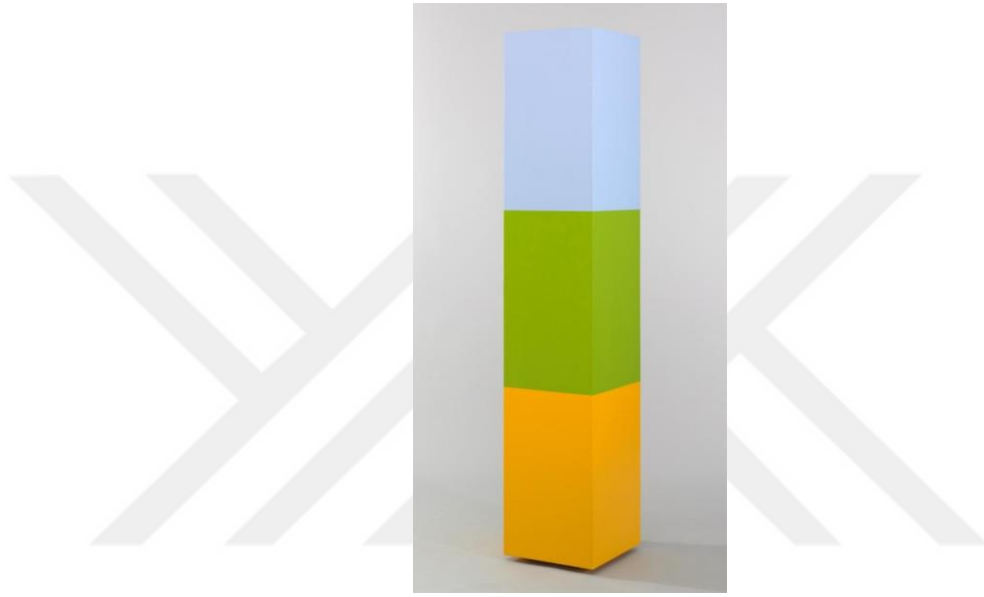
Görsel 4.20: Anne Truitt, “Sea Garden”, Alüminyum Üzerine Akrilik Boya, 1964

<https://tinyurl.com/sbpq3ls>, Erişim Tarihi: 28.10.2019

Truitt bu heykeli, ailesiyle birlikte Japonya’ya taşındıktan sonra yapmış, kısa bir süre kalmış olsalar da, kendi evinde hissetmediği ve yabancılaşma yaşadığı bu deneyimi, yaptığı keskin biçimli ve farklı açılarla düzensizlik algısı yaratan çizimlere ve heykellere yansıtmıştır. Onun bu düzensizlik ve yabancılaşma hissine kapıldığı yaşam alanı, üretim sürecine pozitif bir etki yapmıştır. Bu süreç farklı malzemeleri deneyimlemesi için de bir

²⁶⁰ Mark L. Hanin, “In The Tower: Anne Truitt”, *Panorama: Journal Of The Association Of Historians Of American Art* 4, No: 2 Autumn, Washington, 2018, s. 2-3

fırsat olmuştur. Truitt, Japonya’da bulunduğu süre zarfında ahşap malzemeden koparak, deneysel açıdan daha fazla imkan tanıyan, hafifliği ve esnekliğiyle biçimlendirme ve renklendirmede kolaylık sağladığını keşfettiği alüminyum malzemeyle çalışmıştır. Amerika’ya döndükten sonra bu üç yıl boyunca yaptığı çalışmaların çoğunu imha etmiş ve ahşap malzemeyle çalışmaya geri dönmüştür. Ancak Japonya’daki deneyimleri, Truitt için bir “keşif sürecinin” parçası olarak kalmıştır.²⁶¹



Görsel 4.21: Anne Truitt, “A Wall of Apricots”, Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 1968

<https://tinyurl.com/sbpq3ls>, Erişim Tarihi: 29.10.2019

Truitt’in “A Wall of Apricots” sütunu üst üste istiflenmiş üç canlı renk grubu içermektedir. Çalışma, oldukça basittir; renkler ve biçim arasında düzen, uyum ve durgunluğu çağrıştıran hassas bir denge kurulmuştur. Renk alanları bir bütün kütle üzerinde olsa da birbirinden bağımsız alanlar algılatır. Zengin renklilik içerisinde, koyu sarı, bitişik yeşil alana sıcaklık katarken, üstteki açık mavi tonlardaki alan diğer renk alanlarında koparak silikleşir ve ışıklı bir gökyüzünü çağrıştırmaktadır. Truitt’in bu sütunu, insan ölçeğine yakın bir yüksekliktedir.

Truitt, mekansal deneyimler ve değişiklikler nedeniyle hissettiği duygu ve düşünce durumlarını heykellerine aktarmıştır. Japonya deneyiminin ardından kendi

²⁶¹ “In The Tower” Exhibition Brochure, National Gallery Of Art, 2018, James Meyer And Anne Truitt Interview, <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/press/exh/4952/annetruitt-brochure.pdf>, Erişim Tarihi: 04.11.2019

yaşam alanı olarak gördüğü mekana dönüşünün etkisi, onun biçimsel ifadesi kadar kullandığı renklere de yansımıştır. “A Wall of Apricots” isimli çalışması bu durumun bir yansıması gibidir. Yabancıyı olmadığı bir yere dönmüş olması onun hissettiği rahatlığı, heykelinin biçimsel ve renk karakterinden anlamak mümkün. Net ve kesin hatlara sahip bu sütunsu yapı ve kullanılan canlı renkler, bu sıradan geometrik biçimi anlam üreten ve zihinsel çağrışımlar yaparak doğaya referanslar veren hale getirmiştir. Bu da onun heykellerinin yaparken esinlendiği yaşam deneyimlerinin renk açısından nasıl ifade edildiğini göstermektedir.

Dikey kütleleri yatay renk alanlarıyla bölen Truitt’in renk paleti, hem heykel üzerinde karşıtlıklar yaratmış hem de çevresel unsurlarla heykelin ilişkisini belirler hale getirmiştir. O, Empresyonist sanatla ilişkilendirilen pastel tonları, Pop Art’ın canlı parlak renkleriyle bir arada kullanarak, heykel sanatında renk açısından melez bir tutum sergilemiştir. Truitt’in kullandığı renklerin çeşitliliği, çalışmalarının ilişkilendirileceği kavramları belirleyebilen türdendir. Sanatçının kaidesiz renkli heykellerinde, kütleler ağırlıksız gibi bir algı yaratırken ve izlenme olanakları ise mekansal verilere göre belirlenmiştir. Onun için bu kaygı ve yaklaşım, gerçek ve doğal yaşama dahil olmanın bir yolu olarak görülmüştür.

Truitt’e göre, iyi yaşamak, sadece “doğal ve soyut olan bu iki düzenin arasında bir yerde” bir denge sağlamak değil, aynı zamanda “sezgi ve duyuşsal bilgi arasındaki hassas gerginliği” sürdürmek anlamına da gelir. O, diyalektik argümanda ustalaşmıştır. Heraclitus ise onun için favori bir filozoftu ve karşıt güçlerin etkileşimi, sanat anlayışında motive edici bir rol oynamıştır. Truitt’e göre; Doğa ve soyutlama, sezgi ve duyular, yapı ve renk, katılık ve akışkanlık : bu karşıtlıklar zorlayıcıdır, ancak terimler arasındaki ayrılık ne kadar keskin olursa, karşıtlıklar o kadar fazla soru ortaya çıkarır. Sanatçının aksiyomundan da anlaşılacağı üzere, onun heykelleri, rengin değişebilirliği ve yapının katı kuralları arasında bir uyum yaratıyor. Her ne kadar Truitt renk ve heykeli bir araya getirme çabası konusunda yalnız olmasa da - David Smith, Anthony Caro ve Donald Judd en göze çarpan çağdaş örneklerdir. Ancak Truitt, heykeli boyamaktan öte renk aracılığıyla heykelin görüldüğü şeye karşı yeni bir önermede bulunur. Renk, geçici bir deneyim alanıdır: tanıtıcı olarak optiktir ve gücü, çağdaş heykel formunun her yerde bulunan paradigmasını “küpi” yok edebilir.²⁶²

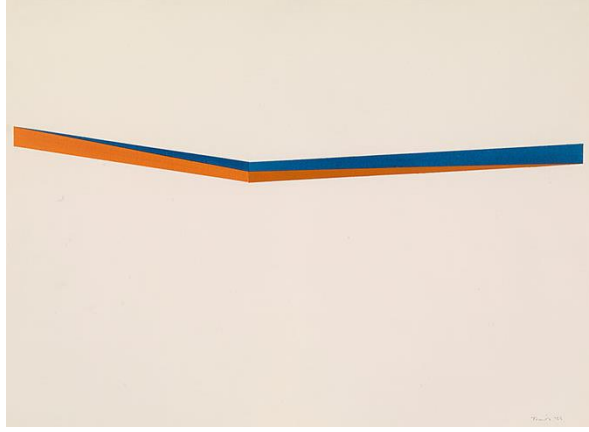
²⁶² Wagner, s. 8-9

Kendine özgü sanatsal yaklaşımdan vazgeçmeyen Truitt, soyut sanatın önemli isimlerinden olmuş ve kendini keşfetme yolunda biçim ve renk ilişkisini gerek kağıt üzerinde gerekse heykellerinde irdelemiştir. Truitt bunu yaparken yaşama, zamanla, mekânla ve hafızayla güçlü şekilde bağlanmış bir soyutlama geliştirmiştir. Heykelleri kadar onların bir yansıması olan kağıt üzerine renkli müdahaleleriyle de düşüncelerini ifade eden Anne Truitt'in çok çeşitli çizimleri vardır; bazıları sadece çizgilerden oluşurken, bir kısmında ise sadece pigment kullanmıştır. Bazıları heykel gibi görünürken, bazılarıysa mimari çizim veya bir plan çağrışımı yapmaktadır.

Sanatçının bu çok çeşitli eserlerinde, algı ve duyuşal hafızayı araştırma kaygısı öne çıkmaktadır. Bu yönde kağıt üzerine denemeler yapmıştır. Truitt'in çizimleri, yaptığı heykellerin ön çalışması niteliğinde araştırmalar ve denemelerdir. "Truitt'66" isimli kağıt üzerine akrilik boya ile yaptığı çalışma, onun üslubuna uygun estetik özelliklere sahip alüminyum heykellerle doğrudan ilişkilidir. Truitt, katlanmış formların metaforik gücünden faydalanmıştır.²⁶³ Çalışmaları her ne kadar nesnel görünse de o, kendi içsel ve çevresel deneyimlerini yansıtmıştır. Nitekim anlama dayalı biçim ve renk kullanımı ile nesnel olmaktan uzaktır. Bu konu da kendisi de şu açıklamayı yapmıştır; "*Minimal sanat, referanssız bir karaktere sahiptir... Benim çalışmam tamamen referanslıdır.*"²⁶⁴ Sadece biçim kaygısı olmadığını, heykelin anlamını ve çağrışımlarını önemseydiğini ifade etmiştir. Renklerin hafızasını heykellerinde vurgulamıştır.

²⁶³ Rebecca Allan, A Geometer's Paradise, Japan Matthew Marks Gallery, 2015, <http://4ee6r4101qa72ryqg2ehyp2u-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2016/06/Anne-Truitt-in-Japan-10.16.15-FINAL-Draft.pdf>, Erişim Tarihi: 01.11.2019

²⁶⁴ Gilda Williams, Gathering Force: Line, Edge, and Colour in the Drawings of Anne Truitt, <http://research.gold.ac.uk/21438/1/Gathering%20Force-%20Line%20Edge%20and%20Colour%20in%20the%20Drawings%20of%20Anne%20Truitt%20.pdf>, Erişim Tarihi: 01.11.2019



Görsel 4.22: Anne Truitt, “Truitt’66”, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 1966

<https://tinyurl.com/sjcmdp>, Erişim Tarihi: 04.11.2019

Truitt sınırlı alanlarda renk ve biçimin algısal varyasyonlarını araştırmış ve böylece heykellerinin renkli yüzeylerinde çizgisel bölünmelere gitmiştir. Truitt'in keskin yapılı katı kütlelerden ve renk alanlarından oluşan bu eserlerinde, heykel ve rengin biraradalığı, biçim üzerinde akışkan bir algının yaratıcısıdır. O, sanatını kelimeler üzerinden değil, düşüncelerini ve deneyimlerini biçim ve renk aracılığıyla anlatmayı seçmiş ve çevresinde gördüğü ya da deneyimlediği rastgele şeylerin isimlerini kare ve dikdörtgenleri bir araya getirdiği heykellerinde kullanmıştır.²⁶⁵ Truitt kullandığı biçimlerin nesnel algısını yıkmak için kullandığı renklerle başka şeyleri hatırlatmıştır. O, zihinsel bir imgeyle renkli geometrik bir biçimi birlikte kullanarak yaşamın içinden ilham aldığı şeylerin ipuçlarının algılanmasını amaçlamıştır. Hayali bir görünüme yaklaşmak için somut bir araç olarak yalın geometrik biçimlere indirgenmiş mimari unsurları, insan bedenini veya çevresinde gördüğü herhangi bir objeyi referans almıştır.

²⁶⁵ Michael Abatemarco, *Passionate Minimalist: Artist Anne Truitt*, 2014, http://www.charlottejackson.com/reviews/Passionate%20Minimalist_Pasatiempo_2014.pdf, Erişim Tarihi: 03.11.2019



Görsel 4.23: Anne Truitt, “In the Tower”, Retrospektif, 2018, National Gallery of Art

<https://tinyurl.com/uo9ruf7>, Erişim Tarihi: 04.11.2019

Truitt, heykele aktardığı nesnelerin şekillerden çok renkleriyle ilgilenmiş ve yaptığı müdahalelerle nesnelere yeniden tanımlanabilir hale getirmiştir. O, nesnelerin şekillerini mutlaklık olarak düşünmüş ve o nesnelerin renklerinin olmadığını ifade etmiştir. Böylece nesnelerin kökenlerine odaklanarak ve bu nesnelere yeniden yaratmayı amaçlamıştır. Fikrin her zaman fiziksel formdan önce geldiğini ifade ederek anlama ve renk unsuruna ne kadar önem verdiğini göstermiştir. Onun için “renge yaklaşmak”, zihninde görebildiği renksel etkilerin ve rastlantısal imgelerin kullanılabilir modellerine ulaşmak anlamına gelmektedir. Genelde sonuçlar onun için kesinlik değil benzerlik taşımaktadır. Çünkü bu zihinsel imgelerin karşılık geldiği bir gerçekliğin olmadığını ifade etmiştir.²⁶⁶

Truitt’in 1970’li yılları kapsayan eserlerinde kullandığı renkler, Minimalizmin renk unsurunu da kapsayan görsel sadeliğine bir karşıtlık olarak yorumlanabilir. Heykelleri totemik çağrışımlar yapan Truitt’in ustaca çizimlerinin sayısız renk ve çizgi olanakları, heykellerinin arkasındaki yöntem ve konunun temelidir. Nitekim Brenda Richardson’un iddia ettiği üzere bu sanatçı için renk her şeydir. Truitt’in tutkusu, rengi

²⁶⁶ Wagner, s. 19

herhangi bir kalıplaşmış kurgudan kurtararak, “özgürleştirmek” idi. Sütun yapılı heykellerinde olduğu gibi²⁶⁷ Truitt, renk ve yapıyı parçalamak için geleneksel tuvalden uzaklaşarak farklı boyutlarda kağıtlar üzerinde de denemeler yapmıştır.

Gretchen Rubin ise Truitt’in sanat anlayışı hakkında görüşlerini;

“Beni şaşırtan şeylerden biri de, renge karşı sevgim ve tutkum olmasına rağmen, renk kullanımını kısıtlayan ya da neredeyse tamamen renkli çalışan sanatçıların çalışmalarından etkilenmedim. Belki de paradoksal olarak, uzun süredir bu tür eserler benim için rengin önemsiz kalmasına neden oldu. Ancak rengin kullanımına ilişkin görüşüm, 27 Mart 1975’te sanatçı Anne Truitt’in Daybook’unu okuduğumda değişti. Rengi görmek için gözlerimi açmam gerekiyordu.”²⁶⁸

Rubin’in bu açıklamalarından da anlaşılacağı üzere Truitt, rengi kullanım biçimi ve renk paletiyle heykelde renk kullanımı konusunda görsel alışkanlıkları değiştirmiştir. Minimal biçim anlayışına Pop renkler dahil ederek çağdaşlarından farklı bir üretim süreci ve üslup geliştirmiştir. Biçimin etkisini en aza indirerek rengi ön plana çıkarmış, tüm referansları ve çağrışımları ise renk üzerinden vermiştir. Hem anlamı hem de biçimi sadeleştirerek düşüncesini renk aracılığıyla aktarmıştır.

²⁶⁷ Gilda Williams, Gathering Force: Line, Edge, and Colour in the Drawings of Anne Truitt, <http://research.gold.ac.uk/21438/1/Gathering%20Force-%20Line%20Edge%20and%20Colour%20in%20the%20Drawings%20of%20Anne%20Truitt%20.pdf>, Erişim Tarihi: 01.11.2019

²⁶⁸ Gretchen Rubin, A Little Happier: Artist Anne Truitt Describes Her Moment of Transformation: Enough Blue, 2018, <https://gretchenrubin.com/podcast-episode/little-happier-anne-truitt/>, Erişim Tarihi: 03.11.2019

5. ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA ANLAM VE BİÇİMİN KURUCU ÖĞESİ OLARAK RENK

5.1. Renklendirilmiş Heykellerde Anlam ve Biçim Açısından Yeni Önermeler

“Çağdaş” kelimesi sıfat olarak yakın tarihi işaret etmekte ve modern sonrası dönemi kapsayan Çağdaş Sanat pratiklerini içine almaktadır. Bu pratikler ve üretim yöntemleri, geleneksel olarak nitelendirilen sanat fikrinden ve yaklaşımından ayrıldığı için, yakın tarihin birer parçası olarak görülebilirler. 1980 sonrası için kullanılan çağdaş sıfatı, heykel alanında da farklı yaklaşımların ve kavramsal çözümlerlerin olduğu bir dönemi ifade etmektedir. Bu dönem anlamın, biçimle, mekanla, izleyiciyle ve malzemeyle birlikte düşünüldüğü ve kültürel temellere dayalı heykel üretiminin olduğu bir dönemdir. Çağdaş sanat anlayışının dayandırıldığı tarihsel süreç bir tepkinin, arayışın ve özgürleşme girişimlerinin zamansal aralığı olarak kabul edilebilir.

Çağdaş sanatın yükselişi ve özümsemiş fikir alt yapısı konusunda John Rajchman’ın makalesinde şu ifadeler yer verilmiştir;

“Avrupa modernizminin hikayelerinden ve kaygılarından kurtulmuş yeni bir sanat fikri yükselmişti; ve bu sanat, modernizme karşıtlığı üzerinden “çağdaş sanat” olacaktı. Artık bir atölyede üretilmesi veya “beyaz küp” mekanında sergilenmesi şart olmayan, hatta geleneksel heykel ya da resim becerilerini bile gerektirmeyen – ki bunlar da “alanlarını genişletme” sürecinden geçiyor, heykel “kaide üzerindeki figür”, resim “duvardaki tablo” olmaktan kurtuluyordu – görsel sanatlar, yeni, keşfedilmemiş bir alana adım atıyordu. Aynı sıralarda, yüksek ya da güzel sanatı popüler kültür ya da kitle kültüründen, veyahut gündelik hayattan ve bedenden, keza enformasyon ve yeni medyadan ayıran büyük modernist ayrım aşınıyor ve çözülüyordu.”²⁶⁹

Rajchman’ın ifadelerine paralel olarak, bir karşıtlık üzerinden sanatın mekan, biçim, teknik, yöntem, üslup ve içerik gibi temel meselelerinin yeni önermelerle yeni bir alana dahil olduğu çağdaş sanattan, disiplinler arası mesafeyi kısaltan ve özellikle heykel alanında görselleştirme seçeneklerini arttıran bir dönem olarak bahsedilmektedir. Bu değişim odaklı modern sonrası yenilikçi sürecin ortaya çıkması ise dönemin genel

²⁶⁹ John Rajchman, Çağdaş Sanat Nedir?, Çev: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları., 2013, s. 28

yapısına bağı olarak belirginleşmiştir. Çağdaş sanatın anlam alanı endüstrileşme, kentleşme ve teknolojik yenilikler üzerinden genişleyerek toplumsal ve kültürel meselelere olan eğilimlerle biçimlenmiştir. Kitlese hareketler, ideolojik yaklaşımlar, cinsiyet meseleleri, politik uygulamalar, dinsel ikonografi ve tüketim kültürünün yarattığı fikir akımları, heykel sanatının üretim biçimlerini ve malzeme tercihlerini değiştirerek anlam alanlarını genişletmiştir. Burada imgenin algısı ve yorumu kadar dünyayı kavrama biçimlerindeki katmanlı zihinsel sürecin de üretime katkısını kabul etmek gerekmektedir. Bu nedenle her eylemin ve üretimin sembolleştiği veya karşılığında ürettiği anlama bağı olarak ilişkilendirildiği bir sorgulama sürecinin ortaya çıkması tesadüf olmamıştır.

Bu bakımdan Cuauhtemoc Medina'ya göre; “çağdaş sanat”, 1970 sonrasında “yeniden düzene sokulan”, geleneklerini yeniden tesis etmeye zorlanan her türlü disiplin ve sanatta bulunan deneycilik ve isyan damarını ileri taşır. Bu durumda “çağdaş sanat”, XX. yüzyılın devrimci tasarılarının çökmesinin ardından ortaya çıkan pek çok sanat, söylem ve toplumsal yapının bilfiil içerdiği bastırılmış deneyciliğin ve öznelik sorgulamasının sığınağıdır.²⁷⁰ Kısacası deneyselliğe imkan tanıyan, özneliğin sorgulandığı bu dönem, sanat alanındaki özgürleşme hareketlerinin en belirgin değişimlerini içermektedir.

Nitekim çağdaş sanatın kaynak ve kökenleri konusunda, sosyoloji ve felsefe gibi alanlar oldukça belirleyicidir. Bu açıdan heykel çağdaş bir dille ele alındığında, kavramın öne çıktığı, imgenin kendi gerçekliğini kazandığı ve farklı malzeme veya plastik çözümlerin yaygınlaştığı pratikler öne çıkmıştır. Üretim sürecinde geleneksel teknikler veya yöntemler kullanılmaya devam edilse de, heykel alanının sınırları içerisine girebilen her plastik unsur ve malzeme farklı anlamlar yaratan ve farklı algılar doğuran bir karakter kazanmıştır. Görsel olarak kavrama dayalı biçimlendirmeyi öne çıkaran ve mekansal olarak bağımsızlaşan heykel, sanatsal dil açısından sembolik anlamların veya çağrışımların en önemli ifade yöntemi olmuştur.

Sanatsal iletişimin önemli ve kurumsal tarzı ikonografidir; yani sanatın anlamını, toplumsal ve tarihsel koşullarını veya tutumlarını ortaya koyabilen görsel sembollerin

²⁷⁰ Cuauhtemoc Medina, Çağdaş Sanat Nedir?, Çev: Özge Çelik, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 16

kullanılmasıdır.²⁷¹ Bu görsel sembollerin heykel alanı açısından en belirleyici olanı anlam, biçim ve renk ilişkisidir. Toplumsal ve kültürel bağlamda rengin belirleyiciliği ve çağrışımları, heykel sanatının renkten kopuş sürecinden modern döneme kadar olan yaklaşımları ne ölçüde değiştirdiği, çağdaş sanat pratiklerinde görülebilir. Bu pratiklerin melez yapısı renk unsuru ile bütünleştiğinde ise anlama ve biçime dair sorgulayıcı eğilimler daha net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Tüm üretim biçimlerinde anlamı ve biçimi renk üzerinden düşünmek, tarihsel açıdan rengin heykel uygulamalarındaki zihinsel kodlarını değiştirmiştir. Bu konudaki en büyük değişim ise çağdaş sanat ile gerçekleşmiştir. Renk artık dekoratifleşmekten kurtulup, heykelde anlamı oluşturan, biçim tercihlerine cevap üreten ve mekanla ilişkiyi güçlendiren merkezi bir rol üstlenmiştir.

Kopuş sürecinin ardından, modern dönemle birlikte heykelde kullanımı yeniden başlayan renk, çağdaş heykel sanatıyla sadece biçim ve içerik arasında ilişkiye hizmet eden bir unsur olmakla kalmamış, anlamla, mekanla ve izleyiciyle direkt bağ kurmaya başlamıştır. Çağdaş sanatla birlikte sanat üretimlerinin niteliği ve yöntemleri değiştikçe, rengin işlevi ve rolü de değişim göstermiştir. Her türlü sanat pratiğini içinde barındıran çağdaş sanat, günün tarihsel ve toplumsal duyarlılığını yansıtan iç içe geçmiş bir kültürel birikim haline gelmiştir. Malzemeyi öne çıkaran ve içeriğe katkıda bulunan renk, artık anlamın kurucu ögesi olmuş, biçimsel tercih renk üzerinden gerçekleşmiştir. Bu değişimle birlikte heykel sanatı için renk, hem anlam hem de biçimsel tercihlerin merkezinde olmuştur.

“Sanat yapıtını oluşturan asıl şeyin içerik olduğunu ve biçimin de sanat yapıtını oluşturan şeyin düzenlenmesinin yolu”²⁷² olduğunu ifade eden Noel Carrol, biçim ve içerik arasındaki karşılaştırmasıyla rengin heykeldeki yerini belirleme konusunda ipuçları vermiştir. Çünkü eseri oluşturan asıl şey anlam iken biçim anlama hizmet etmektedir. Renk ise edindiği çağdaş rol nedeniyle, çağrışımlarıyla anlamın kendisi olan ve biçimin belirlenmesinde temel alınan unsurdur. Nihayetinde çağdaş sanatla birlikte rengin

²⁷¹ Graham Whitham ve Grant Pooke, Çağdaş Sanatı Anlamak, Çev: Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Yayınları, 2013, s. 59

²⁷² Noel Carrol, Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş, Çev: Güliz Korkmaz Tirkeş, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2012, s.205

olanakları önemli ölçüde artmış ve gerek açık alanda gerekse galeri mekanında, sanatçının üslubuna bağlı olarak temel bir ifade biçimi olmuştur.

Kazimir Malevich'in; "*gördüğümüz her şey düzlem ve hacme dönüşmüş renk kütesinden ortaya çıktı*"²⁷³ yorumu ve Ann Gibson'ın; "*Denebilirse, rengin kendisi bir form, figür veya nesne ise bir noktadan sonra rengin varlıksal bağımsızlığından türemiş bir olgu konumundadır.*"²⁷⁴ düşüncesi, rengin hacim kazandığı, tüm yüzeylerin ve biçimlerin ötesinde kendi başına bir olgu olduğunu gösteren anlamlar taşımaktadır. Buradan hareketle rengin modern düşüncedeki rolü, çağdaş sanatla birlikte heykelde ortaya çıkmış ve rengi üretimlerinin merkezine alan, anlamı renk aracılığıyla oluşturan, yanılısma ve manipülatif algı yaratan, sanal bir gerçeklik sunan veya tanımları değiştiren türden üretim yapan sanatçılar eserlerinde rengi etkin bir şekilde kullanmışlardır. Bu anlama ve biçime dayalı etkilerin renkle sağlandığı çalışmaların ise kavramsal açıdan toplumsal ideolojilere, kültürel özelliklere ve felsefi fikirlere dayandığı söylenebilir. Nihayetinde renk unsuru da heykellerde kullanımıyla bu sosyolojik, felsefi, toplumsal, politik veya kültürel konulara dair referanslar içermektedir.

Sanat, "çağdaş" olması nedeniyle kültürle aynı zamansal alanı paylaşır ve bu da onların bütünleşik olmaları anlamına gelir. Kültür, dünyayı kavrayabilmek, kimlik oluşturabilmek, değerlerimizi ve inançlarımızı tanımlamak için birbirimize anlamlar ilettiğimiz toplumsal bir süreçtir. Fredric Jameson 1990'ların sonunda, toplumsal alanı bütünüyle kültür imgesinin doldurduğunu ileri sürmüştü.²⁷⁵ Bu yaklaşım, kültürel bir olgu olan rengin, çağdaş sanatla birlikte yükselişini ve algı üzerindeki güçlü etkisini ortaya çıkarmaktadır. Çünkü renk farklı coğrafyalarda farklı anlamlar üretse de, kullanımı konusundaki eğilim özellikle de heykel alanında kültürel bir fenomen olarak benzer kaygılarla ele alınmıştır; ilişkisel olarak anlam ve biçimin sorgulanması.

Renk öncelikle niteliktir. İkinci olarak, aynı zamanda ağırlıktır, çünkü sadece renk değerine değil aynı zamanda parlaklığa sahiptir. Üçüncüsü, ölçüdür, çünkü nitelik ve Ağırlığın yanı sıra, onun kendi sınırları, alanı ve kapsamı vardır, bunların hepsi de

²⁷³ Harrison ve Wood, s. 326

²⁷⁴ Hasan Bülent Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005, s. 126

²⁷⁵ Irmgard Emmelhainz, Çağdaş Sanat ve Kültürizm, Çev: Nursu Öрге, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 175

ölçülebilir.²⁷⁶ Rengin bu özellikleri ona, imgeyle ilişkisinde farklı bir boyut kazandırmaktadır. Bu yönüyle renk, anlam ve biçim açısından yeni önermelerin ve farklı eğilimlerin önünü açarak, heykel izleyicisi için mekansal olarak farklı deneyimleri de olanaklı hale getirmiştir.

Rengin heykel sanatındaki bu önemli rolü ve katkısı, her türden sanatsal ifadeye uyarlanabilir bir karakter taşımaktadır. Farklı yöntem ve malzemelerle birlikte rengi üretiminin merkezinde tutan, tek veya çokrenkliliği benimseyen, anlamı renk aracılığıyla oluşturan, rengin ikonografik çağrışımlarını kullanan, mekan ve izleyici arasındaki ilişkiyi renk aracılığıyla sağlayan, renklerle yanılsama yaratan veya manipülatif görüntüler sunan, toplumsal meselelere eğilim gösteren ve gündelik hayatta edinilen deneyimlere renklerle gönderme yaparak kültürel işaretlerden yararlanan Anish Kapoor, Katharina Fritsch ve Sandy Skoglund gibi çağdaş heykeltıraşlar da, kendi özgün yaklaşımlarıyla heykelde rengi anlam ve biçimle ilişkilendirerek kullanmışlardır.

Renk paletleri, kullanım amaçları ve yöntemleriyle ele alınan ve eser çözümlenmeleri yapılan sanatçılarla benzerlikler taşıyan, bu nedenle araştırmanın kapsamı dışında bırakılan Niki de Saint Phalle, John McCracken, Wolfgang Laib ve Daniel Buren gibi bazı sanatçılarda da rengin heykel uygulamalarında temel unsurlardan biri olduğu görülebilir. Ancak araştırmada ele alınan sanatçılar renk kullanımları ve üretim biçimleri bakımından daha belirleyicidirler.

Bu bağlamda Anish Kapoor, Katharina Fritsch ve Sandy Skoglund'un çalışmada araştırma konusu olmalarının en önemli sebebi, farklı renk paletlerine sahip olmalarına rağmen, genellikle her kompozisyon unsuru veya yapıtta tek renklilik üzerinden hem anlam hem biçim ilişkisi kurmaları ve birbirlerinde farklı üretim anlayışlarına sahip olmalarıdır. Farklı türden sanatsal anlayışları yansıtan yapıtlar sunan bu sanatçılar, rengin anlamla, biçimle, mekanla ve izleyiciyle kurduğu ilişkileri ayrı ayrı irdelemişlerdir. Yapıtlarında ki en temel kaygılarından veya kullanım alışkanlıklarından birinin renk olması, bu sanatçıların üretimlerinde rengin incelenmesini gerekli kılmıştır. Renk paletleri, uygulama yöntemleri, malzeme seçimleri ve mekanla ilişkilerinin yanı sıra

²⁷⁶ Harrison ve Wood, s. 398

kullanılan renklerin yaptıkları çağrışımlar ve rengin algısal boyutunun en belirgin şekilde görülebileceği örnekler, bu üç sanatçının eserlerinden seçilmiştir. Bu nedenle ortak yönleri renk olan bu sanatçıların, kültürel bir öge olan rengi bireysel yaklaşımlarıyla üretimlerinin merkezine nasıl ve neden aldıkları sorusu, yapılacak eser çözümlerinin ana eksenini oluşturmaktadır. Farklı kültürel edimimleri olan ve başka coğrafyalardan seçilen bu üç sanatçının, renk üzerine pratikleri konusundaki belirleyici ve karakteristik tutumları, renk ve heykel ilişkisinde birçok soruya cevap üretebilmektedir. Bu nedenle eserlerinde rengi sadece heykelde bir sonuç malzemesi olarak kullanan diğer sanatçılar, araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

5.2. Kültürel Bir Unsur Olarak Anish Kapoor Heykellerinde Renk

Çağdaş bir sanatçı olarak Anish Kapoor, renklerin önemli bir rol kazandığı kendi üretim biçimiyle özgün bir dil yaratmıştır. Çalışmalarında efsanevi, dini ve felsefi içerikleri ele almaktadır. Üretim serüveninin başlangıcından itibaren heykellerinde, ruhsallık ve meditasyona dayalı fikrini biçimsel ve kavramsal unsurlar aracılığıyla kurmaktadır. Kapoor, yapıtlarında gerek malzemenin rengini kullanarak gerekse malzemeyi renklendirerek veya renkli pigmentler aracılığıyla kendi kültüründen, yaşadığı coğrafyadan ve dini unsurlardan referanslar sunar. Eserlerinde renk ögesi, hem çağrışımları hemde formla ilişkisi bakımından üretim biçiminin ana eksenini oluşturmaktadır.

Dinsiz bir Hindu ile Iraklı bir Yahudinin çocuğu olan Anish Kapoor, yetişkinliğinde Budizmi benimsemiştir. 1980'lerden beri, paradoksal biçimde enerjile yüklü bir boşluk deneyimi yaratmak üzere ışık ve algı üzerine yoğunlaşmıştır.²⁷⁷ Kapoor bu bağlamda sarı, kırmızı ve mavi gibi ana renklerden oluşan zengin, kadifemsi pigment alanlarıyla kaplı, içbükey girintileri olan büyük ölçekli, saf ve heykelvari formlar tasarlamıştır.

Kapoor, Bombay'de doğmuş ve Londra'da eğitim almıştır. Ancak 1979'da Hindistan'a yaptığı ziyaret, renk kullandığı bir çalışmasının formunu oluşturacak olan kültürel anılarını harekete geçirmiştir. 1980'lerin başlarında, heykelleri, kırmızı, sarı ve

²⁷⁷ Eleanor Heartney, Art Today, New York: Phaidon, 2013, s. 285

mavi gibi doygun renklerde kuru pigmentle kaplanmış basit formlardan oluşturmuş ve bunlarla ilgili olarak; “*Bu nesnelere üzerine pigment koyma eylemi, elin tüm izlerini ortadan kaldırıyor. Yapılmadılar, onlar sadece oradalar.*”²⁷⁸ ifadelerini kullanmıştır. Saf pigmentlerin kullanımı, formları ruhsal bir düzeye taşımış ve bu katı formların okunmasını zorlaştırmıştır. Birçok çalışmada, pigment, neredeyse bir ışık gibi, zemine düşerek formun etrafında renkli bir gölge yaratmakta ve rengin en saf halini sunmaktadır.



Görsel 5.1: Anish Kapoor, “As if to Celebrate, I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers”, 1981

<https://tinyurl.com/s9wuuwd>, Erişim Tarihi: 17.12.2018

Kapoor'un sanat üretimini merkezine rengi alırsak, Barnett Newman'ın izleyiciden kırmızıya bakmasını, kırmızıyı görmesini, kırmızıyı düşünmesini ve kırmızıya tepki vermesini istemiş ve meselesi de, bunun izleyici için neden büyük bir yük haline geldiğini sorgulamıştır. Kapoor'da rengin “bir nesneye cisim kazandırması ve cisimden arındırması” ve bu yolla, izleyiciyi o kaygıdan kurtarmanın bir yolunu bulmaya çalışmıştır. “Newman'dan Kapoor'a uzanan bir yolculuk var aslında: Yves Klein'in boşluk kavramı ve mavi saplantısı; minimalist heykelin nesneliliği, özellikle de Richard Serra ve Donald Judd'ın yapıtları; James Turrell'in ışık ve gökyüzü saplantısı ve mavi ışık/ boşluk heykelleri; hatta Op Art'ın yanılsamacı niteliği, Kapoor'un heykel anlayışını oluşturan unsurlar, deneysel, disiplinlerarası, arkeolojik ve fenomenolojik olana uzanan bu tarihsel yolculuğun izlerini taşır.”²⁷⁹

Kapoor üretimlerinde çok kültürlü bir birikimin izleri taşımaktadır. Biçim, boyut, malzeme ve renk konusunda bu çok kültürlülüğün yansımaları görülebilir. Ahu

²⁷⁸ Collins, s. 252

²⁷⁹ Ahu Antmen, Anish Kapoor Taş, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, “Anish Kapoor İstanbul'da” Sergi Kataloğu, Sabancı Müzesi, İstanbul, 2013-2014, s.310

Antmen Anish Kapoor hakkında ki yazısında; “*Homi Bhabha’da, kültürel “melezliğin” zengin bir kültürel üretim kaynağı olduğunu ifade etmektedir.*” açıklamalarına da yer vermiştir. Kapoor’un renk bilincini oluşturan ise bu zengin kültürel birikim olmuştur. Onun sanat üretimindeki kavramsal altyapının önemli bir parçası olan Hint kültüründeki sembolik renkler, yaşama, ruhsal dünyaya ve insana dair birçok çağrışımları içinde barındırmaktadır. Kullandığı renklerin en temel referansları din içerisinden çıkmaktadır. Onun yapıtlarında dini ritüeller ve kabuller, renkler aracılığıyla görsel bir zenginlik kazanmaktadır. Öyle ki Hint toplumunun yaşama dair ortak bilinci ve ifadesi renk üzerine şekillenir. Hindistan’da renk, kültürün ve toplumsal hafızanın hatırlatıcı unsuru olmasının yanı sıra, o coğrafyada yaşamış her bireyin kimliğinin, zihinsel birikiminin ve ruhsal meditasyonunun bir parçası olmuştur. Kapoor’da sanat üretiminde bu kültürün ve coğrafyanın tüm geleneksel yapısını ve özelliklerini renk üzerinden yansıtmaktadır. Rengi, kendi kültürüne referanslar veren ve evrensel düzeyde ortak bellek oluşturan, çağrışımlar yapan veya ruhsal bir sorgulama alanı yaratan plastik bir unsur olarak kullanmaktadır.

Anish Kapoor’un boşluk ve derinlik duyumsamasını deneyimlettiği renkli çalışmalarında, kullandığı pigmentler ışığı emerek izleyici üzerinde manipüle edici bir algı yaratmaktadır. Bu durumda form üzerinde iç ve dış bükey algısı bir yanılısamaya dönüşebilir. Boşluk kavramı üzerine temellendirdiği bu heykeller, hem düz hemde dibi görünmeyen bir derinlik algısı yaratabilir. Budist inanışın bir parçası olarak boşluk kavramı, renk ile birlikte kullanıldığında felsefi bir sorgulama yaşatmaktadır. Bu durum maddi dünyayı değil manevi olanı düşündürme ve sorgulama çabası olarak yorumlanabilir. Kandinsky’nin de işaret ettiği gibi renkler maddi ve manevi duyumsamalar yaratabilir.

Renk, Anish Kapoor için sadece bir yüzey kaplaması değil, aynı zamanda elle tutulur somut bir maddedir. İster ince toz parçacıklarından, isterse de yapışkan balmumu bloklardan oluşmuş olsun, materyaller rengi fiziksel olarak vurgulamaktadır. Kapoor’un kırmızıları, yoğun ve ısrarlı renkleri geniş kültürel ve kişisel sembolizmi akla getirmektedir. Kapoor, “*Kırmızı, dünyanın rengidir, derin bir boşluğun rengi değil; Belli ki kanın ve vücudun rengi. Ortaya çıkan karanlığın, mavi ya da siyahinkinden daha derin*

ve karanlık bir koyuluğa sahip olduğunu hissediyorum.” Hindistan’daki çocukluğunun rengi sorulduğunda, Kapoor “eminim ki kırmızıdır”.²⁸⁰ ifadelerini kullanmıştır.

Rönesans döneminde de her rengin sembolik karşılığı yapının anlamına hizmet etmekteydi. Ancak kırmızı renk çağrışımları en yüksek ve farklı anlamlar içeren renk olarak karşımıza çıkmaktadır. Yahudi geleneğinde de kırmızının önemli ve karmaşık anlamları bulunmaktaydı. “Sadece insan anlamında değil – İbranice’de ‘Adam’ kırmızı demektir- aynı zamanda yanan çalı biçimindeki Tanrı’yı temsil ediyordu. Açık kırmızı, kanını feda etmenin rengiydi, ama aynı zamanda bir günah işledikten sonra kendini affettirmek isteyen kişinin günahının rengi de açık kırmızıydı. Kırmızının zenginlik, savaş ve erotik aşkla ilgili başka yan anlamları da vardı.”²⁸¹ Antik kültür, Rönesans dönemi heykel sanatını da kırmızı renk konusunda etkilemiştir. Yahudiler gibi antik uygarlıklarda da kırmızının ilahi bir renk olduğu, güneşe, ateşe ve kutsal ritüellere referanslar içerdiği düşünülüyordu.

Kapoor için kırmızı rengin birleştirici bir gücü var; kendi deyimiyle, “*sarı kırmızının tutkulu parçası, mavi ise kırmızının tanrısal parçasıdır...*” Kırmızı, belki de fizikseliği nedeniyle çalışmalarında en çok kullandığı renktir: “*(Kırmızı) topraktır özünde, açık ki bir yandan da ‘kan’dır.*”²⁸²

Antik Dönem’den beri kırmızı rengin ürettiği anlam ve çağrışımlar, Kapoor için belirgin ipuçları taşımaktadır. Saf soyut formlarıyla izleyici arasında kurduğu ilişki, kullandığı renklerle güçlenmektedir. Kırmızı renk ise bu bağlamda Kapoor’un kültürel ve geleneksel deneyimleri üzerinden anlam kazanmaktadır. “Mother as a Mountain” (“Bir Dağ Olarak Anne”) çalışması tam olarak kültürel çağrışımları ve rengin ürettiği anlamı içinde barındırmaktadır. Rengin referansları her ne kadar Hint kültüründen alıntı olsa da, temelinde Antik Dönem’den günümüze renk üzerine üretilen felsefi fikirleri de taşımaktadır. Kırmızının güneşle, yaşamla ve ateşle felsefi açıdan ilişkilendirilmesi, günümüze kadar sürdürülen renk araştırmalarının bir yansıması gibidir.

²⁸⁰ Stella Paul, Chromaphilia The Story of Colour In Art, New York: Phaidon, 2017, s. 68

²⁸¹ Amy Butler Greenfield, Güneşin Rengi, Sanat Dünyamız, Sayı:106 Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.77

²⁸² Antmen, Anish Kapoor Taş, s.311



Görsel 5.2: Anish Kapoor, “Mother as Mountain”, 1985

<https://tinyurl.com/wpregp3>, Erişim Tarihi: 18.12.2018

“Bir Dağ Olarak Anne” isimli çalışmada renk, verimli kökenleri ima etmektedir. Bu hikayeden uzak soyut bir formdur, fakat kırmızı tümsek hem jeolojik bir formasyon hem de bir kadının cinsel organını çağrıştırmaktadır. Bu çalışma birçok anlam üretmektedir. Toz pigmentlerden oluşan yapıt, nasıl yapıldığına ve fiziksel olarak katı mı yoksa kırılğan mı olduğuna dair soruları da akla getirir. Mat kırmızı pigmentin kullanıldığı bu dalgalı yapı belli bir form düzeni içerisinde biçimlendirilmiştir. Form üzerindeki müdahale ve rengin sembolik anlamı bu çalışmanın izleyici ile arasında kurduğu bağın kaynağıdır.

Toz pigment, soyut formun etrafında zemine dağılarak mekânla heykelin ilişkisini güçlendirmiştir. Ayrıca duvardaki eskizlerde yapıtın sürecine dair ipuçları verirken yine mekânla yapıtı yakınlaştırır. Sanatçı yapıtın oluşum aşamalarını göstererek bir anlamda burada ve şimdi'nin önemine dikkat çekmektedir. Şimdi ve burada kavramları zamanda bir anı hem mekânsal hem de zihinsel olarak anımsatır. “Zaman tek bir gerçekliğe sahiptir, anın gerçekliğine. Başka bir deyişle, zaman iki boşluk arasına asılı, anın üstünde toplanmış bir gerçekliktir. Eksiksiz bir anı oluşturmak için birçok anın anısı gerekir.”²⁸³ Sürece tanıklık ettirmek ve bir kavramın veya düşüncenin forma dönüşmesini

²⁸³ Cebrail Ötğün, “Eril Dışıl Yapılanma; Bir Dağ Olarak Anne (Anish Kapoor), Gazi Üniversitesi, s.61
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192598>, Erişim Tarihi: 17.01.2019

bütüncül şekilde izleyiciye aktarmak için duvardaki eskizler, mekânsal özellikler ve heykelle kurulan ilişki öne çıkarılmıştır.

Metafor olarak Hint kültüründe renk, kadınla ilişkisi bakımından güçlü anlamlar taşımaktadır. Batı coğrafyasında renk, kültüre ve geleneklere bağlı olarak oraya özgü çağrışımlar yaparken, Doğuda ürettiği anlam başkadır. Kırmızı renk, Hindistan kültüründe, evliliğe ve kadına dair birçok anlam taşımaktadır. Evlenen bir kadının eline yakılan kırmızı kınadan, saçlarının ayırma çizgisinde veya alın bölgesinde kullanılan “Sindoor” isimli kırmızı toza kadar sembolik anlamlarla yüklü ritüelleri kapsar. Hinduizm’de evli kadının izi veya işareti bu kırmızı renktir. Kadının hayattaki yeni rolünün başlangıcına, evliliğe, birlikteliğin kutsallığına ve bağlılığa bir övgü olarak kırmızı renk gelenekselleşmiş bir unsur olmuştur. Kadın veya erkek için kimliğin parçası haline gelen, toplumsal konumu ve bireysel yaşam biçimini tanımlayan renkler, aynı zamanda toplumsal bellek yaratarak, o toplumda yaşayan her birey için ortak bir dil oluşturmaktadır.

Kırmızı rengin kadınla ilişkili sembolik anlamı, Kapoor’un bu soyut formunda da karşılığını bulmuştur. Kapoor, temel bir şeyi ifade etmek için tekil kapasitesi nedeniyle sık sık kırmızıyı kullanmış ve bu konuda; *“Kırmızı, parlak, dışa dönük bir varlıktır, ancak aynı zamanda daha karanlık, iç dünyayı temsil eder. Vücudumuzun iç rengidir. Kırmızı merkezdir.”*²⁸⁴ düşünceleriyle kırmızı rengi tanımlamıştır.

Kapoor’un kullandığı formlarda kavramsal ve biçimsel arayışları onu iç ve dış ilişkisini irdelemeye itmiştir. Bu arayış dışsal olanla içsel olanın form ve renk aracılığıyla ifadesi olarak düşünülebilir. Bu konu hakkında Kandinsky; *“Form, renk yüzeylerini ayıran çizgiden başka bir şey değildir. Bu onun dışsal anlamıdır. Ama farklı yoğunluklarda içsel bir anlamı da vardır ve doğrusunu söylemek gerekirse, form bu içsel anlamın dışsal ifadesidir.”*²⁸⁵ fikrini öne sürmüştür.

Kandinsky’nin form ve renk hakkındaki yorumuyla Kapoor’un heykelleri değerlendirildiğinde, formun renk yüzeylerini ayıran bir çizgiden ibaret olduğunu

²⁸⁴ Paul, s.68

²⁸⁵ Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine, s.84

söylemek zor olacaktır. Çünkü form ve renk Kapoor için anlamın sınırlarını belirleyen unsurlardır. Bu unsurların sembolik karşılıklarını aradığı formlar, renk ile bütüncül bir anlam üretir. Ancak Kapoor'un heykelleri için rengin vazgeçilmez olduğunu, formun ise renkle birlikte anlama hizmet ettiği söylenebilir. Kapoor, soyut formların referanslarını anlamdan alırken, anlamı üreten rengin referanslarını da yaşadığı coğrafyadan ve o kültürden almaktadır. Sonuç olarak anlam formu belirlerken, renk anlamı üreten bir unsur olmuştur.

Kapoor'un saf pigmentlerle oluşturduğu formları, tarihsel açıdan bakıldığında endüstriyel imkanların ve estetik algının dönemsel özelliklerini de taşımaktadır. Dönemsel olarak değişen malzeme ve uygulama biçimleriyle birlikte rengin kullanıldığı yüzeylerde değişmiştir. Ancak rengin çağrışımları yaşama, kültüre, dine ve doğaya dayandırıldığında benzer anlamlar üretmektedir.

Kapoor'un sanatsal üretiminin merkezinde, izleyiciyle yapıt arasında ruhsal bir bilinç yaratma ve sorgulatma kaygısı öne çıkmaktadır. Bu durumda onun heykelleri izleyici üzerinde davetkar bir etkiye sahiptir. Yaratılan boşluk ve derinlik, heykele yaklaşmayı veya uzaklaşmayı, dokunmayı ve ruhsal olarak heykele dahil olmayı teşvik eder. Ancak rengin formla ilişkisi ve ürettiği anlam gözardı edilemez bir gerçeklik sunmaktadır. Bazen sıcak ve rahatlatıcı etkiye sahip olan renkler kullanırken, bazen de dünyanın en koyu siyahıyla tekinsizlik duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda da izleyiciyle kurulmak istenilen bağın temelinde de renk bulunur. Çünkü renk çağırıcı veya mesafe koyucu bir unsurdur. Heykele dokunma dürtüsünü ve duyulanma sürecini tetikleyen unsurdur.



Görsel 5.3: Anish Kapoor, “Descent Into Limbo”, 1992

<https://tinyurl.com/s3eostg>, Erişim Tarihi: 09.01.2019

Anish Kapoor’un haklarını satın aldığı dünyanın en siyah pigmenti olan Vantablack’i kullandığı “Descent into Limbo” isimli enstalasyonunda rengin izleyiciyi yönlendiren, yanltan, tedirgin eden ve merak uyandıran etkisi oldukça güçlüdür. Bu pigment, üzerine gelen ışığın neredeyse tümünü emerek ziyaretçilerin iki buçuk metre derinliğindeki çukuru algılamasına engel olmaktadır.

Yapıtın 600x600x600 boyutlarında beton bir yapının içinde sergileniyor olması, kara deliğin izleyici ile ilişkisini belirleyen bir etkendir. Algıyı manipüle eden bu kara delik, boşluk ve derinlik deneyimini tekinsiz bir biçimde deneyimletmektedir. Renk tek başına yapıtın kurucu ögesi olmuş, çağrışımlarını izleyici ile kurduğu zihinsel ve fiziksel iletişimin merkezine taşımıştır. Her türden zihinsel deneyime olanak sağlayan bu uygulama, siyahın Antik Dönem’den beri içerdiği sembolik anlamlara referanslar vermektedir.

Kapoor yapıtlarında, kendi kültürünün sunduğu simgesel birikimi, herhangi bir nesneye veya forma doğrudan gönderme yapmadan zihinsel bir sorgulama imkanı sunmaktadır. Çağrışımlar ve yanılısama, geleneksel bir birikimin renk aracılığıyla derinliğe kavuştuğu duyumsamalar yaratmaktadır.

Kapoor heykelleriyle ilgili olarak; “Yaratıcı benliğimin dışıl olduğunu hissediyorum. Yaratıcılığın kendisinin dışıl olduğunu hissediyorum. Ayrıca bu hislerin son derece Doğu kökenli olduğunu düşünüyorum. Batı geleneğinin, özellikle de modern sanatta, temelde fallik olduğu söylenebilir. Batı heykeli fallik bir sanattır. Burada, atölyemdeki bütün yapıtlar dik bir biçimde ayakta duruyorlar ve belki bu anlamda bunlar da falliktir, ama hepsinin içi oyuk; dolayısıyla bu, o fallik halin tersyüz edilmişidir. Benim heykellerim düzleme değil içbükeye yöneliktir.” düşüncelerini dile getirmiştir.²⁸⁶

Renklerin çeşitli zihinsel ve tarihsel çağrışımlarını kullanan Kapoor’un yapıtları, kültürel bir karmaşa sunmaktadır. ”Batı sembolizminde ve başka kültürlerde, sarı en yüksek değeri simgeler; simyada sarı altının rengi, gökyüzünün merkezi güneşin rengidir. Mavi ise soğuk, aşkın ve sonsuzdur ve Kapoor’un Ejderha isimli heykelinde nehir yatağından alınan büyük taşların koyu mavi pigmente boyanması ile taşlar semavi varlıklara dönüşmüştür. Ejderha’nın taşları bir bakıma simyadaki lapis philodophorum (filozofun taşı) düşüncesini hatırlatır;”²⁸⁷ Kapoor’un metafor olarak bu çağrışımı renk aracılığıyla malzemeyi dönüştürmek için kullanmış ve taş başka bir nesneye dönüşmüştür.



Görsel 5.4: Anish Kapoor, “Dragon”, 1992

<https://tinyurl.com/txjfazj>, Erişim Tarihi: 09.01.2019

Bu yerleştirmede malzemenin yapısal özellikleri mavi renk aracılığıyla dönüşüme uğramış ve malzemenin ağırlığı hafiflemiş gibi bir etki yaratmıştır. Bu organik

²⁸⁶ Antmen, Anish Kapoor Taş, s.310

²⁸⁷ Antmen, Anish Kapoor Taş, s.311

formların mekanla ilişkisinde renk formun kendisiymiş gibi bir algı yaratmaktadır. Beyaz renkli duvarlar, bu tanımsız formları mekanda uçuşan hafif birer nesneye dönüştürmüştür. Korozyona uğramış ve vücut, mağara veya hayvan arasında bir algı yaratan, derinlikleri olan taşlar dünyaya ait iken, mavi renk gerçeklik ötesi ve ruhani bir etkiye sahiptir. Tüm bu organik parçalar mavi ile inorganik bir özellik kazanmıştır. Yatay yerleştirilen taşlar üzerinde kullanılan pigmentin kadifemsi etkisi, dokunmayı tetikleyen, izleyici ile izleme mesafesini kısaltan çağırıcı bir unsur haline gelmektedir. Mitolojik bir macerayı zihinsel olarak yaşatabilen yapıt, Kapoor'un üretim biçiminin en önemli parçası olan renk ile yeni anlamlar üretmiştir. Antik Dönem'in de en çok üretilen ve kullanılan renklerinden olan mavinin sembolik anlamları yeniden tanımlanmış ve sadece anlamı değil izleyiciyi de yönlendiren bir unsur haline gelmiştir.

Anish Kapoor'un kültürel verilerin ışığında üretilmiş, sorgulamalar yaptırın ve mekanla ilişki kuran yapıtları, birbirini etkileyen bir süreç olarak yüzyılları kapsayan renk bilgisini, sembolizmini ve geleneğini yansıtmaktadır. Toplumsal kabullerin, coğrafi özelliklerin ve kültürel geleneklerin rengin kullanım biçimini nasıl değiştirdiği ve hangi anlamları ürettiği Kapoor'un yapıtlarında görülmektedir. Heykel üretiminde günümüzün tüm olanaklarını kullanarak, rengi antik uygarlıklara dayanan sembolik anlamlarının dışında optik olarak yanıtın ve fiziksel olarak da yönlendiren bir öğeye dönüştürmüştür.

5.3. Katharina Fritsch'in Çalışmalarında Renk ve İmge İlişkisi

Alman heykeltıraş Katharina Fritsch, gerçek hayatın içinden ve sembolik anlamlar içeren renkli heykelleri ile öne çıkmaktadır. Onun heykellerinde kullandığı renkler, üretim sürecinde önemli bir yer tutmakta ve heykellerinde renkle biçim arasında kurduğu ilişki sayesinde temsili ya da sembolik anlam alanları oluşturmaktadır. Fritsch'in kullandığı renkler, hem biçimin algısını güçlendirmek hem de tanımlı olanı tanımsızlaştırarak farklı bir anlam üretmesini sağlamak amacıyla çalışmalarının karakteristik bir özelliği haline gelmiştir. Anlamın kurucu ögesi olarak değerlendirilebilecek olan renk unsurunun yarattığı çağrışımlar, referanslarını gerçek hayattan alıntılacağı biçimler ve figüratif çözümlenmelere yeni tanımlar kazandırmıştır. Tek rengin heykelde kullanımını konusunda avangard bir tutum sergileyen sanatçının

çalışmaları, hem renk ve biçim arasında kurduğu dönüştürücü etki hem de rengin anlamla ilişkisi açısından kültürel izler de taşımaktadır.

Gerçek ve bilinen imgeleri gerçeküstü görüntülere olarak sergileyen Fritsch, tanıdık olanı gerçekliğe aykırı bir üslupla, renkle ve fantastik kurgularla alışılmışın dışında bir şeye dönüştürmektedir. Renkler bu bağlamda onun yapıtlarında manipülatif bir görev üstlenmektedir. Bu anlamda geleneksel heykel üslubuna, renk paleti ve sergileme biçimleri ile farklı bir yorum katmıştır. Katharina Fritsch'in çalışmaları gerçek hayattan seçtiği canlı ve cansız varlıkların yeniden ölçeklendirilerek ve renklendirilerek sunulduğu, gerçeklikle olan doğrudan ilişkiyi yıktığı bir üsluba dayanmaktadır. Seçtiği semsiye, elma, horoz ve sembolik çağrışımlar içeren figürler onun üretiminde seçtiği imgeler arasındadır ve canlı bir modelden çalışarak elde ettiği eserlerindeki kesinlik ve gerçekçilik çağdaş bir önermedir. Fritsch'in bu çağdaş ve zaman dışı anlamlar üreten heykel ve enstalasyonları kamusal alanlarda da geçici olarak sergilenmiştir.

Katharina Fritsch'in çalışmalarında bilinçaltına dair birçok şey vardır. Bunlardan bir kısmı “uğursuz ve esrarengiz” olarak tanımlanmış ve “ruhun karanlık yüzü” ile ilgilendiği dile getirilmiştir. Fareler, köpekler, keşiş ve hayalet temsillerinden, tabut, dev, yılan ve ahtapot gibi heykellerine kadar yaptığı çalışmaların çoğunun form ve renk aracılığıyla, efsanevi sembollerin zihinler üzerindeki psikolojik etkisini kullanarak izleyiciyi yönlendirdiği düşünülmektedir. Fritsch'in tekniği; ayrıntıya, ölçeğe, renge ve yüzeye gösterdiği yaklaşımın bir sonucu olarak, yalnızca biçimin derhal anlaşılabilirliğine izin vermekle kalmaz, aynı zamanda biçime dayalı bir deneyimin olduğu görsel alana doğru davetkar bir his yaratır. Kayıp bir hafızayı veya hayal dünyasını tekrardan etkin kılacak çağrışımları olan bir biçim ve renk anlayışına sahiptir.²⁸⁸

Katharina Fritsch, heykel alanının iç dinamiklerini ve yöntemlerini göz ardı etmeden resimsel düzlemle üç boyutluluk durumu arasındaki farkı gözeterek ve mekansal özellikleri de dikkate alarak üretimler yapmıştır. Hem üretim tekniği hem de sergileme biçimi, sanatçının heykel, mekan ve insan arasındaki etkileşimi öne çıkaran niteliktedir. Ayrıca o, bu tutumu ve renkler aracılığıyla, bir tür içsel devinim yaşatarak izleyiciyle

²⁸⁸ Jessica Morgan, *From Out There To Down Here*; Katharina Fritsch, *Parkett*, Vol: 87, New York, 2010, s. 35

heykelleri arasında kendine has bir dil geliştirmiştir. İşaretleri, izleri, çağrışımları ve sembolleri anlama dair cevap üretebilen unsurlar olarak kullanmıştır. Bununla birlikte renk tercihleri, onun çalışmalarını günlük hayattan uzaklaştırarak var olmayan hayali bir deneyim yaşatan imgeler haline getirmiştir.

Onun statik ve mat yüzeylere sahip heykellerinin, Halüsinojenik (gerçekte var olmayan ancak birey tarafından algılandığı sanılan nesnelerin görülmesi) bir etkisi vardır. Yine de, Fritsch'in çalışmalarının görünüşteki niteliği ve uzayda belirsiz olarak var olması; izleyicinin onunla olan ilişkisinde, katmanlı bir ifade biçimi sunmaktadır. Çevreleriyle uyumu açıkça reddeden çalışmaları, renkleriyle ve sembolik anlamlarıyla eşsiz bir heykel nesnesi olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Fritsch'in fotoğrafik görüntüleri andıran heykelleri yeteri kadar ışığa, ölçeğe ve film ekranını hatırlatan oranlara sahiptirler ve herhangi bir tek anın temsilinden ziyade anlam ve görsel etki aracılığıyla yönlendirilen daha büyük bir etki yaratıyorlar.²⁸⁹

Fritsch'e göre renk, bir heykeli doğal bir süsten bir sembole dönüştüren şeydir. "Renk onu doğasından uzaklaştırıyor, soyutlaştırıyor; görsel bir işaret, bir simge gibi." Bu bağlamda önemli gördüğü detaylar konusunda: "*Çalışmam her zaman detaylı bir heykel ve bir işaret arasındaki sınırdadır.*" açıklamasını yapmıştır. Fritsch çocukluk yıllarında, Almanya'nın Ortaçağ ve Barok kiliselerini gezerken, parlak renklerle boyanmış sanat eserlerini deneyimlemiş ve renklere aşık olmuştur. Ayrıca bir çeşit sinestezi durumundan bahseden Fritsch, renkleri haftanın günleri ve sayılar ile ilişkilendirmiştir. Pazar gününü beyaz, yedi rakamını mavi-gri renklerle ilişkilendirmiştir. Rengi heykele dönüştürme ve biçim ile bütünleşmesini sağlama konusundaki tutkusu ve renklerin duygusal etkileşimi açığa çıkarabileceğine dair inancı, onun için anlam ve biçim arasındaki ilişkiyi renkle belirleyebildiği heykelleri konusunda itici güç olmuştur. XX. yüzyılın daha soyut olduğunu dile getiren Fritsch, renklerin bu soyutlamanın etkisiyle kaybedildiğini ifade etmiştir. O, bu bağlamda rengi; "*çünkü çok çocukça, çok duygusal, çok zevke dayalı.*" olarak yorumlamıştır.²⁹⁰

²⁸⁹ Morgan, s. 35-38

²⁹⁰ Laura Barnett, "Katharina Fritsch On Her Fourth Plinth Cockerel Sculpture", 2013, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/24/katharina-fritsch-fourth-plinth-cockerel-sculpture>, Erişim Tarihi: 14.11.2019

Katharina Fritsch'in tüm çalışmalarının başlangıç noktası, bir şeyin net ve kesin görüntüsü üzerinedir; bireyin algısı ve kolektif işaretlerin aynı anda bulunduğu bir durum. Bu durum saf ve gerçek gözlem noktasından uzaklaştığı, belirsiz ve spekülâtif bir algının yaratıldığı tanımsız, hayali bir imge ve mekan yaratmaktadır.²⁹¹ Bunun yanısıra onun eserleri, benzersiz olmalarına rağmen, tamamen bireysel bir bakış açısını vurgular ve gerek imgesel olarak gerekse de renkleri bakımından her birinin arasında bir bağ göze çarpar. Böylece farklı karakterlere sahip heykellerin her biri, ürettiği anlam ve yaptığı çağrışım bakımından farklı bir etki yaratırken, görsel açıdan ise benzer bir deneyimi mümkün kılmaktadır.

Başlangıçtan beri Fritsch'in çalışmaları izleyiciyle özel bir ilişki kurmuştur. Fikirlerini, eskiden beri modern olan ve dine, kültüre, tarihe ve günlük hayata bağlı efsanelerden ya da öykülerden alıntı yaparak genel olarak bilinen imgeler üzerinden geliştirmektedir. Fritsch, sanat endüstrisindeki somut varlığını, kendi üretim yöntemleri ve üslubuyla sürdürmektedir.²⁹² Bazen nesneye bazen figüratif bir karaktere bazen de mekanın kendisine odaklanarak içeriğe göre boyutlandırıp renklendirdiği çalışmalar yapmıştır. Bu anlamda eserlerinin her biri, hem fiziksel hem de zihinsel olarak birçok farklı insanın paylaşabileceği ortak bir alanda deneyime açık çalışmalardır.

Fritsch'in belirli bir çalışma grubunda konu edindiği tüketici ürünleri, insan etkileşiminin en yüksek paydası ve ortak hafızası olarak anlam üretmektedir. Bunlar her bakımdan tamamen "halka açıktır". O, çalışmalarıyla bilinçaltında farkındalık yaratır ve tüketim alışkanlıklarına ya da ortak zihinsel deneyimlere temas ederek çağdaş bir eleştiri getirir. Bununla birlikte, ticari ürünlerin sunulma şekli onun üretimine dair ipuçları barındırmaktadır. Heykelleri her ne kadar anonim endüstriyel ürünler gibi dursa da kendi eliyle biçimlendirilen çalışmalardır.²⁹³ Onun çalışmalarındaki detaylar bile bir taraftan benzersizlik ve uzaklık hissi yaratırken diğer yandan tanımlı ve erişilebilir bir imge olarak algı ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden, izleyiciyle ortak bir zemin oluşturan Fritsch'in çalışmalarının fabrikasyon görünümü, çalışmalarında iletişim aracı olarak bilinçli bir

²⁹¹ Julian Heynen, *From Out There To Down Here*; Katharina Fritsch, *Parkett*, Vol: 25, New York, 1990, s. 44

²⁹² Julian Heynen, *The Arena of the Image – Public Works, Imaginary Places*, Katharina Fritsch, London: Tate Publishing, 2002, s. 9

²⁹³ Heynen, *The Arena of the Image – Public Works*, s. 12

müdahale olsa da, hiçbir zaman tamamen sembolik bir düzeyin ötesine geçememiştir. Aslında, bu heykellerin karakteristik özelliği, tam anlamıyla, günlük yaşamın ve sanat dünyasının hiç birleşmeden bir araya getirildiği keskin sınırlardır. Çalışmalarının kamusal boyutu açısından, tüketim toplumunun refleksinin sanat ve gerçeklik arasındaki bölünmeyi bulanıklaştırmayacak, aksine ortak hafıza oluşturarak kolektif algıyı mümkün kılacağı anlamına gelir. Fritsch'in belirli bir duruma veya konuya olan bağlılığı, geçici eserlerinde bile çevrelerinden renk, form veya sergileme biçimiyle ayrılmaktadır. Onun çalışmaları bu karakteristik özelliklerle hayal gücünü harekete geçirir, çünkü gerçeklik ile kurgu arasında bir yerde var olur.

Fritsch'in heykeliyle karşılaşınca ilk görüntü, mat ve doygun renkler, etkileyici bir ton modülasyonu veya doğal olmayan, düzgün dağılmış ve net bir renk tasnifi sunmaktadır. Renk paleti kırmızı-siyah-beyaz-turuncu-mor gibi renkleri kapsamakla birlikte heykelin içeriğine ve çağrışımlarına göre değişebilmektedir. Heykellerdeki renk uygulamalarının bu grafiksel niteliği, Fritsch'in görsel yönünü vurgulayan potansiyel bir işarettir. Bu renkler gerçeklikten uzaklaştıran bir görev üstlense de diğer yandan da tek başına gerçeğe dair belirli şeyleri ifade eder.²⁹⁴

Bu bağlamda günlük hayatın “gizli” nesnelere yan yana getirilmesiyle, Fritsch'in “Madonna Figürü” gibi eserler, seri üretilen endüstriyel ürünler gibidir ve kitsch olarak yorumlanabilecek görsel etkileriyle yeni bir imge sunar. Sanatın bu demokratikleşmesi ve iletişimsel olanakları, hem şiirsel hem de politik bir yaklaşım olarak anlaşılabilir.²⁹⁵ 1980'li yıllarda tüketim nesnelere ve onların sunum biçimlerine odaklanan Fritsch, Madonna gibi kutsal bir figürü de bu anlayışla yapmıştır.

Fritsch'in bu yapıtı, sarı renkte boyanmış ve çeşitli dini anlamlardan sıyrılarak tanımlı bir imge olmaktan çıkmıştır. Renk ve figürün birlikteliği alışılmışın dışında bir anlam üretmektedir. Hristiyanlığın Madonna karakterine yüklediği anlam ve figürün biçimsel algısı tamamen kabul edilen gerçeklikten uzaklaşmıştır. Burada tüm algıyı değiştiren ve yeni çağrışımlar yapan şey renktir. Kutsal bir kadın figürünün Antik

²⁹⁴ Iwona Blazwick, *Man And Mortality*, Katharina Fritsch, London: Tate Publishing, 2002, s. 23

²⁹⁵ Iwona Blazwick, *Multiples*, Katharina Fritsch, London: Tate Publishing, 2002, s. 57

Dönem'den beri sembolik renklerinin dışında renklendirilmesi, ölçek olarak insan boyutunun seçilmesi ve kamusal alanda sergilenmesiyle, görsel olarak alışılmış bir imgenin tüm kalıplaşmış çağrışımları ortadan kaldırılmıştır. Bu durum, Fritsch'in figür ve nesnelere, özelliklerini müdahale ederek anlamını değiştirdiği çalışmalarının çoğunda görülebilir.



Görsel 5.5: Katharina Fritsch, “Madonna Figure”, 1987

<https://tinyurl.com/sdm9l7a>, Erişim Tarihi: 17.11.2019

Fritsch, halka açık bir alanda ve çevresel faktörleri de göz önünde bulundurarak 170 cm boyutundaki sarı rengiyle Madonna figürünü, yaşamın içine dahil olacak ve izleyiciyle görsel ya da fiziksel teması olanaklı hale getirecek şekilde kurgulamıştır. Figür, Karstadt Mağazası ve Dominik Kilisesi arasındaki Münster Halk Meydanı'nda kaidesiz olarak sergilemiştir. Fritsch, bilinçaltındaki korkularımızın ve arzularımızın bir dışavurumu olarak yorumladığı yapıtlarındaki tavrını bu çalışmada da ortaya koymuştur. Hayaller ve kabuslar gerçekliğin çarpıtılmasıyla karakterize edilirken, Fritsch'in figürü bağlamsal temelden ayrılmış tuhaf bir varlığa dönüşmüştür.²⁹⁶

Münster'deki kaldırım taşları üzerinde, gerçek boyutlara yakın ölçeklendirilen ve bir kilise ile bir mağaza arasına yerleştirilen sarı renkli Madonna Figürü, ibadet

²⁹⁶ Morgan, s. 37-38

halindeymiş gibi bir görsel çağrışımla bir gün boyunca alanın tam ortasına yerleştirilmiş ve yoldan geçenlerle görsel ve fiziksel açıdan temas halinde olmuştur. Bölgenin tipik bir sembolik örneği olarak kabul edilen figür, günlük yaşamın koşuşturmacasının ve özellikle de gürültüsünün ortasında farkındalık yaratan ve duraksatan görünümüyle, belli bir normallik derecesinin dışındadır. Heykel, aşırı ve net renklendirmesiyle çevresinden izole olmuş ve bir dizi tepki doğurmuştur: bazıları ayaklarına çiçek koyarken, bazılarıysa ona saldırmış ve zarar vermiştir. Ortaya çıkan her durum, heykelin belirli bir kolektif fikir katmanına işaret ettiğini, ancak çelişkiler yarattığını göstermiş, heykel sahip olduğu görüntüyle farklı etki düzeylerine ulaşmıştır. Ortaya çıkan bu etki de Fritsch'in diğer çalışmalarındaki gibi, kamusal alanla ikili bir ilişki doğurur: heykel mekanla fiziksel açıdan bütünleşik bir yapıya sahip ve görsel açıdan ise çevreden uzaklaşan yönüyle gizemlidir.²⁹⁷

Fritsch, çalışmalarını halka açık bir şekilde sergilediğinde duygular kesinlikle yüksektir. Sarı renkli Madonna figürü de ağırlıklı olarak Katolik bir kent için güçlü ve değişken duygular doğurmuştur. Sergilendiği alandan çalınan, kırılan ve üzerine grafiti yapılan bu heykel, bir kutsamanın ve reddedişin imgesine dönüşmüştür. İnsanların kamusal alanda heykele yönelttikleri duygusal ve şiddetli tepkiler Fritsch için beklenmedik bir sonuç doğurmuştur. Kendisi de bu konuda; “*İnsanlar çok duygusallaştı*” ve “*Gündüz, insanlar mumlar ve çiçekler getirdiler ve orada şarkı söyleyip fotoğraflarını çektiler. Sonra gece, sarhoş insanlar ona çarptılar ya da boyadılar. Hiç böyle bir şey beklemiyordum.*”²⁹⁸ ifadelerini kullanmıştır.

Fritsch figüratif heykelleri, sanatın kendisi kadar eski olan ve kadınların, erkeklerin otoriter bakışlarına maruz kaldıkları estetik bir geleneğe işaret ediyor. Fritsch ayrıca, Minimalizm, Pop, Kavramsal Sanat ve Arte Povera gibi savaş sonrası hareketlerin heykel sanatı konusundaki devrimlerini, yerel ve sıradan ayrıcalıklarını, fiziki ve sıralı

²⁹⁷ Heynen, The Arena of the Image – Public Works, s. 16

²⁹⁸ Laura Barnett, “Katharina Fritsch On Her Fourth Plinth Cockerel Sculpture”, 2013, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/24/katharina-fritsch-fourth-plinth-cockerel-sculpture>, Erişim Tarihi: 14.11.2019

ifadelerini de yansıtıyor. Sonuç olarak onun çalışmalarında, soyutlama ve temsilin kaynaştığı bir ifade biçimi ortaya çıkıyor.²⁹⁹

Gerçek olanı hayali bir imge olarak sunan Fritsch'in seçtiği nesnelere ya doğada bulunur ya da prototip olarak seri üretim ile ilgilidir. Eşsiz bir benlikte ikilik yaratmak, karmaşık ama aynı zamanda güvensizlik, tedirginlik, merak uyandıran ve sorgulama yaptıran bir his uyandırmak onun çalışmalarının ön koşulu gibidir. Bireysel kimlik anlayışını geçici olarak zorlayan ve bilinç altını renkler aracılığıyla alt üst eden bir tavır sergiler. Her çalışmasında kullandığı renklerle de hem imgeye hem de hayali olana dair ipuçları sunar. Heykellerinin tek renkliliği izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştırarak hayal kurduran en önemli etkidir. Kullandığı imgelerin sayısı arttıkça renklerde farklılaşarak hem görsel farkındalığı hem de anlamı etkilemektedir. Renkler kötü ile iyi, kutsal ile şeytani olanı, güç ile güçsüzlüğü, erkek ile kadını ve gerçek ile hayali olanı temsil eden bir unsur olarak onun heykellerinin ürettiği anlamda baş rolü almaktadır. Seçtiği imgelerde karşıtlıkları kullanan ve bu durumu da biçim ve renk ilişkisiyle vurgulayan Katharina Fritsch, "Child with Poodles" gibi eserlerinde izleyicinin zihinsel ve fiziksel izleme sürecini heykelin birim tekrarı ve renk karşıtlığıyla yönlendirmektedir.



Görsel 5.6: Katharina Fritsch, "Child with Poodles", 1995-1996

<https://tinyurl.com/v5r9pwd>, Erişim Tarihi: 18.11.2019

²⁹⁹ Blazwick, Man And Mortality, s. 23

Fritsch, Georges Didi-Huberman'ın “görünür” ve “okunaklı” olanın arasındaki ilişkiyle yüzleşir. Örneğin, “Child with Poodles” siyah ve beyaz figüratif unsurlar net bir şekilde dairesel bir kompozisyonla sunulmuştur. Merkezdeki bebek ve hemen altındaki altın sarısı yıldız mat siyah kanişlerin halkası içinde rahatsız edici bir görüntü sunmaktadır. Bu rahatsız edici etki görsel bir tanıma sürecine ve bunun yarattığı aldatıcı kesinliklere yol açmıştır. Aynı zamanda, eski ve gizli törenlerde zihnin ve beden kontrol altında tutulduğu toplu bir kaygıyı simgelemektedir.

“Child with Poodles” isimli çalışmada yeni doğan bebeğin sergilenme biçimi ve seçtiği imgeler ile renklerin yarattığı dinsel çağrışımları, beklenmedik bir şekilde müze ve kilise arasındaki seküler ilişkiyi hatırlatmaktadır. Dinsel bağlamda bebek ve kanişlerin renkleri ile zemindeki yıldız bu çağrışımların kaynağıdır. Saflığı ve temizliği temsil eden nitelikteki beyaz renk, kötülüğü ve şeytani duyguları temsil eden siyah renkle huzursuz edici bir etki yaratmıştır. Fritsch'in çalışmalarındaki hem sanat hem de yaşama dair referansların, seçilen imgelerle iç içe geçişinin örneği “Child with Poodles” heykelinde görülebilir. Sigmund Freud'un “tekinsiz” kavramında ifadesini bulan, korku ve kaygı benzeri bir duygunun deneyimlenmesine karşılık gelen sürekli bir ruh halinin, Fritsch'in birçok eserinde bulunan görsel tanıma ve okunurluk ifadelerinde karşılığını buluyor olması tesadüf değildir. Kaniş ile popüler bir Alman masalının Şeytan'la anlaşma yapan ana karakteri olan Faust'un, şeytanın somutlaştırılması konusundaki ilişkisi bu kompozisyonun çağrışımlarından kaygı ve rahatsızlığı öne çıkarmaktadır. Renk ise bir mitin, bir kavramın veya olayın tüm çağrışımlarını bu kompozisyonda anlatmaktadır.

Fritsch'in renkli figürler kullandığı çalışmaları, zaman ve mekan kavramlarına karşıt bir görsel deneyim yaşatmaktadır. Çünkü her tasvir ve renkler gerçekliğe aykırı, bilinçdışı birer varlığa dönüşmektedir. Hem duygusal hemde fiziksel deneyimin yoğun bir şekilde yaşandığı çalışmalarında, sanatçının geleneksel heykel yöntemlerini nasıl yakın tarihe uyarladığı ve heykel tarihinin en temel unsurlarından olan renklerle bilineni yoruma açık hale getirdiği görülebilir. Dealer, Doctor ve Doctor'da bilinen figürlerken mat ve tek renkli görüntüleriyle bu duygusal ve fiziksel deneyimi sunmaktadır.



Görsel 5.7: Katharina Fritsch, “Dealer” (2001) – “Doctor – Monk” (1997-1999)

<https://tinyurl.com/u77rnqm>, Erişim Tarihi: 20.11.2019

Fritsch’in kadın figürleri, ilkel bir model biçiminde buradan ve şimdiden uzak durmaktadır. Nitekim, Fritsch’in çalışmalarını bir diğerinden ayıran unsurlardan biri de figüratif heykellerin ürettiği anlam ve renkleriyle yarattıkları çağrışımlardır. Feminin bir tavırla daha çok erkek figürler yaparak, toplumsal açıdan cinsiyetle ilişkisi bağlamında iktidar ve otorite eleştirisi geliştirmektedir. Renklerin bu ifade biçiminde ve sorgulama yöntemlerinde rolü oldukça belirleyicidir. Daha önce “Dealer”, “Doctor” ve “Monk” gibi erkek figürleri alışılmış karakterlerine uygun olarak (kırmızı, beyaz ve siyah) renklendirilmiş olsalar da, daha sonra yaptığı erkek figürlerinde tanımlı gerçeklikten daha fazla uzaklaştıran renkler seçilmiştir. Renkler karşılaştırıldığında kadın figürleri oldukça hafif, erkek figürlerde ise daha keskindir.³⁰⁰ Fritsch’in erkek figürlerini akılda kalıcı kılan, tanımsızlaşan görünümleri, gerilim yaratan renk ve biçim ilişkisi ile rahatsız edici ve iğneleyici doğasıdır. Bu bakımdan Fritsch’in çalışmalarının izleyici üzerinde bıraktığı etki açısından estetik bir nitelik ve algı düzeyi kazanmaktadır.

Fritsch’in kutsal olmayan bu üçlüdeki kırmızı renkli figürü, para kasalarına ve sahte ışıltılı yaşam biçimine varlığını mahkum eden “Dealer”. Dealer, bir simyacıнын tüm

³⁰⁰ Morgan, s. 39

sihrini, vaadini ve misyonunu üstlenir; temel olarak metali altına çevirebileceğine inanılması beklenen bir figürdür. Bu heykel, bir falcı, krupiye, uyuşturucu bağımlısı, alçakgönüllü politikacı, pazarlama görevlisi ve elbette sanat satıcısının bir birleşimidir. Fritsch, onu yakut kırmızısı haline getirerek Dealer'ın imajını bilincimize kazır ve ahlaksızlığın vurgulandığı bir karakter yaratır. Figürün parıltısı taze kan kadar kıpkırmızıdır. Kıyafeti, kravatı ve at kuyruğu saçı, Dealer'ın evrensel olarak bilinen karakterinin görsel parçalarıdır. Ancak daha yakından incelendiğinde, ayaklarının birinin toynak olduğu da ortaya çıkar. Dealer'ın şeytani özellikleri onu ve onun iki yoldaşını Dürer'in 1513 Şövalye, Ölüm ve Şeytan'ı birbirine bağlar. Dürer'in şövalyesi iki zıt yorum doğurur- Hristiyan şövalyesi olarak, ölümden korkmayan ve Şeytanın cazibesine karşı dirençli olan ya da şüm ve şeytanla yürüyen soyguncu bir soylu olarak yorumlanabilir.³⁰¹

Dealer'ın duruşu, saçı, kıyafeti, bir ayağındaki toynak ve doymuş kırmızı rengi, şeytani özelliklerin belirtilerindedir. Ona yüklenebilecek anlamları günlük hayattaki işaretlerden çok Fritsch'in manipülatif yorumu belirlemektedir. Bu durumun aynısını diğer figürlerinde de görmek mümkündür. Çünkü bu üçlü figür grubu gerçekte olumlu çağrışımlar yapıyor olsa da, sanatçının kullandığı kırmızı, beyaz ve siyah renklerinde etkisiyle olumsuz anlatımları doğurmaktadır. Karakterin isminin dahi farklı coğrafyalarda farklı anlamlar içermesi, bu heykelin tanımını kültürel açıdan da değiştirmektedir.

“Doctor” figürü de esasen klasik bir Alman efsanesinin baş karakteri Faust'un işaretlerini taşımakta ve gerçek bir tarihi kişi olan simyacı-doktor Johann Georg Faust'a dayanmaktadır. Çok başarılı ama hayattan memnun olmayan bir alim, onu şeytan ile bir anlaşma yapmaya sürükler, böylece ruhunu sınırsız ilim ve dünyevi zevkler için değiş tokuş etmesine sebep olur. O, paradoksal olarak hilekar bir insanın ölüm olasılığını güvensiz karakterini sunuyor. Rengiyle göz kamaştırıcı bu beyaz figür, kalın tabanlı, rahat ayakkabılarıyla, düzgün şekilde ütülenmiş pantolonuyla ve cerrah önlüğüyle anında tanınmaktadır. Figürün saf ve ışıltılı beyazlığı, temizliği ve güveni çağrıştırıyor. Heykelin gövdesi bir insan anatomisinin gerçekliğiyle biçimlendirilmiş ve el ile kafa kısmında iskeletin kemikleri görülmektedir. Doctor'ın sırttan kafatası, Ölüm'ün kendi başı, klasik

³⁰¹ Blazwick, Man And Mortality, s. 38-40

bir memento mori* çağrışımı yapmaktadır. Çalışma, doktoru, dünyayı bilim yoluyla aydınlatan, soğukkanlı, Aydınlanma figürü olarak düşündürmekte, modern doktorun neredeyse şamanist durumunu, batı tıbbının istilacı tekniklerini ve vücudun, özellikle kadın vücudunun yabancılaşmasını çağrıştırmaktadır.³⁰²

Erkek bedeninin bu denli vurgu yapılarak ve negatif işaretlerle ilişkilendirilerek kullanılması, cinsiyet üzerinden yapılan eleştiriye ek olarak, kültür tarihinden de ipuçları barındırmaktadır. Dealer'ın kırmızısı, Doctor'ın beyazı ve Monk'un siyahı, simülasyon benzeri bir taklit anlayışını yeniden düşünülmesi gereken gerçeklik olarak algılamının sebeplerindendir. Buna ek olarak sezgiler yoluyla anlamlandırılan bu üç heykelin, bir arada da ortak anlam üretmesi cinsiyetle daha çok ilişki kurmaktadır.

“Monk” ise benzer şekilde büyüleyicidir ve yalnızca negatif bir ruh olarak tanımlanabilecek olanı ortaya çıkarır. Diğer figürlerde olduğu gibi yaklaşık iki metre yüksekliğinde olan ölçeği, sezgisel ilişkimizin hem tanıma hem de ürkütücü durumlarından biri haline getiriyor. Eser burada, Caspar David Friedrich'in “Deniz Kenarında Keşiş” isimli resminden ilham alınmış yüce bir kurgu olarak geri dönüyor ve ufuktaki sonsuzluğa bakıyor. Sembolistler için, keşişin kutsal vücudu ölümden sonsuz hayata geçiş için bir aşkınlık durumudur. Fritsch'in figürü ise ışığı soğuran yoğun ve yansımaz olan mat siyah pigment ile kaplanmıştır. Heykel görüntüsüyle, simetrik, mimari oranlara sahip, kutsal ve tasarlandığı katedrallerin yükselen mimarisini vurgulayan gotik heykeli de hatırlatıyor. Gündelik varoluşun zorluklarından cennete kaçıışı ima eden ve aynı zamanda her şeyi gören bir ilahi varlığın habercisi gibidir.³⁰³

Fritsch'in bu tek renkli mat siyah figürü görsel olarak, uzayda bir karadelik, gibi bakışları içine çeken bir derinlik yaratmaktadır. Figür dikey etkisiyle gotik sanatın dinamik görüntüsünü hatırlatırken, siyahlığı onun bu etkisini zayıflatarak olumsuzlamaktadır. Kutsallığa dair çağrışımlar barındıran çalışma, dinsel, gizemli, kurtarıcı ve lanetli bir karakterin izlenimini sunar. Çelişkili hatırlatmalar yapan “Monk” kutsal bir figürün siyahlar içinde artistik görüntüsünü sunmaktadır. Sermaye ve tıp gibi,

* Memento Mori: Ölümün ve fani oluşun hatırlanması gibi anlamlara gelen Latince bir deyiştir.

³⁰² Blazwick, Man And Mortality, s. 30

³⁰³ Blazwick, Man And Mortality, s. 31

din alanında da eril üstünlüğün bir eleştirisi örgütlü şekilde sunulmuştur. Ölçek, derin görsel etki ve bu üç heykelin uzamdaki yayılımı, onlara karşı konulamaz bir özellik kazandırmaktadır. Aynı zamanda, hafızada asılı, sembolik olarak yalnızca ölüme götüren manyetik bir çekim alanı yaratan hayali bir niteliğe sahiptirler.

Fritsch, Susanna Bieber ile yaptığı ropörtajda Dealer, Monk ve Doctor figürleri hakkında “Çalışmalar toplumumuzdaki erkek güç yapılarını ortaya çıkarmak için mi tasarlandı?” ve erkek figürlerin üniformaları konusundaki sorusuna;

“Onlar gerçekten kötü karakterler ve kötü erkekler, maalesef hala çoğunluktalar. Ama onlar olmasaydı, o zaman o heykelleri yapamazdım ve bu çok sıkıcı olurdu! Onlar kasten abartılmış, ancak yine de bir şekilde havalı görünen klişeleşmiş karakterler. Bu figürlerde sessiz bir ifade var, derinin hemen altında gizlenen bir şeye sahipler: dışardan rahat görünüyorlar, ancak içlerinde bir şey var. Uzaklaşmayacak bir gerilim var. Bu figürlere karşı geldiğinde bir şok yaşanabileceğini düşünüyorum. Şoka girmemiz gereken bir erkek tutumu gösteriyorlar.”

“Monk’un kıyafeti, Doctor’ın ceketi ve Dealer’ın elbisesi çok ilginç bulduğum kıyafetler. Aslında bu üniformalar her zaman iyi gösteren standart izlenime sahiptirler. İçlerinde herkes iyi görünüyor. Bu “üniformaların” ima ettiği güç yapılarının belirsizliğini ilginç buluyorum. Giysiler her durumda çok ihmal edilen büyüleyici bir konudur. Üniformalar ya da standartlar olarak değil, sadece moda açısından bakarlar. İnsanların kendilerini nasıl sunduğunu, durumlarının kıyafetlerine nasıl yansıdığını görmek ilginçtir. Benim neslimde giysilerim elbette seksi olmak zorundaydı; Bunu sadece çok basit ve sıkıcı buluyorum.”³⁰⁴

Dışavurumcu olmayan, normal ve hayatın içinden kahramanlar yaratan Fritsch, figürlerinin sembolik olduğunu üretim tavrıyla göstermektedir. Bu karmaşık sorgulamalar yaptıran figürleri hem efsaneler veya öykülere hem de cinsiyete dayalı belirli mitlere dayanmaktadır. Erkek figürleri, sükunet ve korku, baştan çıkarma ve reddetme arasında gidip gelen duygular yaratarak, cinsiyet üzerinden oluşan bir düzene ve aldatmacaya vurgu yapmaktadır. Fritsch’in de üniformalarına kadar tüm detayı düşünerek yaptığı erkek figürlerinin maddi varlıklarının tekinsiz niteliği, onları özerk bir alana iterek gizemli bir etki kazandırır. Nihayetinde Fritsch, bir hikayenin sürekliliği içinde üç figürünü alegorik olarak hayali ve tekinsiz bir yere konumlandırmıştır. Din, tıp

³⁰⁴ Susanne Bieber, “Katharina Fritsch with Susanne Bieber, Thinking in Pictures”, Katharina Fritsch, London: Tate Publishing, 2002, s. 93

ve sermayenin temsili olan bu kırmızı, beyaz ve siyah figürler, hem olumsuz hem de olumlu çözümlerinin olanaklarını açıkça sunmaktadır.

Eserlerinin ikonografisini Hristiyanlık, sanat tarihi ve geleneksel öykülere dayandıran ve pek çok görsel veya yazılı kaynaktan yararlanan Katharina Fritsch, figürlerinde ve günlük hayattan seçtiği nesnelere birbirini tamamlayan veya zıtlık yaratan renkleri seçmiştir. Renklerin bu uyumu ve karşıtlığı ile görsel algıyı değiştirdiği, anlamı yeniden oluşturan veya derin sorgulamalara imkan tanıyan çalışmalarında görülebilir. Maddilikten uzak ve hayali görüntüler günlük hayatın birer parçası olarak sunulmaktadır.

Fritsch'in maddilik konusundaki düşünceleri de açıklayıcı olmuştur; "*Maddilik işlerimde yok oluyor ve önemsizleşiyor - tabii ki, maddi olmak tam da bu etkiyi yaratması gerektiği için önemlidir. Yüzeyin bitim şekli bunda önemli bir rol oynar - renkler tam olarak seçilmelidir. Çoğunlukla heykellerim mat bir yüzeye sahiptir, böylece çevreden hiçbir yansıma gelmez. Bu, kavranması zor bir vizyon izlenimini artırır.*"³⁰⁵

Katharina Fritsch, "Stilleben / 1st Still Life" de St. Michael, Madonna, el, yumurta ve kafatasından oluşan bir düzenleme yapmıştır. Gerek renkleriyle gerekse de seçtiği figürler ve nesnelere ikonografisi Fritsch'in üslubuna dair birçok ipucunu barındırmaktadır. "Stilleben /1st Still Life" isimli çalışma, yaşam ve ölüm, günah ve sevap, yasak ve ceza gibi kavramlara çağrışımlar yaparak dinsel bir zemin üzerinde durmaktadır. Bu grubun ikonik imgeleri ve formun, rengin, yüzey dokusunun ve anlamın bağımsız etkileşimi görünenin ötesinde, bilinçdışı birer düzenlemeymiş gibi izlenim bırakmaktadır. Ancak belirsizliğin hakim olduğu tüm kompozisyon unsurlarının, nasıl hem ayrı hem birarada hissini yaşatarak birlikte veya ayrı ayrı anlam üretmeleri güçlü bir görüntü sunmaktadır. Soyut bir gerçekliği aktaran bu kurgunun en dikkat çekici yönü ise birbirini öne çıkaran, zıtlık oluşturan ve uyum sağlayan mat renkleridir.

³⁰⁵ Fritsch with Bieber, s. 93



Görsel 5.8: Katharina Fritsch, “Stilleben /1st Still Life”, 2012

<https://tinyurl.com/vetjpp5>, Erişim Tarihi: 20.11.2019

Bu beş parçalı grup heykelin renkleri, soyut ve görsel olarak dinamik bir etki yaratmıştır. Tek rengin netliği hem her unsuru fiziksel olmaktan çıkarıp hayali bir imgeye dönüştürürken hem de tekinsiz ve ürkütücü bir algının kaynağı olmuştur. Tanıdık ama gerçek değil, güvenilir ama tedirgin edici, farklı ama bir arada ve zeminde insan ölçeğiyle sakin ama renkleriyle çevreden izole olabilen bir kompozisyon olmuştur.

Bu eserlerden herhangi birini bir yere yerleştirmek, başka bir şeyin yerini değiştirmek anlamına gelir. Bu heykellerin çevreleriyle kurdukları ilişkiler de sanatçının bilinçli tercihlerine dayanmaktadır. Fritsch’in bu heykelleri ve enstalasyonları için beyaz küp karşıtı bir tutumdan söz edilebilir. Bu yüzden, bir sanat fuarının veya bir müze mekanının doğasından farklı etkiler yaratan alanlar seçilmiştir. Heykel, bu bağlamda gerçek ya da zihinsel açıdan bir “başka yerde”dir.³⁰⁶

Fritsch’in heykelleriyle karşılaşınca ilk görüntü, mat ve doygun renkler ve etkileyici bir renk birlikteliğidir. Heykeller, gerçek hayattan uzak, vurgusu yüksek ve net bir renk tasnifi sunmaktadır. Onun, renk paleti sarı, kırmızı-siyah-beyaz-turuncu-mor gibi renkleri kapsamakla birlikte heykelin içeriğine ve çağrışımlarına göre değişebilmektedir. Heykellerdeki renk uygulamalarının bu grafiksel niteliği, Fritsch’in heykellerinin görsel

³⁰⁶ Heynen, The Arena of the Image – Public Works, s. 18

yönünün güçlü bir belirtisidir. Bu renkler gerçeklikten uzaklaştıran bir görev üstlense de diğer yandan da tek başına gerçeğe dair belirli şeyleri ifade etmektedir.

Hem hayata hem de sunduğu gerçekliğin çelişkili yönleri hakkında yorum yapan Fritsch; “Çalışmalarımın dini bir yönü var, ancak belirli bir din anlamında değil. Heykellerim, çözülmemiş bir resim gibi, asla tam olarak kavranamaz. Kafanda bir bilmece gibi kalırlar. Hayat bana öyle geliyor ve bu şekilde tasvir ediyorum. Bu sadece hayatın kararsız olduğu gerçeğinin farkına varmaktır.”³⁰⁷ cümleleriyle fikrini dile getirmiştir.

Fritsch’in kariyerinin bir bölümünde izleyicinin duygularını harekete geçiren çalışmalar olsa da çoğunlukla temsiller ve semboller üzerinden çağrışımlarla sorgulamalar yaratan eserleri öne çıkmaktadır. Seçtiği konular ve nesnelere heykel anlayışına uyarlanabilir ve estetik açıdan duyuları harekete geçirebilen karaktere sahiptir. “Hahn/Cock” isimli çalışma da açık alan uygulamaları arasında önemli sembolik anlamlar barındıran ve temsil yönüyle güçlü çağrışımlar yapan bir heykeldir. Bu mavi horoz, izleyiciye tanımlı olduğu halinden uzaklaştırarak farklı konulara göndermede bulunabilecek sorgulamaların önünü açacak şekilde ölçeklendirilmiş ve renklendirilmiştir.

Fritsch’in “Hahn/Cock” heykeli, Dördüncü Kaide Programı kapsamında Londra’daki Trafalgar Meydanı’nda sergilenmiştir. Horoz, kahramanlığın, erkekliğin eleştirisi ve bir güç gösterisinin sembolü gibidir. Trafalgar Meydanı’ndaki diğer sütunun üzerinde bulunan ve kahraman bir karakter olarak heykeli yapılan Amiral Horatio Nelson’a atıfta bulunan Fritsch, adeta devasa horoz figürüyle güç ve unvan kavramları üzerinden bir ikilik yaratmıştır.

³⁰⁷ Fritsch with Bieber, s. 96



Görsel 5.9: Katharina Fritsch, “Hahn/Cock”, 2013, Trafalgar Meydanı, İngiltere

<https://tinyurl.com/wmy3gzz>, Erişim Tarihi: 20.11.2019

Provokatif bir izlenim sunan horoz, hem rengi hem biçimsel çağrışımları nedeniyle meydanın belleğine aykırı bir etki ortaya çıkarır. Burada “kaide” konusundaki algı da oldukça belirleyici olmuştur. Nitekim Evrim Kavcar “Dördüncü Kaide Programı: Boş Kaidenin Güncel Anıtları” isimli makalesinde; *“Yücenin ya da idealin temsili ile sıradan olanın temsili arasında çoğu zaman kaide ile cisimleşmiş bir anlayış farkı süregelmiştir. Sanatın temsili dilinden, temsil sonrası sanat pratiklerine geçiş sürecinde, heykel kaidesinden inmiş, mekansal bağlam ile kurduğu ilişkideki değişim, heykelin ve sanatın tanımlarını değiştirmiştir.”*³⁰⁸ ifadelerine yer vermiştir. Sanat eseri ve kaide unsurunun tarihsel ilişkisinin bu heykelin ürettiği anlama katkı sağladığı söylenebilir.

Kaideyi ve meydanı bağlam olarak yeniden ele alan Fritsch’in çalışması da, kaide üzerindeki boşluğun yeniden yorumlanıp meydanın belleğine ve çevresel unsurlara göndermeler içeren bir uygulama olmuştur. Mekana özgü ve bağlamından uzak olmayan anlamlar üreten horoz, Nelson anıtıyla kıyaslamaya açık izler taşımaktadır. Bunlardan en önemlileri ise mavi rengin ve horozun sembolik olarak Fransa ile ilişkilendirilmesi gösterilebilir. Horozun eril ve kültürel çağrışımlar yapması, geleneksel anıt uygulamalarına ve meydanın bağlamına ironik bir yaklaşımı göstermektedir. Ayrıca heykelin doygun ultramarine mavi rengi, çevredeki mimari yapıların ve bronz döküm kahramanlık heykelinin aksine mizahi bir ifadeyi vurgulamaktadır.

³⁰⁸ Evrim Kavcar, “Dördüncü Kaide Programı: Boş Kaidenin Güncel Anıtları”, Route Educational and Social Science Journal, Vol: 2, Electronic Journal, April 2015, s. 758



Görsel 5.10: Katharina Fritsch, “Hahn/Cock”, 2013, Trafalgar Meydanı, İngiltere

<https://tinyurl.com/v98yx4p>, Erişim Tarihi: 20.11.2019

Evrin Kavcar ayrıca Fritsch’in eseri hakkında; “İngilizcede “Cock” kelimesi horoz dışında argo anlamlarda taşımaktadır. Ayrıca erkekliğin hayvanlar alemindeki simgesi olan horoz, Fransız bayrağını çağrıştıran rengi ile, Fransızlar’a karşı kazanılan zaferden ismini almış bu meydana tartışma yaratmıştır.”³⁰⁹ yorumunu yapmıştır. Seçilen imge ve renk, kaide üzerinde anıtsallık kazanarak meydanın anlamını sorgulatan bir etki uyandırmıştır. Çünkü meydanların işlevleri ve iktidar veya örgütlenme çağrışımları horoz heykelinin yarattığı sorgulamalara olanak tanımıştır. Meydanların tarihsel açıdan tanımı ve kültürel hafızadaki yeri tam olarak Fritsch’in çalışmasında atıfta bulunduğu kavramlara karşılık gelmektedir.

İktidar ve güç paylaşımı olarak yorumlanan bu kamusal alan ve meydanların işlevi hakkında, Hasan Taşçı’da kitabında şu ifadelere yer vermiştir;

“Batı zihin dünyasında kamusal alan önce adalet arayışının ve sonra iktidarla güç paylaşımının bir ürünüdür. Batı şehrinin en önemli uygulamalarından olan meydanlar da bu taleplerin bir sonucu olarak ortaya çıkan kamusal alanlardır.”³¹⁰

Nelson’un sütununun meydana ürettiği anlam ve onun kahramanlığına vurgu yapılan bronz heykeli, 4.7 metre yüksekliğindeki horozla karşılaştırılınca bir güç savaşının feminist yorumu gibidir. Nitekim Fritsch bu konuyu şöyle açıklamıştır; “Ben

³⁰⁹ Kavcar, s. 769

³¹⁰ Hasan Taşçı, Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2014, s.103

bir feministim. Bu heykel, erkeği temsil eder, gücü gösterir ve bu güç aslında ereksiyondur. Demek istediğim şu sütuna bakın!” Bir Alman kadını olarak, Londra’ya ilk geldiğimde, Trafalgar Meydanı çevresindeki alanda, özellikle de Jermyn Caddesi’nde moda, erkekler üzerinden daha belirgin gibiydi. Bütün bu tipler, tüm bu iş adamları takım elbiseli, güçlü ve başarılı olmak zorundaymış gibi bir imaj çiziyorlar. Ve onlar biraz yavru horoz gibi poz veriyorlar.” Ayrıca Fritsch, Nelson’un Napolyon’a karşı kazandığı zaferle ilgili fikrini ifade ederken; “Napolyon horoz olarak geri döndü!” yorumunu yapmıştır.³¹¹

Fritsch’in mizahi yaklaşımı ve biçimsel yorumu, heykellerinin sergilendiği mekan veya ilişkilendirildiği konu bağlamında ironik ifadeler ortaya çıkarmıştır. İletişim kurulabilen ve erişilebilir heykel anlayışına sahip olduğunu ifade eden Fritsch, her şeyin hareket halinde, dönüşüm içinde ve sürekli değiştiğinin farkındalığı üzerine bir algıyı hedeflemiştir. Kökenlerinden koparılmış imgeleri, zamansal olarak erişilemeyen yerlerde dondurulmuş gibi sunarak çağdaş sanatın temsil meselesine özgün yorumuyla cevap üretmiştir.



Görsel 5.11: Katharina Fritsch, “Sarg”, 2016

<https://tinyurl.com/wdcertgd>, Erişim Tarihi: 23.11.2019

³¹¹ Laura Barnett, “Katharina Fritsch On Her Fourth Plinth Cockerel Sculpture”, 2013, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/24/katharina-fritsch-fourth-plinth-cockerel-sculpture>, Erişim Tarihi: 16.11.2019

İlk bakışta belirsizliklerle dolu eserleri bir anlamsızlık ve anlamların çokluğu arasında şüpheli ve çelişkili ifadeleri birlikte sunmaktadır. “Sarg” isimli çalışma ise onun yakın tarihli güncel bir çalışması olarak bu anlamsızlık ve anlam çokluğu arasında bir yerde durmaktadır. Tanıdık ve yerli olan bu kurgu renkleriyle daha kabul edilebilir ve melankoliden uzak bir hale gelir. Bolca referansla yüklü bu mavi ve turuncu renkli heykel, net formları, simetrik yayılımı ve işlevi üzerinden farkındalık yaratmaktadır.

“Sarg”, her ne kadar izlendiği anda belirli bir işlevi olan bir nesne olarak tanımlanabilse de, prototip tarzda sadeleştirme nedeniyle, her şeyden önce gerçek anlamını önemsizleştiren geometrik formlardan ve tek renkli düzlemlerden oluşan bir nesne olarak algılanmaktadır. Görüş açısına bağlı olarak, sekiz “ayak” üzerinde duran tabut, bir örümceğin bedenini andıran ve renkleriyle kötü çağrışımlarından uzaklaşan bir görselliğe sahiptir. Temel çağrışımlar konusundaki algı ile tabutun derin mavisi ve ahşap ayakların parlak turuncu rengi daha da yoğunlaşır. Dokusuz yüzeyler ve yansısız mat renklendirme Fritsch’in heykellerinin karakterini yansıtırken, renklerin yoğun kontrastı, genellikle bir tabutla ilişkilendirilen fiziksel unsurlar ve yas rengi olarak siyahın ürettiği anlamı dönüştürerek gerçeklikten uzak, masalsi bir zihinsel süreç yaratır.

Sembolik bir şey olarak, bir tabut tüm çağrışımları ile ölümün bir parçasıdır. Tüm mekanı varlığıyla doldurarak, yaşamsal referanslara daha çok yaklaşmaktadır. Tabutun, tören bağlamından sıyrılması ve renklerle yas durumundansa öteki hayatı unutturan ve daha neşeli bir algı yaratması, eserin biçimsel tercihleri ve sergileme biçiminin renklerle birleşerek yaşattığı hislerdir. Tanımlı ve alışılmış anlamı tersine çevirmiş ve resimsel bir ön çalışmanın boyutlandırılmış haliyle, diğer heykellerinde olduğu gibi belli bir zaman dilimini kapsayan ruh halini yansıtmıştır.³¹² Aynı zamanda doğumdan ölüme kadar olan döngülerin varlığını sembolize etmektedir.

Zihinde fazlasıyla tanımlı bir gösterge, amaçlanan manipülatif yaklaşımla gerçeklik arasında katmanlı bir mesafe oluşturur. Mesafe bu şeylerin kamusal alanlarındaki durumları ile başlar; temelde doğası gereği oraya ait olsalar da, gerçek ama

³¹² Chamber Piece, Katharina Fritsch And Alexej Koschkarow, Zita – Ilapa Schaulager, Laurenz Foundation, 2016, file:///C:/Users/Admin/Downloads/Schaulager_Zita_Zara_Exhibition%20guide_2016%20(6).pdf, Erişim Tarihi: 15.12.2019

beklenmedik görünümüleri onları izole eder, hatta onları bir anlığına dışarı çıkarmaktadır. Bunun için imgeler, renk paletindeki incelikli değişim, simetri ve çevresel arka plana göre üslubun yanı sıra artık algı ve anlam da yenilenmiştir. Her gerçeklik için oluşan yenilik akıldan, deneyimden ve tanımlardan uzaklaşmak demektir. Fritsch'in "Madonna Figure", "Stilleben /1st Still Life", "Hahn/Cock" ve "Sarg" gibi çalışmaları, tek ve kesin renklendirmeleriyle sembolik olarak bağ kurdukları noktadan uzaklaşmaktadırlar. Sonuçta farklı ve yeni kazanılan tanımlar heykelleri geleneksel mitlere, dramaya, temsillere, sembollere, çağrışımlara ve gücüne mesafeli hale getirerek başka bir alana taşımıştır.

Fritsch'in heykelleri, belirli mekansal ve atmosferik koşulları talep eden ve oluşan koşullara göre kendi boyutlarıyla uyum sağlamak zorunda olan prototipler olarak değerlendirilebilir. Bunlar, geleneksel sembolizme ait çeşitli izlerin bulunabileceği katı ve geometrik bir düzende gömülü olan anonim mezar alanları gibidir. Burada da heykel esas olarak hayal gücü, hafıza ve mit boyutlarında hareket eder. Bu projelerin doğrudan her çalışmayla nasıl birleştiği ve ortak bir imgenin potansiyellerini daha büyük bir sosyal alan genişlettiği açıktır. Tüm rahatsız edici işaretlere rağmen, heykeller kendi içlerinde bütünleşen bir karaktere sahiptir ve birçok eserdeki gibi seçilen nesnenin "karakterine" uygun bir anonimlik eğilimi sezilmektedir.³¹³

Hassas ve saf yüzeyleriyle yoğun doymuş pigment kullanımı sayesinde Fritsch, beklenmedik şekillerde gündelik ve sıradan şeyleri yeniden tasarlar. Öncelikle hipergerçekçi figüratif yorumu ve tek renk kullanımını tercih ettiği heykelleriyle bilinen sanatçı, hafızanın yabancılığını ve kültürel nesnelere duygusal çağrışımlarını iletmek için ölçeğine bağlı kaldığı veya yeniden boyutlandığı mizahi ve radikal bir ifade biçimiyle öne çıkar. Bu bağlamda avangart bir estetik değer arayışındadır. Yanılsama yaratır ve imgeye başka bir boyutta gerçeklik kazandırarak, zaman ve mekan kavramlarını eserin kendi içinden üretir. Gerçeklik ve yanılsama konusundaki tutumu aslında sanatın gerekliliği ve estetik değerlerin taşıdığı geleneksel karaktere bir Duchamp benzeri yaklaşım olarak yorumlanabilir. Bu tavır imgenin yeniden sunumu ve estetiğin

³¹³ Heynen, "From Out There To Down Here; Katharina Fritsch", s. 48

gelenekten kopuşudur. Bu bağlamda yeni estetik düzenin kazandığı karakter konusunda Jean Baudrillard'ın yaklaşımı oldukça belirleyicidir;

“Formlar icat ederek gerçeklikten kopma, onun karşısına başka bir sahne çıkarma, aynanın arkasına geçme kabiliyetinden, başka bir oyun ve oyun için başka kurallar icat etme yetisinden doğan yanılsama artık imkansızdır, çünkü imgeler şeylerin içine girmiştir. İmgeler artık gerçekliğin aynası değildir, gerçekliğin bağrını kuşatmış ve onu hipergerçekliğe dönüştürmüşlerdir – orada, bir ekrandan ötekine, her imgenin yegane amacı imgedir. İmge artık gerçeği tahayyül edemez çünkü kendisi gerçektir; gerçekliği aşamaz, onun görünüşünü değiştiremez veya onu hayal edemez, çünkü imge sanal gerçekliktir. Sanal gerçeklikte, şeyler kendi aynalarını yutmuş gibidir.”³¹⁴

Fritsch'in ikonların veya resimlerin netliğine sahip çalışmaları, Baudrillard'ın da söylediği gibi formlar icat etmek yerine imgelerin gerçekliğe dair ürettikleri anlamı ve yarattıkları yanılsamayı kullanmıştır. Peri masallarının, öyküler ve mitlerin imgelerini ve anlatılarını hatırlatan çalışmaları sanal bir gerçeklik ve hayali imgelem sunmaktadır. Artık onun çalışmaları, gerçeklik ve görünüş arasındaki bir oyuna dönüşmüştür. Form ve içerik birbiriyle oynar, birlikte bir algı yaratarak bir varlık oluştururlar. Bayağılık ve estetiğin birlikte sunumu ise renklerle sağlanır.

5.4. Sandy Skoglund ve Renkli Yerleştirmeleri

11 Eylül 1946'da Massachusetts'te doğan ressam, fotoğraf sanatçısı ve heykeltıraş Sandy Skoglund, sanat tarihi ve görsel sanatlar üzerine eğitim almış, 1969'da ise Iowa Üniversitesi yıllarında, Film ve Multimedya Sanatları dalında master yapmıştır. Birkaç yıl sonra da aynı üniversitede Minimalizm üzerine doktora derecesi almıştır. Skoglund 1972'de New York'a taşınmış ve üretimlerinde kavramsallığı benimseyen bir sanatçı olarak üretimlerine devam etmiştir. Bu, onu yetmişli yılların sonlarında kavramsal fikirlerini ifade etmek için kendi üslubunda bir fotoğrafçılık deneyimine itmiştir.³¹⁵ Sanatsal deneyimlerini ve eserlerini kayıt altına almak için fotoğraf çekmenin gerekliliğini özgün bir yaklaşıma dönüştüren Skoglund, bu alanda yaptığı denemeler ve

³¹⁴ Jean Baudrillard, Sanat Komposu; Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik, Çev: Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 37

³¹⁵ Lena Thach, Taylor Rocha, Laine Stewart, and Mady Streeter, “Sandy Skoglund Photo Surrealist”, <https://madzzart.files.wordpress.com/2018/01/sandy-skoglund.pdf>, Erişim Tarihi: 16.12.2019

edindiği deneyimlerle kendi üretimlerine başka bir ifade biçimi katmıştır. Doğayı, yiyecekleri ve heykelleri fotoğraflayarak başlamış, çektiği bu fotoğraflarsa daha sonrası için sanat yapıtlarının sunum biçimine dönüşmüştür.

Yapıtlarında heykelsi öğelerin inşa edilmesi, anlama göre seçilen bazı unsurların düzenlemeye göre tasarlanması ve kompozisyonlarında bir ya da bir kaç canlı modelin kullanılması, onun eserlerinin en belirgin özellikleridir. Görsel açıdan güçlü, algısı yüksek ve yanlısına yaratan sahneler oluşturarak, onları performatif bir deneyimden sonra fotoğraflayarak belgelemiştir. Skoglund'un sahne düzenlemeleri, onun eserlerinin en temel karakteridir. Olağandışı unsurları bir araya getirmek ve gerçeküstü durumlar yaratmak, fantastik kurgular oluşturmak ve kompozisyondaki öğeleri alışılmadık dışında renklendirmek Skoglund'a özgü yaklaşımların bir yansımasıdır.

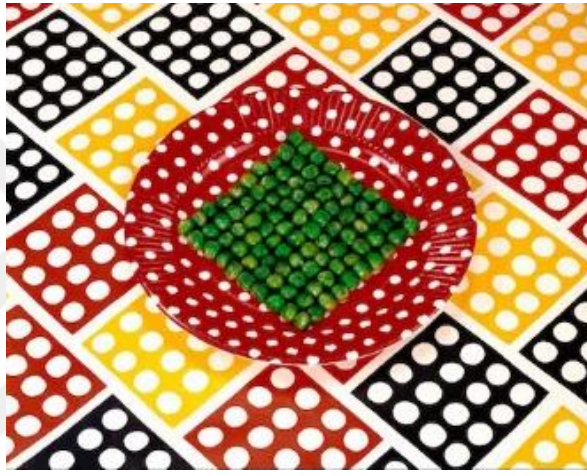
Fotoğraflarında herhangi bilişim ve teknolojik tabanlı bir düzenleme yazılımı kullanmayan sanatçı, yerleştirmelerinde gerçekçi olmayan imgeleri gerçek öğelerle birleştirerek ve tanımlı renklerinin dışında renklendirerek kullanmaktadır. Skoglund, bilgisayarla fotoğrafa müdahalenin, fotoğrafın anlamını değiştirdiğine inandığı için, izleyicinin gördüğü imgelerin gerçekte var olduğunu biliyor olmasının, eserin anlamını güçlendirdiğini savunmuştur. Bunlara ek olarak da mekân düzenlemelerindeki heykellerin üretimini kendi eliyle yapmıştır.³¹⁶

Skoglund'un sanat anlayışında, eserin ardındaki fikir sonucun estetiğinden daha önemlidir, bu durum 1960'lı yıllarda Amerikalı sanatçıların yaygın bir şekilde benimsediği kavramsal sanatın bir etkisidir. Bu yaklaşımla yapıtın anlamına, üretim sürecinden önce karar verilir ve biçim ile plastik öğeler anlam üzerinden kurgulanırdı.³¹⁷ Skoglund'un yaklaşımı ise bu bağlamda evrensel bir dil ile iletişim kurma biçimidir ve izleyiciyle bu dil aracılığıyla psikolojik bir bağ kurmaktadır. Böylece fotoğraflayarak belgelediği düzenlemelerinde, her bireye hitap eden ve anlamını izleyiciyle yaratan hayatın içinden unsurlar seçmiştir. Örneğin; yiyecekler, askılar, kaşıklar veya giyilebilir

³¹⁶ Pouya Zamanian And Mehri Kasiri, "Investigation Of Stage Photography In Jee Lee's Works And Comparing Them With The Works Of Sandy Skoglund, Aem Acta Electronica Malaysia, 2018, https://www.researchgate.net/publication/323417685_investigation_of_stage_photography_in_jee_lee's_works_and_comparingthem_with_the_works_of_sandy_skoglund, Erişim Tarihi: 10.12.2019

³¹⁷ Lena Thach, Taylor Rocha, Laine Stewart, and Mady Streeter, "Sandy Skoglund Photo Surrealist", <https://madzzart.files.wordpress.com/2018/01/sandy-skoglund.pdf>, Erişim Tarihi: 16.12.2019

şeyler seçmiştir. Çünkü herkesin hayatında olan, aktif şekilde kullandığı ya da tükettiği bu unsurlar, kültürün ve doğayı tahribatın birer parçalarıdır. Nitekim 1970'lerin tüketim kültüründen etkilenen Skoglund, işlenmiş gıda endüstrisinin manipülatif yaklaşımını ve fotoğrafçılığın ticarileşme rolü üzerinden sorgulama alanları oluşturmayı istemiştir. “Food Still Life Series” olarak adlandırdığı ve yiyeceklerden oluşan bir seri eserden biri olan “Peas on a Plate” isimli çalışması, tam olarak 1970'lerdeki kaygılarının yapıta dönüşmüş örneklerinden biridir. Bu çalışmasında kullandığı renkler bu hazır yiyeceklerin güzel ama yanıltıcı sunumunu eleştirir niteliktedir.



Görsel 5.12: Sandy Skoglund, “Peas on a Plate”, 1978

<https://tinyurl.com/mt2pp4>, Erişim Tarihi: 20.12.2019

Amerika'daki hazır yiyecek sektöründe yaşanan talep ve tüketimin artması doğal ile yapay olanın tartışıldığı bir sorgulama zemini ortaya çıkarmıştır. Tüketim endüstrisinin büyümesiyle, tüketim için ürünlerin taze ve doğal olduğu yanılsaması yaratılmaya başlanmış, bu manipülatif tutum ise bir yanılgı ve çelişkinin doğurmuştur. Bu konudaki gelişmelerle birlikte Skoglund, başka kültürel meselelerin de kendi üslubunda ele alınarak eleştiri getirilebilir şeylere de odaklanmıştır. Dolayısıyla doğaya müdahale, canlıların yaşam hakları, tüketim kültürünün yanıltıcı ve yanlış algısı, insan ilişkileri ve mekânsal deneyimler, kültürel konular ve güncel olaylar, Skoglund'un üretimlerinde ele aldığı konuların başında gelmektedir. Böylece o düzenlemelerinde, yaşadığı coğrafyanın temel meseleleri üzerine yoğunlaşarak, nesne, doğa ve insan ilişkisini, bu doğallık ve yapaylık kavramları üzerinden irdelemiştir. Bu bağlamda doğal

ve yapay olan şeylerin karşılaştırılması konusunda Luca Panaro'nun sorusunu şöyle yanıtlamıştır;

“Doğal ve yapay olanın birlikteliğine olan ilgimin kökenleri, dünyada hareket ederken kendimi izleyen olmamdan kaynaklanıyor. Kendimi, doğal olarak sanki hayatım buna bağlıymış gibi bazı yapay şeylerden etkilenirken gördüm. Eğer bu şeylerden etkilenmeden konuşmaya çalışırsam, sonra kendime yalan söylüyorum ve kendimle çatışıyorum. Bu şeylerle, yemek için lezzetli kurabiyeleri, cildime sürmek için hoş kokulu kremleri veya giymek için heyecan verici kumaşları ve renkleri kastediyorum. Bana göre yapaylığın olmadığı bir dünya hayal edilemez ve insan müdahalesi olmadan evren tek başına saf doğa ile sınırlıdır. Bu nedenle sorunuzu yanıtlamak adına, doğal ve yapayın karşılaştırılması hayatımın her günü yaptığım bir şeydir ve umarım bu süreçte yalnız değilimdir.”³¹⁸

Sandy Skoglund, görsel sanatların plastik öğeleriyle anlam arasında köprü kurarak hem mizahi, hem deneysel ve hem de psikolojik açıdan veya yanılsama yaratan karmaşık örüntüler oluşturur. Kitlese sanat hareketlerinden öte başka bir dil ile dönemin modern bileşenlerini kullanarak, hayal ve gerçeklik arasında görüntüler yaratmıştır. Disiplinler arası üretim tarzı ile Skoglund, eserlerini didaktik anlatımdan uzak tutarken, sorgulama alanlarını açık tutmuş ve eleştirel ama aynı zamanda ironi içeren yapıtlar ortaya koymuştur.

Sandy Skoglund'un heykeller, gerçek objeler ve canlı modellerden oluşan düzenlemelerinde, şekillendirilmiş ve kalıbı alınmış, metabolik değişikliklere uğrayabilen, yenilenebilen, sürekli ve kalıcı değişiklik yapılabilen, deforme edilmiş ancak gerçek olanla da ilişki kurabilen unsurlar yer almaktadır. Aslında, düzenlemeleri genellikle kültürel referanslar içermektedir. Özellikle de 1970'li yıllardaki çalışmaları; hazır yiyecekler, kâğıt tabaklar, atıştırma malzemeleri, elbise askıları, plastik kaşıklar ve diğer çeşitli tek kullanımlık malzemeler. Görüntülere ve formlara maddesellik kazandıran veya izleyiciyi estetik zevk, eğlence ve entelektüel dürtü için sanatın dilini ve plastik öğelerini kullanmıştır.³¹⁹

³¹⁸ Luca Panaro, Interview With Sandy Skoglund, 2008, http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/Luca_pdf/Luca_3.pdf, Erişim Tarihi: 09.12.2019

³¹⁹ Judith Van Baron, Sandy Skoglund, Bergen Hall Gallery, 2001, http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/scad.pdf/scad1.pdf, Erişim Tarihi: 19.12.2019

Skoglund'un sanat eserlerinin üretim süreci ve uygulanması karmaşık olduğu gibi, çok sayıda anlam düzeyine sahip olan biçimsel, kişisel, psikolojik, politik, dini, sosyolojik, ikonografik çağrışımlarıyla da algıyı değiştiren farklı ruh hallerini yaşatan ve gerçeklikle hayali olanı birlikte sorgulatan yapılarıyla da karmaşıktır. Onun eserlerinin izleyiciyle kurduğu iletişim, yarattığı sorgulamalara ve anlama dayandığı kadar bilinç dışı renklendirme tercihleriyle de sağlanmaktadır.³²⁰

Skoglund, sanatın en önemli görsel unsurlarını saflaştırarak anlamı derinlemesine irdelemiş ve yüzyıllar öncesinden beri, taklit etmeye ve hatta tanımlamaya meydan okuyan bir sanat formunda yapmıştır. Çalışmaları içseldir ve bu geçici bir durum doğurur. Zaman içinde donmuş gibi görünürken, sessiz ve neredeyse kesin olarak başka varlık hallerine dönüşen imgeler yaratır. Gerçeküstücü bir yaklaşımla çalışan Skoglund, gerçekliği ve yanılsamayı eş zamanlı olarak kullanmıştır. Fiziksel olarak basit ama zihinsel açıdan zorlayan, yapaylığı vurguladığı hayali mekânlarında sıra dışı materyaller seçmiş ve sonra bunları alışılmadık dışında veya en azından beklenmedik şekilde kullanmıştır. Eserlerinin özünü belirleyen materyallerle yerleştirme ve renk açısından oynayarak aktif bir deneyim sağlar.³²¹ Bu deneyimi yaşattığı çalışmalarından biri "Radioactive Cats" isimli düzenlemesidir. Sandy Skoglund, bu düzenlemedeki renk seçimi konusunda da; "*Yeşili seçtim, çünkü kediler radyoaktif hale geldi ve yeşil renk, nükleer özelliklere atıfta bulunacağını düşündüğümüz renklerden biridir.*"³²² sözleriyle tercihinin sebebini açıklamıştır.

Birçok kedi heykelinin kullanıldığı bu düzenlemede, bitki yeşili kediler mekanda her yere yayılmışlardır. Eski zamanları çağrıştıran ve yaşlı insanların olduğu bu fotoğrafta, renkleri nedeniyle nötr bir mekan ve canlı, hareketli kedilerin gerçek dışı kurgusu yansıtılmıştır. Kediler dışında, canlı modellerin kıyafetleri de dahil tüm mekan gri renklidir. Yapıtın ismi de kedilerin rengiyle bütünleşmiş gibi tedirgin edici bir algı yaratmaktadır. Ayrıca canlı modellerin kedileri görmüyormuş gibi tepkisiz duruşları, gri

³²⁰ April Kingsley, "The Art Of Sandy Skoglund; Wonderwomen", New Jersey Center For Visual Arts, 2005, <http://www.aprilkingsley.com/sandy-skoglund.pdf>, Erişim Tarihi: 07.12.2019

³²¹ Judith Van Baron, Sandy Skoglund, Bergen Hall Gallery, 2001,

http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/scad.pdf/scad1.pdf, Erişim Tarihi: 19.12.2019

³²² Color Shock: Sandy Skoglund, 2016,

<http://blog.colourstudio.com/2016/05/color-shock-sandy-skoglund.html>, Erişim Tarihi: 22.12.2019

renkle desteklenmiştir. Çünkü kompozisyonda asıl vurgu, dondurulmuş bir anın içinde hareketleri devam eden yeşil renkli kediler üzerindedir.



Görsel 5.13: Sandy Skoglund, “Radioactive Cats”, 1980

<https://tinyurl.com/vpy4tc8>, Erişim Tarihi: 20.12.2019

Radyoaktif Kediler, Skoglund’un yaşamın gerçek unsurlarını seçerek tam ölçekli bir düzenlemesidir. Skoglund, buluntu nesnelere yerine anlama katkısı olacak unsurların seçimini ve uygulamasını fikrini destekleyecek şekilde yapmıştır. Klonlanmış gibi görünen bu kedileri yeşil boya ile renklendirerek, algıyı, düzenlemenin asıl unsurlarına toplamıştır. Ancak mekanın geri kalanındaki baskın gri renk ise hem kediler karşısında tepkisizliği çağrıştırırken hemde kedilerin hareketli görüntüsünü güçlendirmiştir. Renkler, çoğaltılmış kedi heykellerini gerçek dışı imgelere dönüştürürken, sahneyi bir rüyadan alıntılanmış hale getirmiştir. Skoglund bu noktada, sanatın yapay doğası üzerine düşüncesini yansıtırken, rengi de bu yapay ve gerçek olan arasındaki yanıltıcı ilişkiyi ifade eden bir öğe olarak tercih etmiştir. Aslında gerçek hayattaki görüntüyü ve anlamı renkler kullanarak tersine çevirmiş, görüleni değil görülmesi gerekeni vurgulamıştır.

Ele aldığı konular ve bu konulara özgün yaklaşımı elbette onun üretim felsefesinin bir sonucudur. O, yapıtlarının üretim ve sergileme sürecini fotoğraflayarak tamamlamış ve düzenlemelerinde tekrarlayan öğeler kullanmıştır. Genellikle gerçek dünyadaki işlevi ve görünümü dışında kullanılan bu öğeler, oluşturulan mekânda gerçek

dışı bir kurguyla ve renk seçimleriyle yeni anlamlar yaratmıştır. Skoglund'un eserlerinde öne çıkan yiyeceklerin, günlük nesnelerin ve hayvan heykellerinin her biri sembolik ve kültürel kimliğe dayanmaktadır. Seçimleri ve ifade yöntemi Skoglund'un bu sembolik ve kültürel özelliklere bağlılığını göstermektedir. Bu seçimleri ve fotoğrafladığı düzenlemelerinin niteliği konusunda Luca Panaro ile yaptığı röportajda yöneltilen soruya şu ifadelerle cevap vermiştir.

“Seksenli yıllardan bu yana, iç mekânlardan çok etkilendim ve bu iç mekânları genellikle hayvanların imgeleriyle ve onların yaşamlarından bazı sorunları vurgulayan görsel unsurlarla düzenledim. Bana göre hayvanların varlığı, kendimiz ve doğal dünya arasındaki bir bağlantıdır. Bir köpeğe bakıyoruz ve köpek bize bakıyor. O an boyunca, evrende işleyen tek bilinç olmadığımızı kavramış oluyoruz. Yeryüzü âlemi, gerçekliği bizim gördüğümüz gibi görmeyen veya göremeyen birçok canlı varlıkla dolu olan bir yerleşim yeridir. Bu çok-bilinçlilik biçimi, kendimizi gerçekten göremediğimiz bir kaos dünyasını ortaya çıkardığından, beni her zaman rahatsız ediyordu. Gerçekliğin kendisi, o zaman, insan algısının sınırlamalarıyla düzgün hale getirilen bir kaosa dönüşür. Bu yüzden, yapıtlarımda, insan bilincinin dokusundan bir kopukluk olarak gerçekliği olduğu gibi göstermeye çalışıyorum.”³²³

Sandy Skoglund, bu sözleriyle evrende başka bilinçlere ve gerçekliği insanlar gibi göremeyen varlıklara vurgu yaparak, aslında eserlerinde bu varlık ve bilinçlilik durumu üzerinde durduğunu belirtmiştir. Bu farkındalığı yaratmak için ise yüzyıllardır kültürel bir öğe olarak yaşamın her alanında yer alan, heykel sanatı için de bir ifade biçimine dönüşen renklerden yararlanmıştır. Sembolik ve kültürel çağrışımları en yüksek görsel unsurlardan biri olan renkleri, anlamı ve biçimi öne çıkaracak şekilde üretimlerine dâhil etmiştir. “A Breeze At Work” isimli düzenlemesi de rengin, anlam ve biçim açısından ipuçlarını sunmaktadır.

“A Breeze at Work” de Skoglund, genel bir çalışma alanı olan son derece sıradan bir ofis yaratmıştır. Bu sevimsiz alan içerisinde, olayı belgeleyen fotoğrafta iki kadın iş başındayken, muhtemelen patron olan bir erkek onları izlemektedir. Tamamen paslanmış bir yüzey rengine boyanmış ofis, içine düşen yoğun mavi renkli yapraklar tarafından istila edilmiştir.³²⁴ Bir doğa olayı ile eskimiş, geçerliliğini yitirmiş veya sıradanlaşmış olarak

³²³ Luca Panaro, Interview With Sandy Skoglund, 2008,

http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/Luca_pdf/Luca_3.pdf, Erişim Tarihi: 09.12.2019

³²⁴ Larry Qualls, “Sandy Skoglund”, Performing Arts Journal, Vol: 16, No: 1, January, New York: Published by The MIT Press, 1994, s. 102

nitelendirilebilecek iş ortamı ve kişilerin olduğu mekan, mavi renkli yapraklarla canlılık kazanmıştır.



Görsel 5.14: Sandy Skoglund, “A Breeze At Work”, 1987

<https://tinyurl.com/rk2tweq>, Erişim Tarihi: 20.12.2019

Kompozisyonda mavi renkli yapraklar, aslında sonbaharı anımsatan turuncu tonlarıyla görsel bir uyum sunmaktadır. Bu paslanmış yüzey ve sonbahar çağrışımı yapan turuncu tonları, hem mekânsal unsurları, hem canlı modelleri hem de eşyaları, mavi rengin baskın yoğunluğu ve canlılığı karşısında silikleştirmiştir. Kompozisyonda fiziksel açıdan birçok unsur olsa da, renklerin tonu ve kullanım yoğunluğu, biçimlerle ilişkisi ve eserin ismi nedeniyle iki temel öğeye odaklanmayı mümkün kılmaktadır. Bu öğelerden biri turuncu tonlarındaki mekân ve içindekiler, ikincisi ise mavi renkli yapraklardır. Skoglund böylece, doğal ve alışılmış olanı tersine çevirerek zaman, mekân, insan ve doğa kavramlarının referanslarını fiziksel olarak gösterirken, renklerle de başka bir ruhsal deneyim yaşatmaktadır. İç dış mekân karşıtlığını, doğadan unsurlarla bir arada kullandığı eşyalar ile kurmuştur.

Skoglund'un çalışmalarında, değişmez bir hareketsizlik vardır. Yerleştirmelerinde her şey gibi, fotoğraflar çekilirken anın dondurulduğunun vurgusunu güçlendiren canlı modeller de hareketsizdir. O zaman bile, genellikle figürlerin birbirleriyle veya kamerayla etkileşimi yoktur. Bu kapalı düzenlemelerde, çoğaltılan ve hayal ürünü gibi görünen heykeller, Skoglund tarafından yapılmış ve renklendirilmiştir.

Canlı modeller ise mekânsal özelliklerle donatılarak, kompozisyonun hareketsiz ve değişmez unsurları olurken, aynı zamanda renkleriyle de mekânla bütünleşirler.³²⁵



Görsel 5.15: Sandy Skoglund “The Green House” Düzenlemesindeki Heykelleri Renklendirirken, 1990

<https://tinyurl.com/svqbxwe>, Erişim Tarihi: 21.12.2019

Skoglund’un renk paleti, birçok rengi kapsar, çünkü her kurgunun öğeleri başka bir duyarlılık ve anlam üretmektedir. Her öğe eserin ismiyle, anlamla ve dikkat çekilmek istenilen durumla yakından ilişkilidir. Fox Games’de Skoglund’un renk paletinin çeşitliliğini göstermektedir. Bu enstalasyonunda kilden yirmi iki kırmızı tilki modelleyen ve polyster döküm yapan Skoglund, ayrıca üç canlı model kullanmıştır. Masada oturan bir çift ve onlara servis yapan bir garsonun bulunduğu mekân, Radioactive Cats’de olduğu gibi gri renklidir. Bu yoğun gri renkli mekânın içinde etrafta kontrolsüzce dolaşan kırmızı renkli tilkiler ise her yere yerleştirilmişlerdir. Tilkiler çok aktif ve kontrolden çıkmış gibidirler, yiyecek arar gibi bir hareketlilikle masalara atlıyorlar, odayı gerçekçi olmayan bir şekilde ele geçirmiş ve doğalarındaki vahşiliği, korkuyu yansıtıyorlar. Korku, izleyiciye hem açık bir şekilde hem de dolaylı olarak aktarılan anlamın özüdür, ancak tilkilerin bu korkutucu istilasının sebebi, onların doğal çevrelerinin tahribatıdır.

³²⁵ April Kingsley, “The Art Of Sandy Skoglund; Wonderwomen”, New Jersey Center For Visual Arts, 2005, <http://www.aprilkingsley.com/sandy-skoglund.pdf>, Erişim Tarihi: 07.12.2019

Yine renkler ters çevrilmiş gibidir ve tilkilerin varlığı kırmızı renkle daha fark edilebilir hale getirilmiştir.

Skoglund, seçtiği öğelerin renklerine müdahale ederek, düzenlemelerdeki etkili öge olarak rengin çağrışımları kullanmış ve optik etkisinden yararlanmıştır. Etrafta tek renkli kırmızı tilkiler olmasaydı, sadece sıradan günlük eşyalarla döşenmiş bir mekân olurdu. Canlı modellerin varlığı bile etkisizleştirilen bu gerçeküstü düzenlemede, etraflarında onlarca tilki varken insanlar aktivitelerine devam ediyor ve farkında değilmşler gibi görünüyorlar. Tüm bu algıyı ve görsel karşıtlığı renkler aracılığıyla sağlamıştır.



Görsel 5.16: Sandy Skoglund, “Fox Games”, 1989

<https://tinyurl.com/r2vz6ao>, Erişim Tarihi: 21.12.2019

Pop Art’a yaklaşan renk seçimleri ve eserin ismi, iki farklı doğayı paylaşan ama ortak bir bilinçlilik durumuna sahip unsurların bir araya geldiği kompozisyona anlam açısından bir karşıtlık katmıştır. Derinlemesine sorgulama yaratan ve hayali görüntüsüyle gerçek üstü bir deneyim sunan yapıt, hayvanların doğal yaşam alanları konusunda bir duyarlılık taşımaktadır. Canlı modellerse, yine bu vahşi doğanın bir parçası olan tilkileri görmezden gelir gibi bir meşguliyet içindedirler. Her hayvanın yaşam haklarına, ihtiyaçlarına ve bu noktada insanların tepkisizliğine dikkat çekmektedir. Kırmızı renk ise tüm bu çağrışımları ve uyarıları yaratan anlamın en temel parçası haline gelmiştir. Görülmesini istediği şeyler dışında kalan her şey, başka bir dünyadanmış gibi

kompozisyona yabancılaştırılmıştır. Bu düzenlemesi sadece fotoğraf olarak belgelenmemiş, aynı zamanda galeri mekânında da bir yerleştirme olarak sergilenmiştir.

Skoglund'un çalışmaları izlenirken, uyuya kalmış veya uyanık olup olunmadığını, bir rüyanın veya bir kâbusun yaşandığını ve görüntülerin gerçek mi yoksa hayal mi olduğunu söylemek zordur. Bu durum “rüya ve kâbus arasında bir tür karşılaşma” gibidir. Bazı çalışmaları çocuksu bir yaklaşımla korkuları ve kâbusları çağrıştırırken, bazılarıysa kontrolsüz bir hayali, gerçek yaşamdan bir kesitin gerçeküstü imgelerini göstermektedir.³²⁶ Skoglund, hem hayalleri hem de gerçekliği izleyiciye birlikte düşündürür.



Görsel 5.17: Sandy Skoglund, “The Cold War”, 1999

<https://tinyurl.com/rp2vw8h>, Erişim Tarihi: 21.12.2019

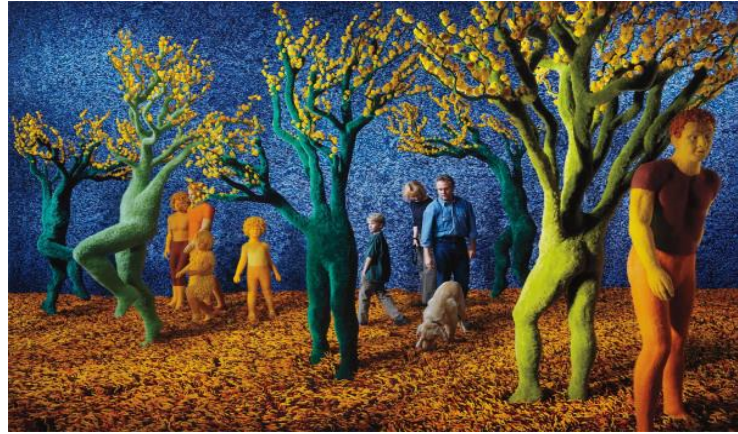
Skoglund, Amerikan kültürünü bir sosyolog gibi incelediğini, merak ettiğini ve sorguladığını dile getirmiş, bulunduğu coğrafyanın kültürüne dışarıdan bakmaya çalışarak kültüre dayalı anlatıları arketipsel açıdan ilgi çekici bulduğunu ifade etmiştir.³²⁷ “The Cold War” da Sandy Skoglund’un yaşadığı coğrafyadan ve kültüründen esinlenerek, savaş kavramına dikkat çektiği bir düzenlemedir. Diğer çalışmalarında

³²⁶ Lisa Smith, “Skoglund, Gottlieb Shows Bring Unusual Art To Norman”, Oklahoma Gazette, September 24, Oklahoma City, 1992, s. 23

³²⁷ Esslingersclasses, Sandy Skoglund, http://www.esslingersclasses.com/uploads/4/2/8/5/4285724/sandy_skoglund.pdf, Erişim Tarihi: 05.12.2019

olduğu gibi seçtiği unsurların sayısını artırarak ve onları çarpıcı renklerle renklendirerek, kompozisyonun anlamını güçlendiren ve seçtiği kavramın korkutucu yönünü ortaya çıkaran etki yaratmıştır. Bu savaş konulu kompozisyonda kullandığı küçük boyutlardaki asker figürleriyle, canlı modele ve köpek heykeline yöneltilmiş füzeleri kırmızıyla renklendirmiştir. Kırmızı rengin çağrışımları, savaşın konu alındığı bu kompozisyon için oldukça açıktır; tehlike, dehşet, korku ve kan. Mekân ise uyarıcı bir renk olarak kabul edilen canlı bir sarıyla renklendirilerek, kırmızı unsurlar daha çok görünür hale gelmişlerdir. Sarı renkle, mekân, sehpa ve canlı figür ile yanındaki köpek figürü tanımlanmış, kırmızı renkle ise savaş vurgusunun yapılacağı öğeler renklendirilerek tekrar eden biçimsel bir yoğunluk ortaya konulmuştur.

Skoglund kullandığı renklerle, nesneyi tanımlı olmaktan çıkarıp, bilinen özelliklerinden uzaklaştırırken, kendi kurduğu anlam alanına yakınlaştırmaktadır. Renkler ve tekrarlar onun kompozisyonlarında kurgunun temel unsurlarıdır. Çünkü “bir görüntü veya nesne iyi ise, yirmi veya iki bin daha iyi yapar” fikrini benimsemiştir. Nitekim bu tekrarların görsel sürekliliğini de renklerle kurmuştur. Ayrıca renklerin için, moda olan ve yanılısama yaratan bir özelliğe sahipti. Nihayetinde renklerle üç boyutu, kurgunun ana temasını, karşıtlıkları ve yoğunluğu kontrol edebilmiştir.³²⁸



Görsel 5.18: Sandy Skoglund, “Fresh Hybrid”, 2008

<https://tinyurl.com/qkbe8ep>, Erişim Tarihi: 22.12.2019

³²⁸ Judith Van Baron, Sandy Skoglund, Bergen Hall Gallery, 2001, http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/scad.pdf/scad1.pdf, Erişim Tarihi: 19.12.2019

Skoglund'un düzenlemelerindeki canlı modeller, hem sıradan sosyal ilişkileri hem de biraz daha karmaşık bir durumu öneren ve çeşitli şekillerde etkileşimde olan bir görev üstlenirler. Ayrıca bu canlı modellerin kompozisyona katılımı düzenlemeyi, teatral bir ortama dönüştürmektedir. Son birkaç yıldaki çalışmalarında, Skoglund, çeşitli eylemlerin canlı aktörlerle dikkatlice kurgulandığı ve çeşitli renklerle renklendirildiği heykel kompozisyonlarıyla mesajını dolaylı olarak vermiştir.³²⁹ 2008 yılında yaptığı Fresh Hybrid'de kullandığı canlı modellerin birbirleriyle ve mekânla ilişkileri, onun hayali kurgusunun ve diğer öğelerin türleri, konumları, renkleri ve boyutlarıyla belirlenmiştir.

Fresh Hbyrid'in daha önceki yıllarda yapılan düzenlemelerden farkı hem renklerin çeşitliliği hem de gerçeküstü insan gövdeli ağaçlarıdır. Bu düzenlemesiyle yapay bir manzara üreterek yaşam ve canlı arasındaki değişen sınırları araştıran Skoglund, kullandığı malzemeler bakımından da farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Doğayı yumuşak ve kabarık yüzeyler oluşturabilen yün dokuma malzemesiyle görselleştirmiş ve gerçeküstü bu kurguda canlı modeller dışında her şeyi bu malzemeyle kaplamıştır. Sevimli, güzel ve mutlu bir baharı çağrıştıran bu fotoğraf, aynı zamanda bir bahar gününü melez ağaçlar, sarı renkli kuşlar ve kendi ürettiği figürlerle bir rüya mekânını yansıtmaktadır. Doğanın renklerini kullanmış, canlı figürleri de bu kurguda varla yok arası bir görüntüye büründürmek için aynı tonlardan yararlanmıştır.

Onun renkleri kullanım biçimi ve tercihleri, düzenlemelerinin anlamını ve biçimini doğrudan etkilemektedir. Nitekim renkler konusundaki düşünceleri bu durumu açıklar niteliktedir. *“Renklerin titreşimi benim için her zaman heyecan verici,”* diyen Skoglund *“Soğuk ve sıcak karşıtlığının yakın keskinliği benim favori stratejim. Bu yöntemi düzenlemelerdeki imgelerin görsel heyecanını artırmak için kullanıyorum.”* Ve ekliyor; *“çalışmamı ‘renk şoku’ olarak adlandırıyorum.”*³³⁰ ifadeleriyle renkler konusundaki düşüncelerini aktarmıştır.

³²⁹ Qualls, s. 102

³³⁰ Color Shock: Sandy Skoglund, 2016,

<http://blog.colourstudio.com/2016/05/color-shock-sandy-skoglund.html>, Erişim Tarihi: 22.12.2019

Skoglund'un çalışmalarında rengin oldukça önemli bir rolü vardır. Sanatçı, izleyicinin deneyimini manipüle etmek için rengin psikolojik yönünü ve çağrışımlarını kullanarak, beynin görsel sürecini etkilemektedir. Tek renkle ve o rengin karşıtı başka bir renkle anlamı vurgular ve biçimin yoğunluğunu güçlendirir. Ortaya çıkan gerçeküstü sahnelerle de, optik olarak etkisi güçlü renklerin hâkim olduğu, dünyevi olanın hayale dönüştüğü bir kurguyu ortaya çıkarır.

Skoglund, yaşamın her bir parçasını bir ifade aracı olarak görmüş, bu noktada da farkındalık yaratmak, düşündürmek ve sorgulatmak için yanılsama yaratan görüntüler ortaya koyduğu, hem yüklenen anlam hem de görselleştirme ve kompozisyon becerileri açısından, birçok disiplininden ortak yaklaşımları içinde barındıran eserler üretmiştir. Skoglund'un eserlerinde tekrar, hareket ve renk düzeni oldukça etkileyicidir. Her bir çalışma içselliği aktarmaktadır. Bu bağlamda Skoglund, birlikteliğine alışık olunmayan görsel unsurları birleştirir. Böylece tehlike, felaket veya belirsizlik gibi kavramları çağrıştıran Sandy Skoglund, şaşırtmak, rahatsız etmek ve duyguları harekete geçirmek için rengin gücünü kullanmıştır.

6. ÜRETİLMİŞ YAPITLAR ÜZERİNDEN RENK ÇÖZÜMLEMELERİ VE “KENDİLİK GÖÇÜ”

Bu bölümün kapsamını üretim sürecinin, renklerin anlam ve biçimle ilişkisinin irdelendiği yapıtların ve “Kendilik Göçü” isimli yerleştirmenin, eser metniyle renklendirme tercihlerinin açıklanması oluşturmaktadır. Bu eserlerin hem anlam hem biçimsel olarak hangi kaygılar ekseninde üretildiği ve renkle kurdukları ilişki bağlamında kültürel, bireysel ve coğrafi özelliklerin yapıtın renk tercihlerini nasıl etkilediği üzerinde durulmaktadır.

Rengin anlamın ve biçimin kurucu ögesi olarak kullanıldığı eserleri kapsayan bir üretim manifestosundan oluşacak bu bölüm, daha sonra eser metni kapsamında uygulaması yapılan yapıtın alt metni ve renk uygulama yöntemlerinin ele alındığı bir açıklama raporunu kapsamaktadır.

6.1. Üretilmiş Yapıtlar ve Renk Çözümlenmeleri

Kimliklerin , kültürel kodların, kolektif ve bireysel hafızanın altüst olduğu bu çağda, mekan, beden ve bilinç arasında parçalanmalar, yıpranmalar ve kopuşlar yaşanmaktadır. Birey üzerindeki bu yıkım yaratan durumlar, kentsel yapıda ve toplumsal ilişkilerde de görülebilmektedir. Bu durum sosyolojik açıdan bireyin toplumla, mekanla ve geçmişle ilişkisini olumsuz etkilemektedir. Dolayısıyla ilişkisel olarak mekan, beden ve bilinçlilik durumu bağlamında birey, yapıtların alt metninin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Böylece mekansal referanslarla boyutlandırılan yalın renklendirilmiş formlar, anlam örgüsünü bireysel, toplumsal ve kentsel pratikler üzerinden kurmaktadır. Bu anlam örgüsü izleyici için renge ve biçime dayalı sembolik göstergeler üzerinden deneyimlenebilir ve sorgulanabilir hale getirilmektedir.

Bireyin kentsel alanda aktif yaşamının ele alındığı, benlik, kimlik ve bilinçlilik durumunun sorgulanarak zihinsel ve fiziksel etkilerinin irdelendiği yapıtların en temel özelliği belirli renklerle renklendirilmiş olmalarıdır. Renkler, sadece bir biçimi veya yüzeyi tanımlı hale getiren ve mekanla iletişim kuran bir unsur değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve bireysel bir olgu ya da hatırlatıcı, çağrışım yapan ve sembolik bir

ögedir. Bunlara ek olarak renk ögesi, bir bireyin görsel hafızası, anılarının tamamlayıcı unsuru ve yaşadığı coğrafyanın karakteristik özelliğinin bir parçasıdır. Bu bağlamda yapılarda renk kullanımı, bu bakış açılarının ve kavramların bir yansıması veya sonucudur.

Renk tercihleri ve kullanım amacı, toplumsal yapıyla, kültürle, coğrafi konumla ve iklimle bu kadar ilişkililikten, Erzurum kent olarak tüm bu etkenlerden dolayı rengi düşündüren ve kullanımını teşvik eden bir karaktere sahiptir. Renkten arındırılmış gibi bir görsel manzara sunan kent, iklim olarak kış koşullarının daha baskın olduğu, yeryüzü ve gökyüzündeki renklerin beyazla, griyle ve kömür siyahıyla gizlendiği bir hatırlatıcı bellek oluşturmaktadır. Buna ek olarak kültürün bir parçası ve toplumun bir özelliğine dönüşen renksizlik veya ana renklerden yoksun, nötr olarak nitelendirilebilecek siyah, gri ve kahverengi tonlarının hakim olduğu renk yoğunluğu, genel anlamda da renksizlik algısını güçlendirmiştir. Bu görsel özellikler, bireyin gündelik yaşam deneyimlerine doğrudan temas ederek, hafıza ve bedensel pratikleri etkilemektedir. Dolayısıyla yaşanan bu kent, günlük hayatta kırmızının, mavinin ve sarının yer almadığı bellek oluştururken, renklerin başka bir alanda kullanımına yönlendiren itici bir güce dönüşmektedir. Heykel alanı ise bellek, deneyim, duygu ve düşüncelerin form ile tercüme edildiği bir alan olarak, bu renklerin kullanımına olanak yaratmıştır. Bu etkiler göz önüne alındığında, yapılarda anlam ile biçim arasındaki ilişkinin bütünlüklü ifadesi renk aracılığıyla kurulmuştur.

Renklerin tanımlayıcı yönü algısal olarak yapıyla izleyici arasında bir iletişim biçimi sunmaktadır. Bu tanımlama biçimleri, kültürel bir olgu olarak rengin mekan, beden ve bilinç durumu üzerindeki belirgin çağrışımlarıyla oluşur. Hatırlatıcı, manipüle edici veya tanımlayıcı bir unsur olarak renk ögesi, kültürel olduğu kadar bireysel ifadelerin ve kimliğin de bir parçasıdır. Nihayetinde yaşamın içinden seçilen her kavram veya deneyim yapıtların anlam alanını oluşturma konusunda çağrışımlara, biçimlere ve renklere dayanmaktadır. Renklerin ikili ilişkisinde uyum veya karşıtlığın kullanılması, sadece optik değil aynı zamanda anlama bağlı olarak, yüzeylerin ve biçimlerin birbirinden ayrı sorgulamalar yaratmasını sağlamaktadır. Genellikle iki rengin kullandığı çalışmalarda renklerden biri nötr bir etki yaratan, mimari ve mekansal ilişkileri belirlemek için iç dış

karşıtlığını ortaya çıkarmakta ve anlama dair asıl vurguyu güçlendiren diğer rengin vurgusunu ve görünürlüğünü artırmaktadır.

Uygulamalarda kullanılacak renkler, zihinsel çağrışımlarının güçlü ve optik özelliklerinin baskın olmaları nedeniyle ana renkler arasından seçilmektedir. Kırmızı, ultramarine mavi ve sarı renk sembolik anlamları ve psikolojik çağrışımlarından dolayı, siyah ve beyaz ise bu renklerin tamamlayıcıları ve karşıtları olarak tercih edilmektedir. Anlama göre değişebilen renk tercihleri ve çağrışımları, eserlerin isimleriyle de dolaylı olarak ilişki kurmaktadır. Renklerin etkisi, işlevi ve çağrışımları konusunda Goethe'nin ifadelerini hatırlamak gerekmektedir.

Goethe; *“Renk; kendini diğer tüm doğa olgularında olduğu gibi, ayırarak ve karşıtlık kurarak, karıştırarak ve birleştirerek, arttırarak ve nötrleştirerek, iletişim kurarak ve paylaşarak ifade eden ve genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlamlaştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusudur.”*³³¹ Bu bağlamda renkler, heykelerde rengin anlam ve biçimle ilişkisinde belirleyici bir rol üstlenmektedir.

Kandinsky'nin geometrik şekillerle ilişkilerini irdelediği, Goethe'nin anlamlarına ve işlevlerine odaklandığı, Chevreul'un karşıtlıklara ve uyumlara bağlı algısal niteliğini sorguladığı ve Faber Birren'in ise psikolojik etkileri üzerine çalıştığı renkler, tüm bu kuramsal ve deneysel araştırmalar ışığında heykelde bir ifade aracı, anlamın kurucu ögesi ve mekansal referansların destekleyici unsuru olarak kullanılmıştır. Yapıtlarda kırmızı, sarı, ultramarine mavi, siyah ve beyaz renklerden oluşan renk paleti, minimal form anlayışıyla özdeşleştirilmiş ve formlar yalınlaştırılarak, anlamın ve anlama bağlı olan çağrışımların renkler aracılığıyla öne çıkarılması sağlanmıştır.

Yapıtların üretim sürecinde ise renkler, eskizler ve dijital ortamda ya da maketler üzerindeki ön çalışmalarla belirlenmiştir. Bu deneysel süreçte ikili renk tercihleri anlamın ve biçimin ilişkisini güçlendirecek şekilde eşleştirilmektedir. Boyar maddenin seçiminde parlak boyanın yansıtıcı özelliğinin heykelin yüzeyine çevresel unsurları da dahil etmesi nedeniyle, yüzeyde yansıma etkisi amaçlanmadığı durumlarda mat boyalarla uygulamalar

³³¹ Goethe, s. 28

yapılmıştır. Mekanla ilişkili görsel çağrışımların yapıt üzerine taşındığı durumlarda ya da formların iç ve dış yüzeyleri arasında vurgular gerektiğinde ise, yüzeylerde yansıtıcı özelliklere sahip boyalar tercih edilmiştir. Bu anlamda parlak ve mat özelliğe sahip boyar maddelerin, iç ve dış yüzeylerle ilişkisinde siyah ve gri renkler dışa kapalı ve nötr çağrışımlar yaparken, mavi, kırmızı ve sarı gibi renkler ise hem yüzey vurgusunu hem de izleyici üzerindeki çağırıcı etkiyi güçlendirmiştir.

Ayrıca Chevreul'un ikili renk kompozisyonlarında renklerin optik açıdan nasıl etkiler yarattığı konusundaki çıkarımları ilham vericidir. Bu bağlamda siyah ve gri renkler mavi, sarı ve kırmızı renklerle eşleştirilerek kullanıldığında algısal bir derinlik, gerilimli yüzey ilişkisi veya formlara ruhsal bir karakter kazandırdığı deneyimlenmiştir. Renklerin biçimler üzerindeki hafifleten, uçuculuk kazandıran, çevreden ayıran, yüzeyler arasındaki ilişkiyi şekillendiren ve algıyı güçlendiren etkisi de yapıtlarda etüt edilmiştir. Bu anlam, biçim veya renk üzerine kaygılar ile farklı uygulama yöntemlerin benimsendiği eserler üretilmiştir.



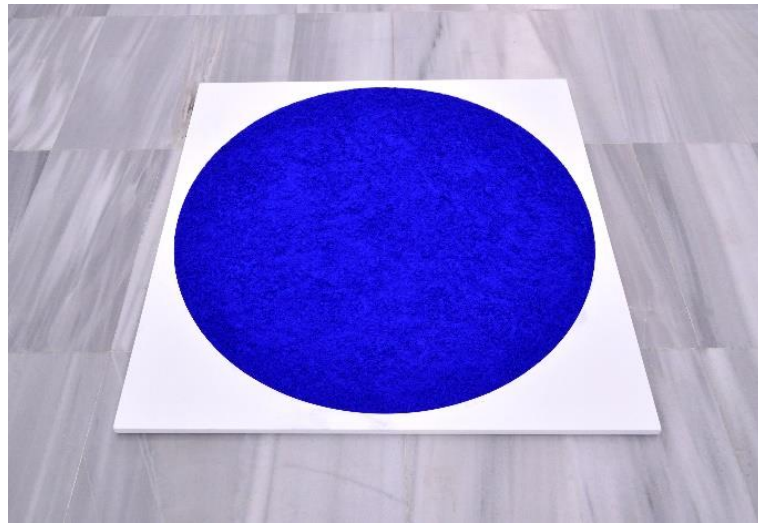
Görsel 6.1: Halil Daşkesen, "Kırmızı Çizgi", 230x70x45, Metal, 2014



Görsel 6.2: Halil Daşkesen, “Mekanın Bedeni”, 290x45x45, 2016



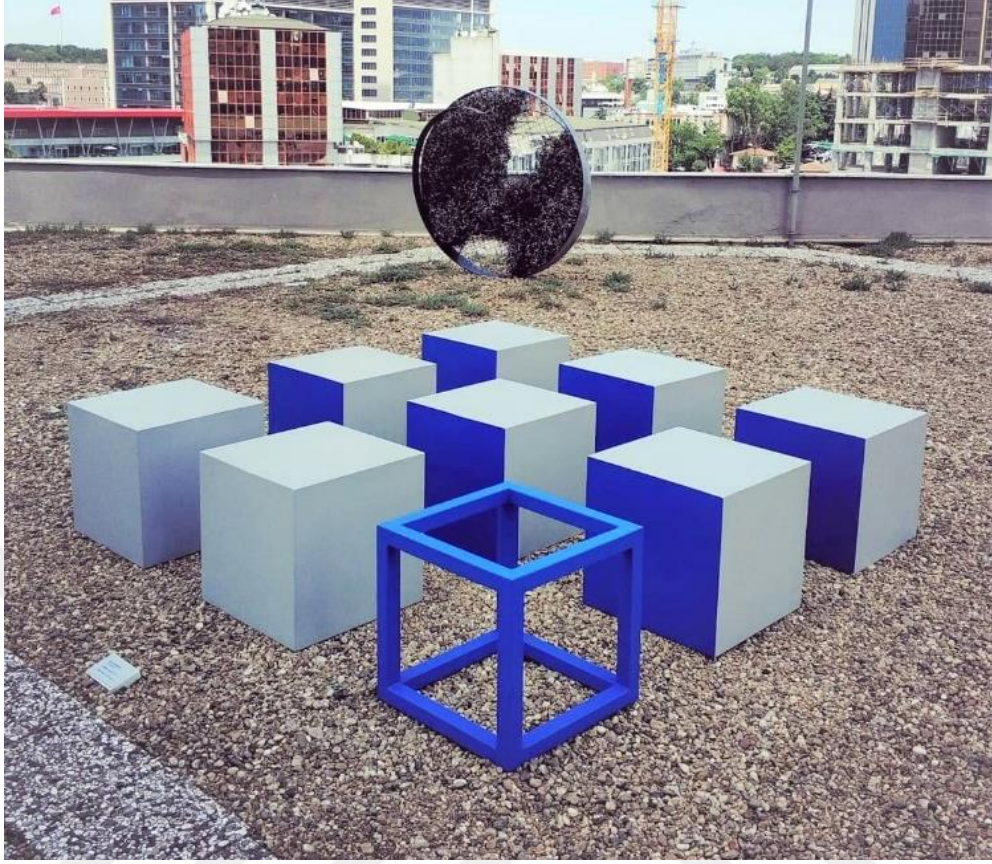
Görsel 6.3: Halil Daşkesen, “Bellek Oyukları”, 110x110x3, Ahşap-Toz Pigment, Enstalasyon, 2017



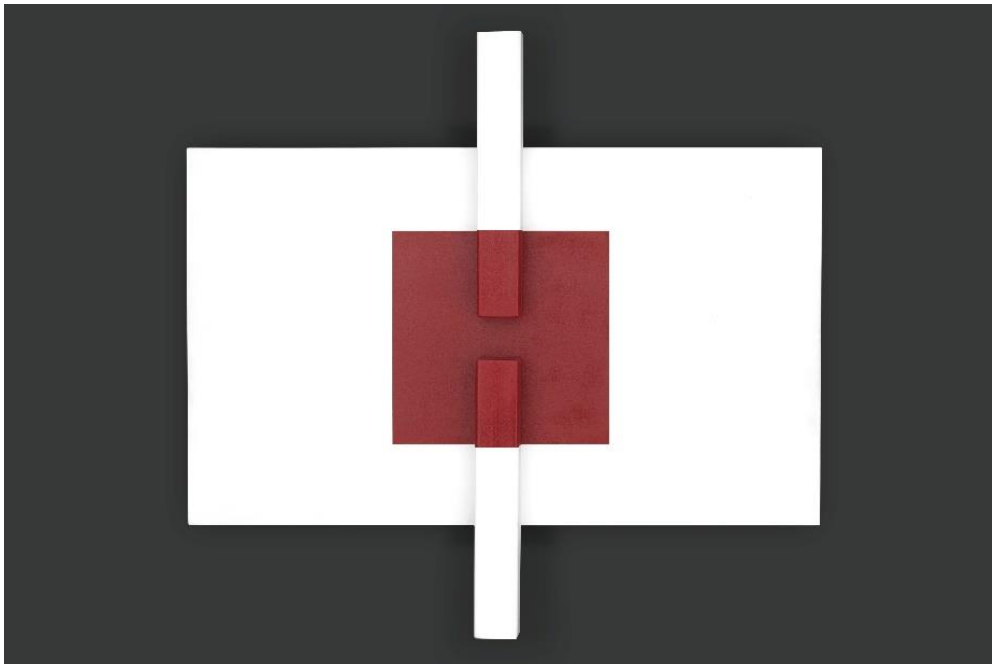
Görsel 6.4: Halil Daşkesen, “Bellek Oyukları”, 110x110x3, Ahşap-Toz Pigment, Enstalasyon, 2017



Görsel 6.5: Halil Daşkesen, “Eklemlenmek”, 310x75x60, Metal, 2017



Görsel 6.6: Halil Daşkesen, “İçe Dönük”, 225x225x50, Metal, 2018



Görsel 6.7: Halil Daşkesen, “Müşterek Mekân”, 55x58x8, Ahşap-Metal, 2018



Görsel 6.8: Halil Daşkesen, “Çünkü Biz Olmadığımız Yerdeyiz”, 300x155x140, Metal, 2019

6.2. Kendilik Göçü

“...Derinlere in, en eski bilinç âlemlerine dal, ilkel duygulara, arkaik fantezilere ulaş; ilk bellek katmanlarına dön, işte o zaman, ancak ve ancak o zaman nevrozu tamamen kökünden söküp atabilir, analitik tedaviyi gerçekleştirebilirsin.”³³²

Irvin D. Yalom, Divan

Mekansızlık, bedenın göçü ve bilincin kaybı özneyi, tanımsız ve dışı kapalı bir alanda konumlandırmaktadır. İlkel bir beden ve bilinç arayışına iten, anıların tüm çağrışımlarının yitirmeye başlandığı, bilincin özneyle bağının koptuğu bir mekansızlık durumu ortaya çıkmaktadır. Bugünün öznesi, beden ve bilinç açısından sürekli bir kültürsüzleşme sürecine ve kimlik aşınmasına maruz kalarak, bellek yitimine neden olan kültürel ve bedensel pratikleri kısıtlayan mekanların esiri olmaktadır. Bu sığ ve bulanık mekanlarda, ilkel beden ve bilincin anılara dair arayışı, bir kendilik göçü yaratmaktadır. Başka bir bedende başka bir bilinç edinerek, bellek oyuklarında bir çağrışım arayışıdır bu.

Platon’un metafiziğinde karşılığını bulan benlik, önceden var olan bir öz; zamanın ve değişimin ötesindeki mistik bir alemde bulunan bir idea olarak tanımlanmaktadır. Bu ekseninde ilkel bir benlik ve yeni bir beden yaratılmalıdır; her şeyden uzak ama kendisiyle yüzyüze. Bu ilişkişel karşılaşma durumu, kendilik göçünün bilinç altındaki yeni imgesel sunumudur. Çünkü “Kendilik” denilen şey bedenden ayrı ve ondan bağımsız, ruhundan ve bilincinden atfettiği özellikleri taşıyan bir başka bedende var olabilir. Bu bir taştır. Nitekim ilkel totem inanışında, gölgesi olanın ruhu ve belleği vardır.

İlkel Totemizm’e göre; ruhun bedene benzediği, onun bir ağırlığa sahip olduğu fikri benimsenmiştir. Ayrıca ruhlar bilinenden daha küçük ve genellikle uçucu olarak kabul edilmiştir. Bu uçma özelliğinin atfedildiği ruhun ve belleğin, bir bedeni terk edip başka uygun bir bedenın içine girebilme yeteneğine sahip olduğu ileri sürülmüştür. Yani

³³² Irvin D. Yalom, Divan, Çev: Özden Arıkan, 12. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009, s. 404

ilkel inanişaya göre ruh, kendine uygun bedenle özdeş hale gelerek ortak bir belleği ve anıları paylaşır.³³³

Bellek oyuklarındaki anılarla yüzleşmenin bir yolu olarak taşın belleğinin ve öznenin ruhunun, fiziksel bir varlık olarak beden bulduğu, yani iki bedenin tek bir ruh ve bilince büründüğü bir düşünce biçimi, yapıtın üretim sürecine yön vermiştir. Çünkü her beden ve ruh, doğada benzer bilinçlilik durumuna sahip bir ikizi vardır ve ruh doğayla etkileşim halindedir. Böylece belleğe sahip bir taş, onu bilen öznenin ruhuyla bütünleşir ve ortak bir bellek oluşur. Bu bir kendilik göçü ve ruhun yeni bir bedenle birleşme ritüelidir. Taş artık ruhun ve belleğin bütünleştiği, ilkel bir bedene dönüşmüştür.

Bu anlam dizgesi ve biçimsel çözümler, algılayan ve algılanan iki biçimsel unsurun renkler aracılığıyla kurulan görsel ve zihinsel ilişkisini sunmaktadır. Sonuç olarak mekansal duyarlılığın, görsel algının, renklerin çağrışımlarının ve metaforların kullanıldığı yapıyla izleyici üzerinde, bedene ve belleğe dair bir sorgulama alanı yaratılması, biçim ve boyutlar arasında deneyimsel bir ilişki kurulması amaçlanmıştır. Mekansal ve mimari referansların kullanıldığı dikey yapı ile beden ve bellek arasındaki ilişkinin, birlikteliği ve yapıtın izlenme koşullarına dayalı çağrışımlar irdelenirken, doğal ve keskin hatlara sahip taş ile kendilik durumu ve bedensel göçün algısı üzerinde durulmuştur.

Hatırlatıcılarla anlam aktarımının yapıldığı yerleştirilenin parçalarından iç ve dış ilişkisinin biçimsel olarak kurulduğu yapı üzerinde, siyah ve ultramarine mavi mat renklerle içeridelik ve dışarıdalık kavramlarının vurgusu sağlanmıştır. Siyah renk, hem çevresel unsurlarla görsel ilişkiyi sınırlandıran, hem biçimin dışı kapalılık hissini güçlendiren, hem de mavi rengin derinliğini artırarak mekansal referanslarını deneyimleyen bir amaçla kullanılmıştır. Bu dikey yapının iç dış karşıtlığının tamamlayıcı rengi olarak ultramarine mavi ise içsel olanı, belleğin ve anıların saklandığı oyukları temsilen kullanılmış, ayrıca siyahla bir karşıtlık yaratarak yüzeylerin tanımlanmasını ve algılanabilir olmasını olanaklı kılmıştır. Taş ise anlamın bir başka biçimsel ögesi olarak, kendiliğin göçünde beden sembolüdür. Ancak aynı mavi tonlarla renklendirilen taş,

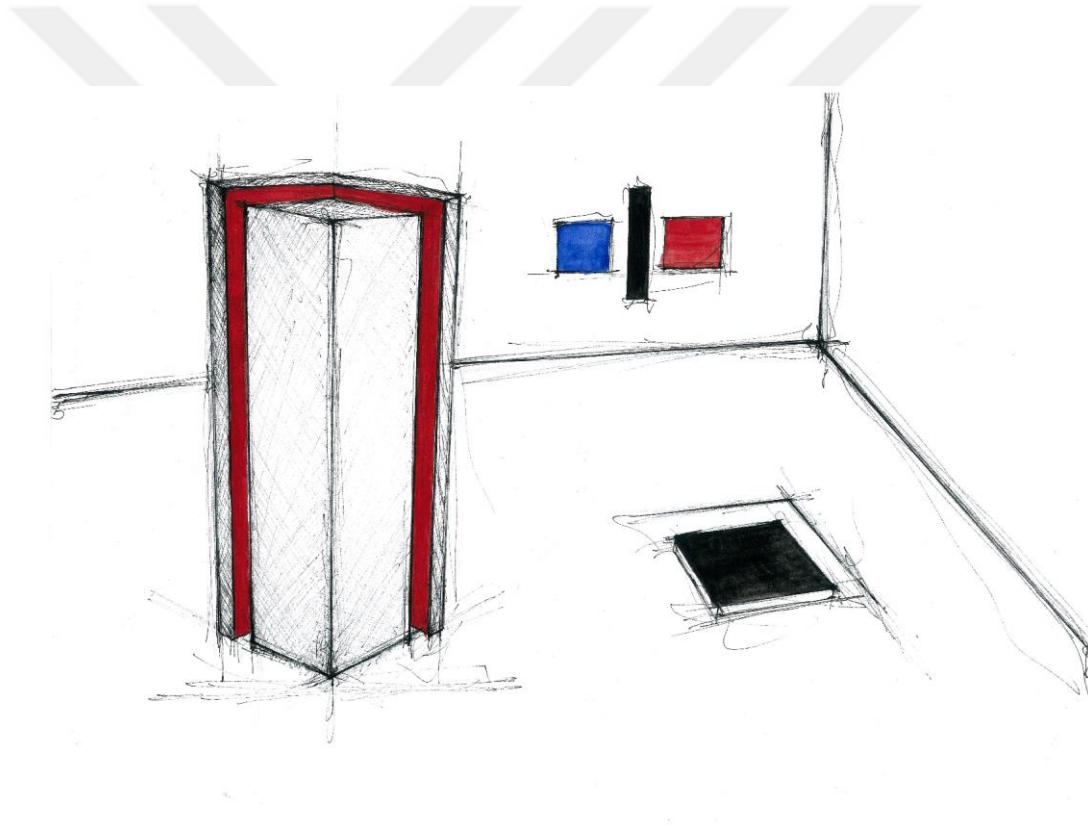
³³³Antropomorfizm Ve Ruh İnancı Üzerine Bir Deneme, <https://dusunbil.com/antropomorfizm-ve-ruh-inanci-uzerine-bir-deneme/>, Erişim Tarihi: 27.12.2019

sadece bir bedenselliği değil aynı zamanda ruhsal olanın çağrışımlarını da yansıtmaktadır. Bu çağrışımların temelinde ise mavi renk bulunmaktadır. Çünkü mavi üretim sürecinin ve bu yapıtın anlama ve biçime dair en önemli referansları içeren ögesi olarak kendilikle, ruhsal olanla ve bellekle güçlü bir çağrışımsal bağ kurmaktadır. Bunlara ek olarak biçimin sert ve katı yapısını değiştiren mavi renk, taşta hafiflik hissi kazandırırken, yüzey üzerinde de derinlik algısı yaratmıştır.

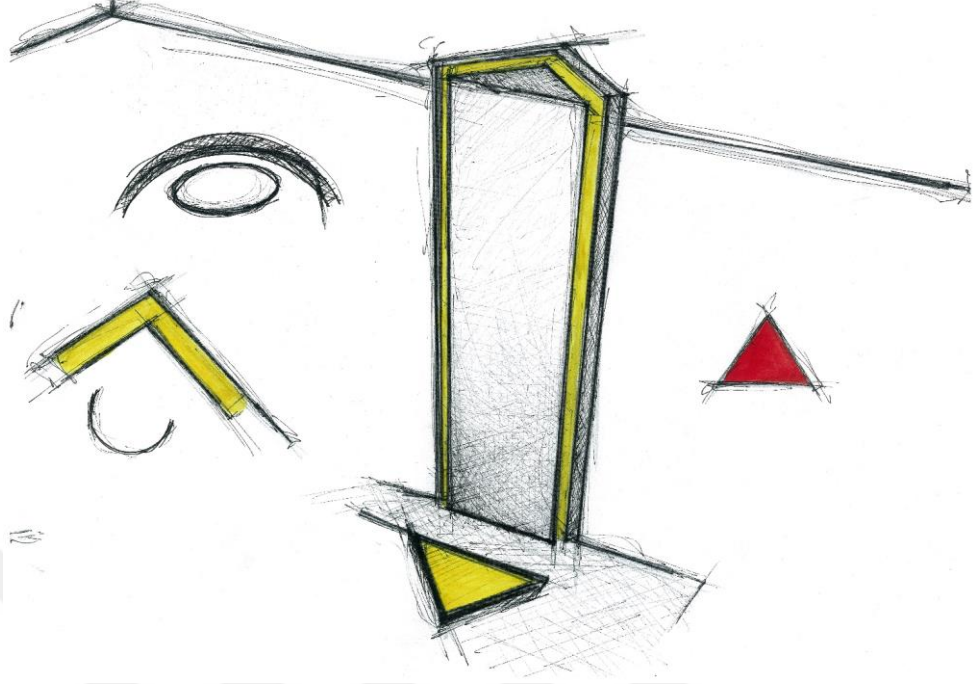
Yapıtın üretim yöntemi ve renk uygulama teknikleri de anlam ve biçim arasında kurulan bu ilişki de belirleyicidir. Renk uygulamalarında ultramarine mavi ve siyah boya, yüzeyde hiçbir yansımanın olmaması için mat olarak tercih edilmiştir. Daha koyu mavi tonların heykelde görünürlüğü azalttığı, açık mavi tonların ise anlam açısından vurguyu zayıflatarak rengin gizemli, ruhsal ve derinlikli çağrışımlarını değiştirdiği maket aşamalarında deneyimlenmiştir. Mat siyah ve ultramarine mavi, yapıtın içeriğiyle ve biçimin sergi mekânıyla olan ilişkisinde de belirleyici bir ikili sonuç ortaya çıkarmıştır. Ayrıca yapıtın boyutları ve taşla arasındaki mesafe, izleyicinin yerleştirmeye fiziksel katılımını sağlamak amacıyla insan ölçeği temel alınarak belirlenmiş ve bu mesafe ve boyut ilişkisini destekleyen renk eşleştirmeleri yapılmıştır.

Metal, beton ve ahşap yüzeylerde yapılan renk denemeleri sonucunda, yapıtın dikey parçaların ağırlığı ve rengin yüzeyde kalıcılığı dikkate alınarak ahşap malzeme seçilmiştir. Malzeme üzerine renk uygulamasından önce ahşap malzemenin yüzeyindeki toz ve dokular zımpara yardımıyla temizlenerek, yüzey pürüzsüzleştirilmiş ve boyanın ahşaba tutunması, kalıcı olmasını sağlamak adına ilk olarak dolgu verniği uygulanmıştır. Ardından ise zımparalama ve astar boya uygulamaları yapılarak asıl renkler hazır hale getirilmiştir. Asıl renklendirme yapılırken yüzeyler arasında maskeleyme yapılmış, daha sonra rengin homojen bir şekilde yüzeye tutunabilmesi için boya tek seferde dikey veya yatay hareketlerle kesintisiz olarak uygulanmıştır. Taş malzeme ise tel zımpara ile yabancı maddelerden arındırılarak ve iki aşamalı bir zımpara işleminden sonra ultramarine maviyle aynı boyama yöntemi kullanılarak renklendirilmiş ve yüzeyde rengin kalıcılığı için mat vernik uygulanmıştır. Bu renk uygulama aşamaları konusunda en uygun görsel sonucun elde edilebilmesi için ön çalışmalar yapılmıştır.

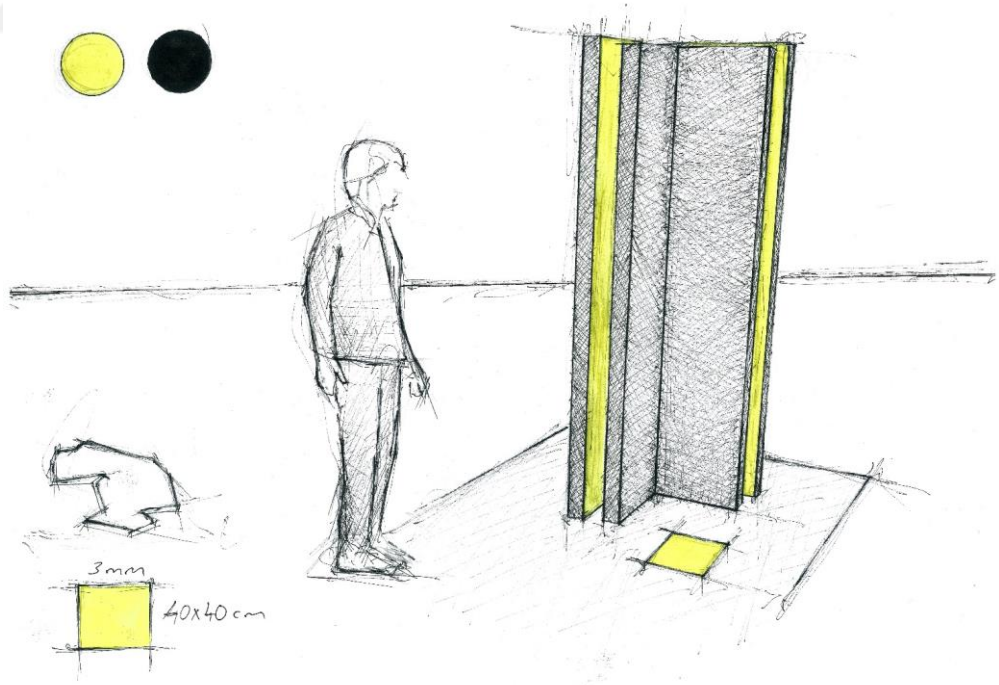
Renklerin anlam ve biçim üzerindeki bu etkileri, bedenle ve mekan ilişkisi kapsamında yapıtın alt metninin temelini oluşturmaktadır. Hatırlatan ve algıyı yönlendirerek yeni sorgulamalara imkan tanıyan renkler, aynı zamanda biçimsel referanslar taşıyan ve optik yanılsamalar yaratan plastik bir öge olarak tercih edilmiştir. Özellikle de anlama ve biçime dair elde edilmek istenilen etkiler, renklerin ışık değerleri ve birbirleriyle kurdukları uyum veya zıtlık ilişkileri üzerinden oluşturulmuştur. Nihayetinde izleyici ve yapıt arasında fiziksel etkileşimi teşvik eden, anlamla ilişkili ipuçlarının ve çağrışımların edinilebilmesi için aktif bir deneyimin amaçlandığı ve sorgulamaların metaforlarla kurulduğu bir yaklaşım benimsenmiştir.



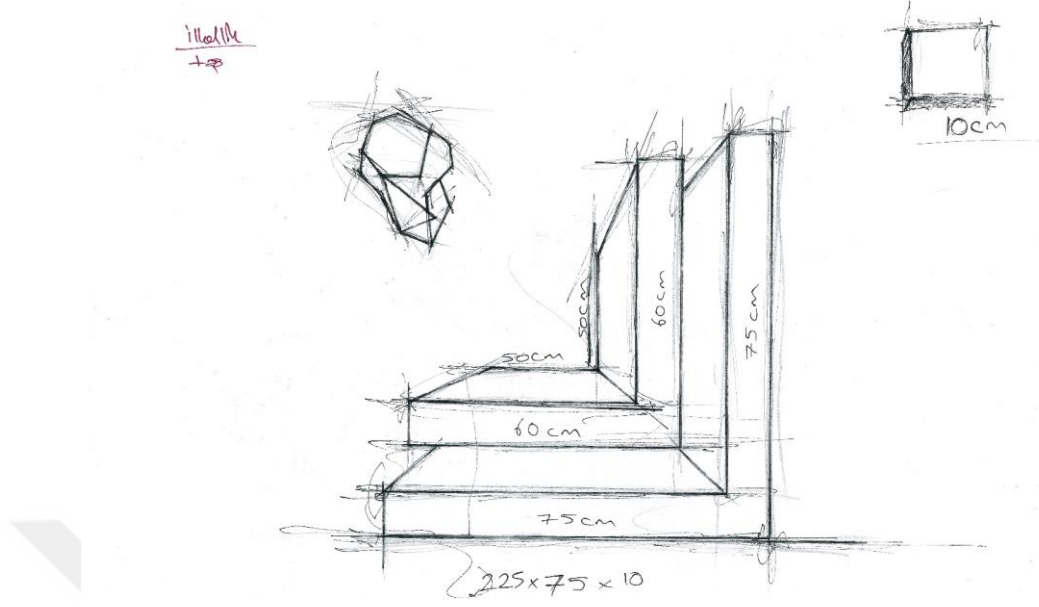
Görsel 6.9: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019



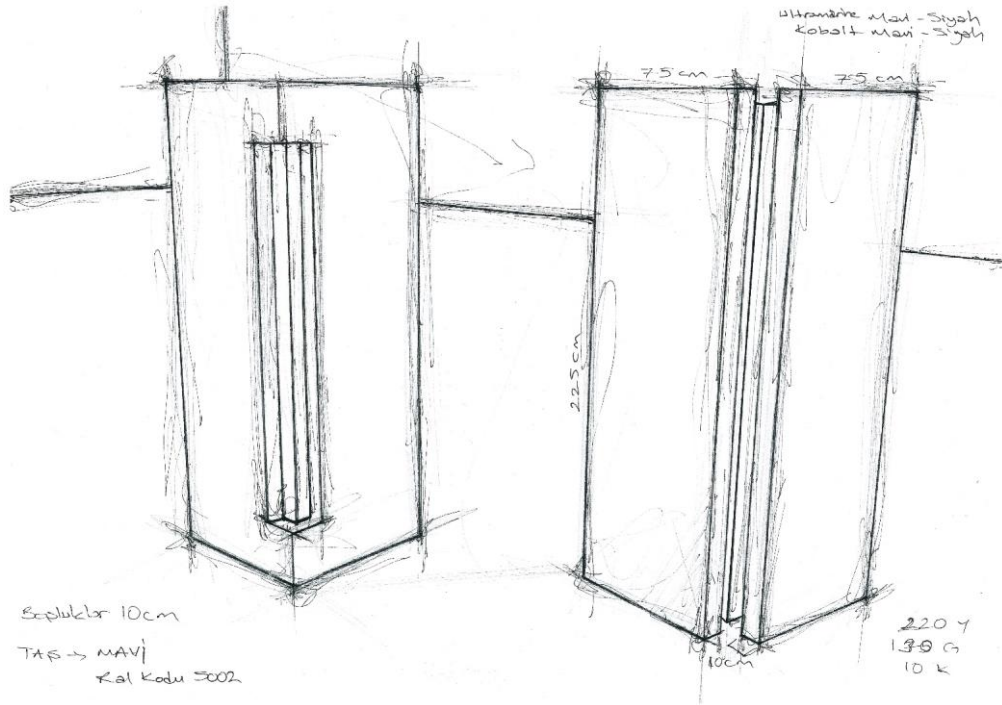
Görsel 6.10: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019



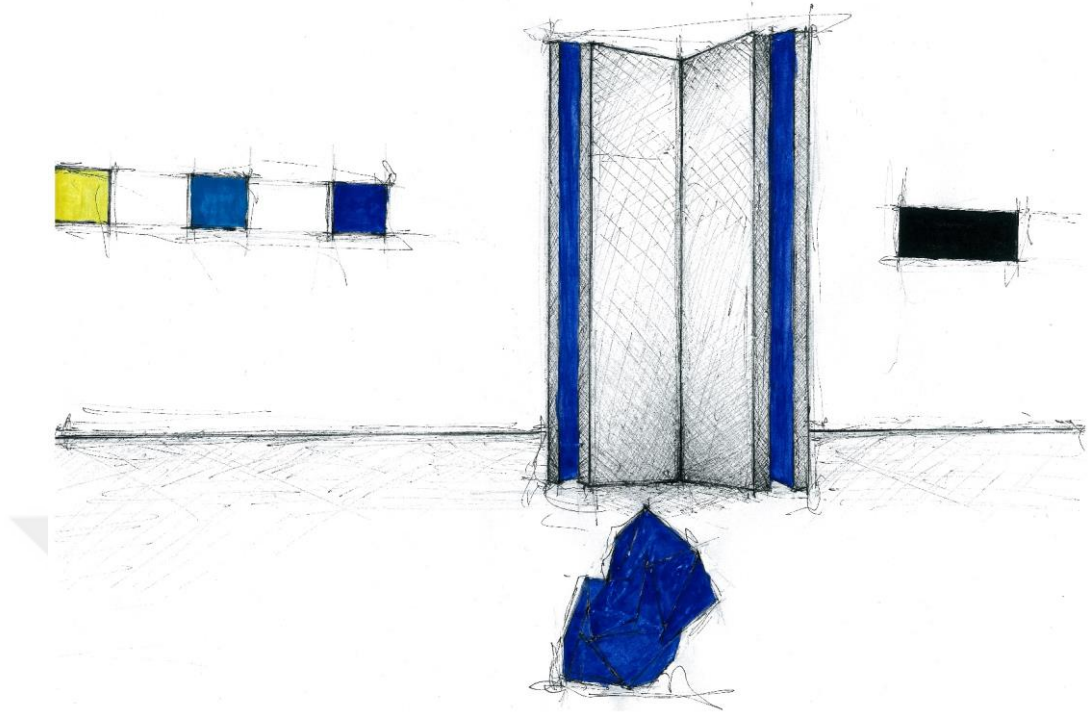
Görsel 6.11: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019



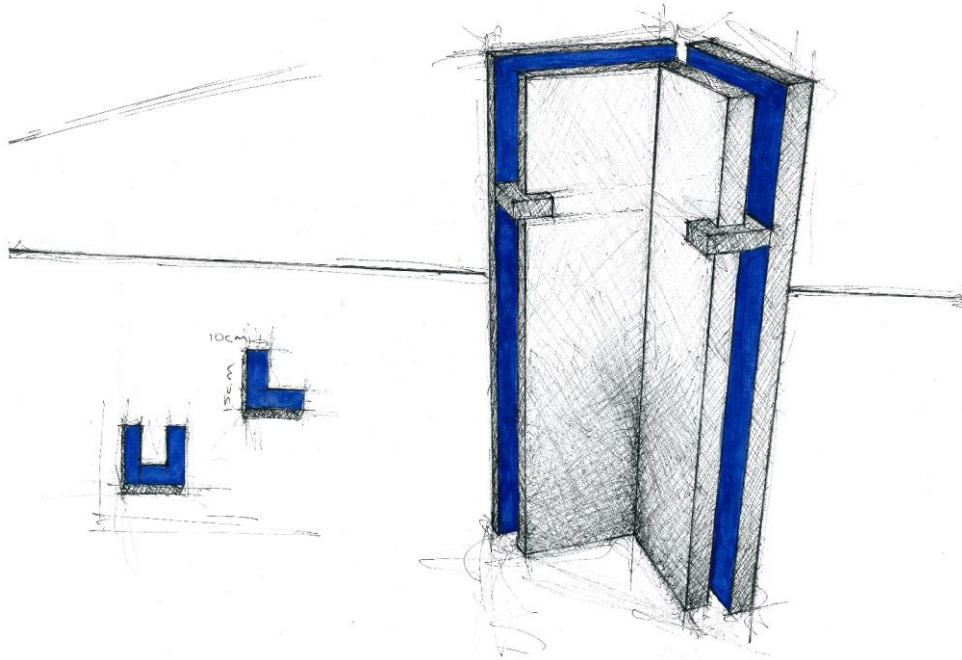
Görsel 6.12: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019



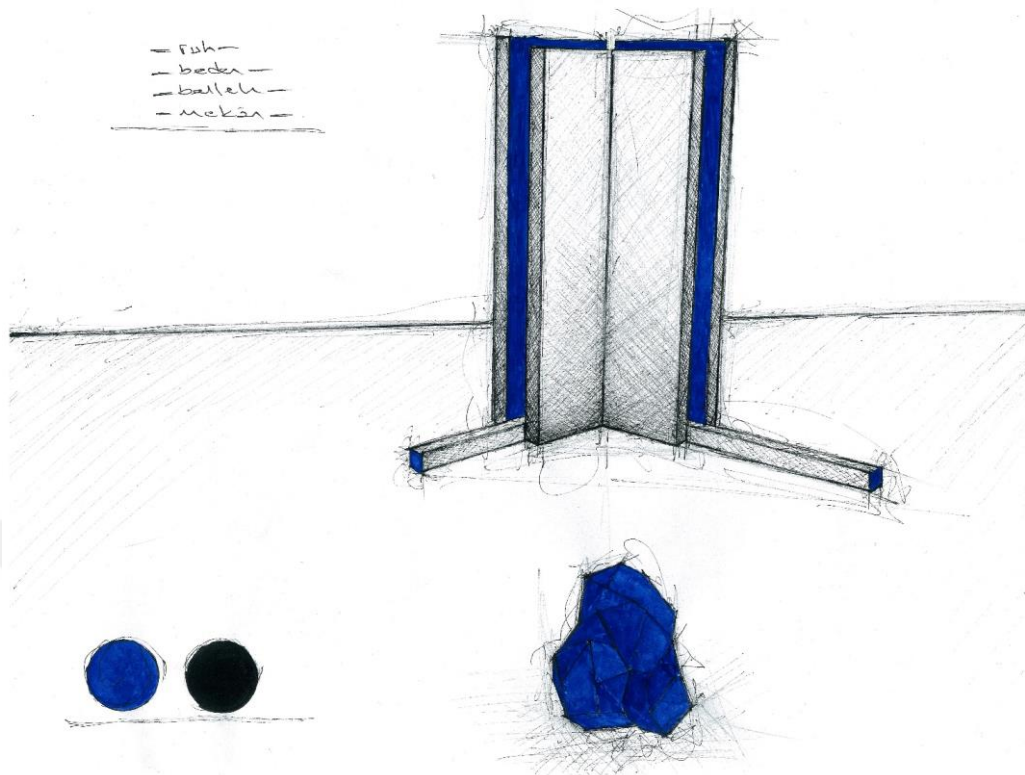
Görsel 6.13: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019



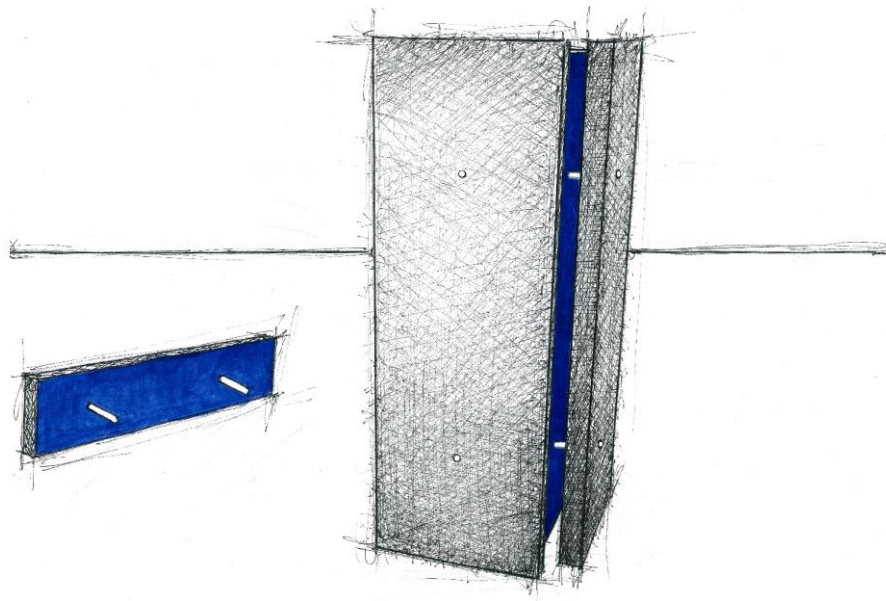
Görsel 6.14: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019



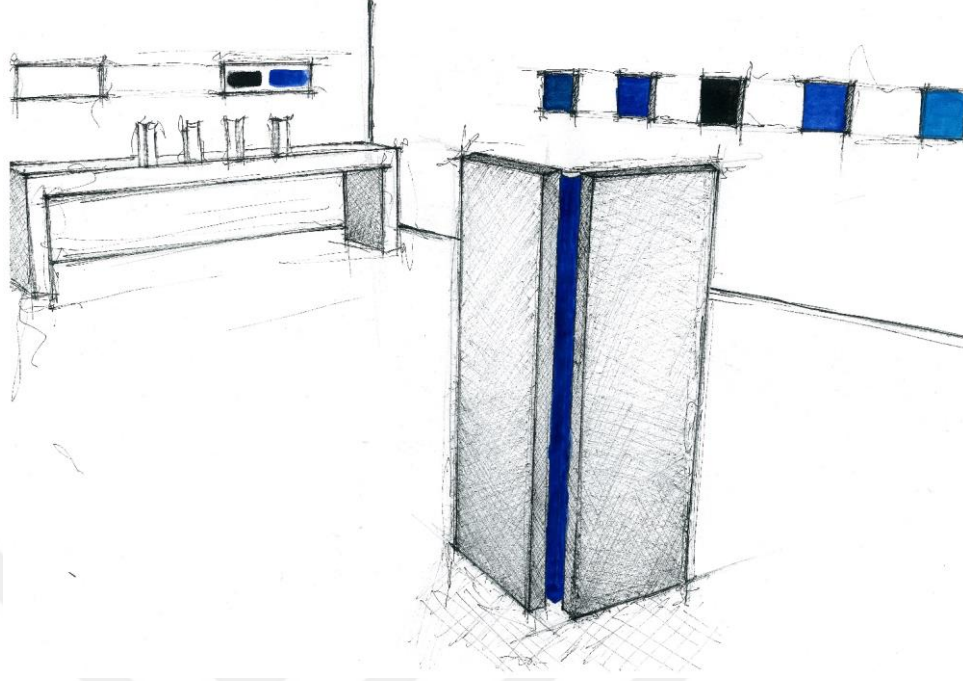
Görsel 6.15: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019



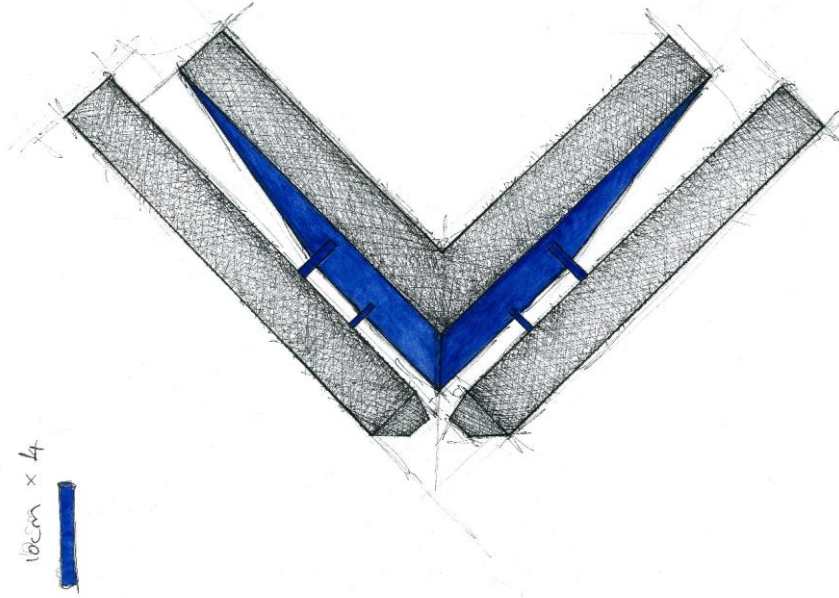
Görsel 6.16: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2019



Görsel 6.17: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2020



Görsel 6.18: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2020



Görsel 6.19: Halil Daşkesen, Taslak Çizim, 2020



Görsel 6.20: Halil Daşkesen, “Kendilik Göçü”, 225x220x110, Ahşap-Taş, 2020



Görsel 6.21: Halil Daşkesen, “Kendilik Göçü”, 225x220x110, Ahşap-Taş, 2020



Görsel 6.22: Halil Daşkesen, “Kendilik Göçü”, 225x220x110, Ahşap-Taş, 2020



Görsel 6.23: Halil Daşkesen, “Kendilik Göçü”, 225x220x110, Ahşap-Taş, 2020

7. SONUÇ

Bu çalışmada, rengin heykel sanatında anlam ve biçimle olan ilişkisinin tarihsel süreç içerisinde nasıl ve neden değiştiğini sorgulamak, renk tercihlerinin, elde etme yöntemlerinin ve farklılaşan kullanım biçimlerinin antik uygarlıklardan günümüze kadar hangi durumlara bağlı olarak ortaya çıktığını araştırarak, renk unsuru temelinde bir tartışma zemini yaratılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda heykelde renk kullanımının anlama ve biçime etkisi kültürel, dinsel, coğrafi ve felsefi açıdan irdelenerek renk üzerine, gözlem, yorum ve teorilerle ilişkilendirilmiştir. Bu ilişki çokrenkliliğin, çokrenklilikten kopuşun ve rengin yeniden heykel sanatında kullanımının ele alındığı, sonrasında çağdaş heykel uygulamalarında renk kullanımı ve renklendirme tercihlerinin araştırıldığı dönemlere ait yapıtlar üzerinden değerlendirmeler yapılarak rengin hem anlama hem de biçime etkisi irdelenmiştir. Bu araştırma süreci sonunda anlamın kurucu ögesi olabilen, biçimde ve malzeme de yanlısına yaratan, çağrışımlar yapan, izleme olanaklarını belirleyen, mekânsal ilişkide öne çıkan, zıtlıkları ve benzerlikleri vurgulayan, kültürel ve coğrafi özellikleri yansıtan renk unsurunun, bu zihinsel ve algısal gücü kullanılarak bir yapıt üretilmiştir.

Tez çalışması tarihsel açıdan rengin izini sürerek, renklendirme konusundaki kullanım alışkanlıklarının neden ve nasıl değiştiğini kuramsal bir zeminde ortaya koymaktadır. Nitekim sanatçıların, filozofların, araştırmacıların, teorisyenlerin ve sanat tarihçilerin bu anlamda fikirleri, deneysel çalışmaları, gözlemleri ve kuramsal araştırmaları, heykelde renk unsurunun anlam ve biçimle ilişkisi kapsamında ortaya çıkan neden ve nasıl sorularına cevaplar üretmiştir. Bu kuramsal araştırmalar ve gözlemler sırasıyla, Antik Dönem heykel sanatında bir çokrenklilik geleneğinin benimsendiğini, bu gelenek kapsamında üretim yöntemlerini ve rengin kullanım biçimlerini, Ortaçağ'da çokrenkliliğin devam ettiğini ancak bazı tek renkli örneklerin de görülebileceğini, kutsal kabul edilen içeriklerle ilişkilendirilerek felsefi ve dinsel bir zeminde, sözleşmelere, kurallara veya ikonografik özelliklere bağlı kalınarak kullanıldığını göstermektedir. Rönesans'a gelindiğinde yenilikçi fikirler ve sanatçıların özgün üretim süreciyle rengin kullanım biçimlerinin ve renk paletlerinin yapıta ve sanatçıya göre değişimi belirginleşmektedir. 1700'lü yıllardaki arkeolojik kazılarda bulunan çokrenkli

heykellerde renk izlerinin silinmesi nedeniyle tek renkli veya renksiz olarak kabul edilmesinin, buna ek olarak bazı ideolojik fikirler kapsamında çokrenkliliğin reddedilmesinin, çokrenklilikten kopuş sürecini doğurmasının ve endüstriyel gelişmelerin ile kimya alanındaki yeniliklerin renk çeşitliliğini nasıl değiştirdiğini ortaya koymaktadır. Son olarak ise modern ve çağdaş heykel sanatında özgün üretim süreçleri göz önüne alındığında, rengin hem anlama hem de biçime doğrudan etki ettiğini göstermektedir.

Tez çalışmasının birinci bölümünde rengin tanımı ve elde edilme yöntemleriyle birlikte renk üzerine yapılan gözleme dayalı, deneysel ve kuramsal araştırmalara ek olarak sanatçıların, filozofların ve kuramcılarının renk çemberleri ve uygulamalı renk yorumları üzerinde durulmuştur. Ele alınan konular ekseninde renkler dönemsel koşullara ve çalışma alanlarına bağlı olarak hem fiziksel, hem felsefi hem de sosyolojik açıdan farklı renk dizgesini ve çemberlerini ortaya çıkarmıştır. Doğayla ilişkisine bağlı ve gözleme dayalı olarak oluşturulan ve fiziksel ya da kuramsal olarak araştırılan renk çemberleri, sanatçıların üretim süreçlerinde renk kullanımlarına yön vermiştir. Renk araştırmaları ve teorileri, tek renk ve ikili veya çoklu renk tercihlerinde, optik etkilerin kullanımında ve biçimle ilişkisi açısından belirleyici olmuştur. Renkler her alanda incelenmiş bir olgu olarak, kullanımı kaçınılmaz olmuştur.

İkinci bölümde, Antik uygarlıklardan Rönesans'a çok renkli heykel anlayışı ve çokrenklilikten kopuş süreci ele alınmıştır. Renk, antik uygarlıklarda görsel ve tanımlayıcı bir unsur olarak kullanılmış, benzetmenin ve gerçeğe yakınlığın bir göstergesi olarak ikonografik açıdan herhangi bir kavrama veya olaya bağlı kalınmadan sadece görsel yakınlıkların kurulabilmesi amacıyla kullanılmıştır. Felsefi fikirler ve gözlemlerle ilişkisi kurulabilen heykellerde renk konusundaki asıl amaç görünürlüğü arttıran, görsel olarak gücü ve ihtişamı vurgulayan, gerçeklik kazandıran ve hikâyeleştirilen olayların akılda kalıcılığını sağlayan bir öge olarak kullanılması olmuştur. Bu gerçeklik ve benzetme kaygısı nedeniyle heykeltıraşlar heykeli yaptıktan sonra tamamlanma aşaması olarak bilinen renklendirme sürecinde ressamlarla ortak çalışmışlardır. Bu durumun kültürlere, sosyal hayata ve coğrafi konuma göre farklılık gösterdiği, ancak heykellerin üretim amaçlarına bağlı olarak betimlenen sahne veya figürlerde renk kullanımının

genellikle biçimle ilişkisi ve görsel etkisi üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla renk, Antik Dönem'de tasvir edilen kavram ve konuya bağlı olarak değişmekte ve doğaya çağrışımları üzerinde durulan felsefi fikirlerle ilişkilendirilerek heykelde renksizliğin kabul edilemeyeceği bir rol üstlenmiştir. Ortaçağ'a gelindiğinde çokrenklilik geleneği belirli sınırlamalar, kurallar ve sözleşmeler kapsamında kullanılabilen renklerle sürdürülmüştür. Heykelde renk kullanımında konuya, kavrama veya figüratif tasvire bağlı olarak, rengin tonuna ve kullanım miktarına kadar sınırlamaların yapıldığı ikonografik bir kullanım süreci izlenmektedir. Felsefi fikirlerin, kutsal figürlerin, dinsel inancın ve kilise otoritesinin etkisiyle sınırlandırılan ve koşullara bağlı uygulanmasına izin verilen renkler, bu dönemde benzer renk paletleri ortaya çıkarmıştır. Heykeltıraşlar, bu sınırlamalar ve kurallara bağlı kalarak üretim yapmışlardır. Bu durum tercih edilen renklerin sembolik anlamları dışında kullanımını ortadan kaldırmış, sanatçıların özgün renk tercihleri kısıtlanmıştır. Bu kısıtlamalar ve koşullara bağlı üretim süreci Rönesans döneminde hümanist fikir akımı ve yenilikçi hareketlerin yaygınlaşmasına kadar devam etmiştir. Rönesans'la birlikte üretim süreçlerinde özgürleşen heykeltıraşların renk kullanım alışkanlıkları da değişmeye başlamış ve dönemin renk teorilerine, fikirlerine, gözlemlerine ve araştırmalarına bağlı olarak renk paletlerini oluşturmuşlardır. Ancak heykel geleneğinin sanatçıdan sanatçıya aktarıldığı ve ele alınan konuların benzer nitelikte olması, renklerin ikonografik açıdan kullanımını bir anda tamamen değiştirmemiştir. Her ne kadar heykellerinde rengin kullanım geleneğinin terk eden ve heykellerinde tek rengi tercih eden sanatçılar olsa da, Ortaçağ'da güzellikle, tanrıyla ve kutsal ışıkla ilişkilendirilen renk, Rönesans'ta da benzer yaklaşımlarla kullanılmaya bir süre devam etmiştir. 1700'lü yılların ikinci yarısında başlayan arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkan renksizlik veya tek renklilik olarak kabul edilen yanılğı nedeniyle çokrenklilikten kopuş süreci başlayınca bu durum değişmiştir. Heykel sanatında renkten kopuşun tam olarak gerçekleştiği bu dönemde heykeltıraşlar malzemenin rengini, tek rengi yani beyaz mermeri benimsemiş ve çokrenkliliğin hatta renklendirmenin heykellerin etkisini zayıflattığını, formu yok ettiğini ve içeriğe bağlı olarak görsel algısının zayıfladığını düşünmüşlerdir. Ayrıca renklendirme sanatçılara göre heykelde hileli bir durum olarak nitelendirilmiş ve Protestanlara göre dini inançlara zarar verdiği iddia edilmiştir. Bunların yanı sıra beyaz rengin mükemmellik, saflık ve kutsallık ile ilişkilendirilmesi de çokrenkliliğin terk edilmesi için bir gerekçe olarak benimsenmiştir.

Her dönemin düşünce yapısı, sanat anlayışı ve görme koşullarına bağlı olarak etüt edilen renkler, bir tabu haline gelmiş ve çokrenkliliğin terk edilmesi için geçerli sebep olarak görülmüştür. Bu bağlamda tek renklilik de tarihsel açıdan çokrenklilik gibi toplumsal bir olgu haline gelmiştir. Neoklasik akımın bir özelliği olarak ortaya çıkan bu tek renkli veya renksiz heykel anlayışı kapsamında üretilen eserlerde çokrenklilik karşıtı tutum, renkler konusundaki yanılmanın sonucudur. Beyazlık ya da renksizlik algısı olarak nitelendirilen yaklaşımlar modern döneme kadar devam etmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünü, çokrenklilikten kopuş sürecinden sonra rengin yeniden heykel sanatında üretim sürecinin parçası olarak kullanılmaya başlanması, modern dönem sanatçıları ve onların yapıt incelemeleri oluşturmaktadır. Modern dönem sanatçıları için geleneksel olandan uzaklaşarak kendi yaşamsal deneyimleri, dönemin sanat alanındaki arayışları ve hayata dair farklı sorgulama alanlarını keşfetmeleri anlamına gelen bir süreç olmuştur. Bu süreçte heykel alanında da bilimsel ve endüstriyel gelişmeler ışığında üretim yöntemleri, kullanılan malzemeler ve üsluplar değişmiş, yeni arayışlar sonucunda disiplinler arası bir etkileşim ortaya çıkmıştır. İçerik ve biçim ilişkisinin tartışıldığı bu dönemde renk unsuru da çokrenklilikten kopuş sürecinden sonra yeniden heykelin kurucu öğeleri arasına girmiştir. Benimsenen özgün üretim üslupları sanatçılar arasında malzeme, biçim, içerik ve renk ilişkisinin uygulamalı olarak araştırılmasının önünü açmıştır. Bu konuda en önemli etkileşim ise heykelde yeniden renk kullanımını teşvik eden ve ilham veren yaklaşım, De Stijl ve benzeri sanat akımlarının geometrik renk alanları oluşturan ressamıları aracılığıyla olmuştur. Dolayısıyla rengin yeniden heykellerde kullanımında endüstriyel ve bilimsel gelişmeler ile kimya alanındaki yenilikler, gelişen boyar madde üretimi, pigment çeşitliliği, renklerin uygulama teknikleri ve resim alanındaki soyut çözümler, heykeltıraşların kendi üretim üslupları ve kaygıları ışığında renk paletlerini oluşturmalarını sağlamıştır. Bu bağlam ilk ve en önemli modern dönem örneği olarak Alexander Calder'in öncüsü olduğu heykelde renk uygulamaları, bir ifade biçimine dönüşerek formun iç ve dış mekânda algısını güçlendirmiş, yüzeyler arasında karşıtlıklar oluşturarak vurguyu artırmış ve sembolik anlamlarıyla içeriğe dair çağrışımlar yapmıştır. Nitekim rengin heykellerdeki bu yadsınamaz etkisi, heykeltıraşların birçoğu için üretimlerinin merkezinde yer alan ve deneyimlerinin görsel aktarımında anlam ve biçim ile ilişkiyi belirleyen bir hale gelmiştir.

Araştırmanın dördüncü bölümünde ise çağdaş heykel sanatında üretim süreçlerinin merkezinde renk olan, rengin anlamı ve biçimi doğrudan etkilediği yapıtlar üreten sanatçılar üzerinde durulmuştur. Bu bölümde kopuş sürecinin ardından, modern dönemle birlikte heykelde kullanımı yeniden başlayan renk, çağdaş heykel sanatıyla sadece biçim ve içerik arasında ilişkide rol oynayan bir unsur olmakla kalmamış, anlamla, mekânla ve izleyiciyle direkt bir görsel ve zihinsel bağ kurmaya başlamıştır. Çağdaş sanat anlayışıyla birlikte heykel uygulamalarının niteliği ve yöntemleri değiştikçe, rengin işlevi ve rolü de değişmeye başlamıştır. Her türlü sanatsal pratiği içinde barındıran çağdaş sanat, dönemin tarihsel ve toplumsal duyarlılığını yansıtan iç içe geçmiş kültürel birikimin aktarıldığı bir olguya dönüşmüştür. Malzemeyi öne çıkaran ve görsel algı üzerinde önemli ölçüde etki yapan renk artık anlamın kurucu ögesi olmaya başlamış, biçimsel tercihler renk üzerinden gerçekleşmiştir. Bu kapsamda farklı yöntem ve malzemelerle üretim yapan heykeltıraşlar, rengi üretiminin merkezinde tutan, tek veya çokrenkliliği benimseyen, anlamı renk aracılığıyla oluşturan, rengin toplumsal çağrışımlarını kullanan, mekânla ve izleyiciyle iletişimi renklerle kuran, renklerin optik etkileriyle yanılsama yaratan veya manipülatif görüntüler sunan bir kimlik kazanmışlardır. Böylece çağdaş sanatla birlikte rengin kullanım ve sunum olanakları artmış ve gerek açık alanda gerekse galeri mekânında, sanatçının üslubuna bağlı olarak temel bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu anlama ve biçime dayalı etkilerin renkle sağlandığı yapıtların ise kavramsal açıdan toplumsal ideolojilere, kültürel özelliklere ve felsefi fikirlere göre şekillendiği görülmüştür. Nihayetinde renk tercihleri, sanatçıya ve üretim üslubuna bağlı olarak farklı renk paletleri sunsa da, kuramsal zeminde bakıldığında sosyolojik, felsefi ve kültürel konular üzerinden belirlenmiştir. Bu yönüyle renk, anlam ve biçim açısından yeni önermelerin ve farklı eğilimlerin önünü açarak heykel izleyicisi için mekânsal olarak farklı deneyimleri de olanaklı hale getirmiştir. Sanatçıların kullandıkları pigmentler veya boyar maddelerle renklendirilen heykeller, yaşamsal deneyimler ve kültürel öğelere çağrışımları güçlü olan kırmızı, siyah, beyaz, mavi, mor, turuncu, sarı ve yeşil renkler aracılığıyla hem anlamı hem de biçimi etkilemiştir. Renk paletleri, uygulama yöntemleri, malzeme seçimleri ve mekânla veya izleyiciyle kurulan ilişki üzerinden yapıtlarında renklerin araştırıldığı sanatçılar temel bir kaygı olarak rengi her açıdan heykellerinin temel ögesi haline getirmişlerdir.

Sonuç olarak renklerin heykel sanatında kavramlara, sembolik anlamlara, bireysel anılara, yaşamsal deneyimlere, ideolojik fikirlere, mitlere, dini inançlara, cinsiyete ve ırklara, ten rengine, toplumsal olaylara, kolektif hafızaya, kültürel özelliklere ve coğrafi konuma göre kullanım amacı ve yöntemleri farklılaşmıştır. Renkler sanatın bir parçası olarak kullanıldığında, anlama ve biçime etkisi çağrışımlar, referanslar ve anımsatıcı zihinsel ipuçları ile belirlenir hale gelmiştir. Bu durum heykel sanatı bağlamında çokrenklilik geleneğinden, kısıtlı renk kullanımına, çok renklilikten kopuş sürecinden rengin yeniden heykellerde kullanılmaya başlanmasına ve son olarak çağdaş heykel sanatıyla kullanım amaçlarının ve etkisinin tüm dönemleri kapsayan bütünlüklü bir ifade biçimine dönüşmesiyle gerçekleşmiştir. Standartlar, kısıtlamalar veya elde etme konusundaki zorluklar, çağdaş sanat dönemiyle ortadan kalkmış ve heykeltıraşlar renkleri sadece kendi üretim süreçleri, üslupları ve bireysel kaygıları ışığında kullanmışlardır. Heykelin mekânsal bağımsızlığı, malzeme olanakları ve ifade yöntemleri geliştikçe anlam ve biçim arasındaki ilişkinin tamamlayıcısı olan rengin önemi de ortaya çıkmıştır. Bu ikili ilişkide renk edindiği çağdaş rol, ürettiği anlam ve çağrışımları nedeniyle biçimin kendisi ve anlamın kurucu ögesi haline gelmiştir. Bu yaklaşımla renk her dönem, her sanatçı ve her heykel açısından ele alındığında kültürel bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim tüm renkler dünyada her coğrafyada heykellerde kullanılmışsa da, aradaki farklılığı ortaya çıkaran en önemli şey kültürel farklılıklardır. Nihayetinde kültürel bir fenomen olarak renkler, heykel sanatında anlam ve biçimle doğrudan ilişki kurarak tüm bireysel görüşlerin ve yorumların ötesinde reddedilemez bir role sahiptir. Renk uygulamalarıyla heykelin anlamı, biçimi, çevreyle ve izleyiciyle ilişkisi kontrol edilebilir veya yönlendirilebilir olmaktadır.

KAYNAKÇA

Adamson, Peter, "VISION, Light And Color In Al-Kındi, Ptolemy And The Ancient Commentators", Arabic Sciences and Philosophy, vol. 16, UK: Cambridge University Press, 2006, s. 231

Alpan, Gülgün, "Görsel Okuryazarlık ve Öğretim Teknolojisi", Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Aralık, Cilt: V, Sayı: II, 2008, s. 88.

Antmen, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.

Antmen, Ahu, Anish Kapoor Taş, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, "Anish Kapoor İstanbul'da" Sergi Kataloğu, Sabancı Müzesi, İstanbul, 2013-2014, s.310

Aristoteles, Ruh Üzerine, Çev: Ömer Aygün ve Y. Gurur Sev, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2018.

Aristotle, Minor Works, Çeviren: W.S. Hett, M.A., Cambridge: Harvard University Press, London, 1955.

Arslan, Ahmet, İlkçağ Felsefe Tarihi 5: Plotinos, Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hristiyan Felsefesi, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.

Aquinas, Thomas, Summa Contra Gentiles, Book One: God, Translated: Anton C. Pegis, London: University of Notre Dame Press, 1975-77.

Babbitt, Edwin D., Harmonic Laws Of The Universe, The Principles Of Light And Color: Including Among Other Things, New York: Forgotten Books, 1878.

Baker, Ulus, Sanat ve Arzu, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Barolsky, Paul, "The Visionary Art of Michelangelo in the Light of Dante", Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, No. 114, Cambridge: The Johns Hopkins University Press, 1996, s.2

Batur, Enis, “Yeniden Doğuş: Eski’den Doğuş, Rönesans Tanımları ve Yorumları”, Yıl: 2, Sayı: 13, İstanbul: DY Yayıncılık, 1988, s. 19

Baudrillard, Jean, Sanat Komplosu; Yeni Sanat Düzeni ve ağdaş Estetik, ev: Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul: İletifim Yayınları, 2012.

Baxandall, Michael, 15. Yüzyılda Sanat Ve Deneyim, , ev: Zeynep Rona, İstanbul: İletifim Yayınları, 2015.

Bieber, Susanne, “Katharina Fritsch with Susanne Bieber, Thinking in Pictures”, Katharina Fritsch, London: Tate Publishing, 2002.

Bilici, Bengin, “Kapadokya Aziz Theodoros Trion Kilisesinin Duvar Resimlerindeki Pigmentlerin Arkeometrik Yöntemlerle İncelenmesi”, Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Denizli, 2018.

Blazwick, Iwona, Man And Mortality, Katharina Fritsch, London: Tate Publishing, 2002.

Blazwick, Iwona, Multiples, Katharina Fritsch, London: Tate Publishing, 2002.

Bozkanat, Esra, “Gündem Kurma Perspektifinden Algı Yönlendirme: Alkol Düzenlemesi Yasası  rneği”, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler Ve Tanıtım Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013.

Bozkurt, Nejat, Sanat ve Estetik Kuramları, Sentez Yayıncılık, 10. Baskı, Ankara, 2013.

Bradley, Mark, “The Importance Of Colour On Ancient Marble Sculpture,” Art History. Vol: 32, No:13 June, USA: Published by Blackwell Publishing, 2009, s.448

Brinkman, Vinzenz ve Wünsche, Raimund, Renkli Tanrılar, ev: Işıl Işıklıkaya, İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul: Ege Yayınları, 2006.

Callet, Patrick, Spectral Simulation For Cultural Heritage, Great Britain: Published by the Colour Group, 2013.

Carrol, Noel, Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş, ev: Güliz Korkmaz Tirkeş, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2012.

- Cevizci, Ahmet, Ortaçağ Felsefesi Tarihi, 2. Basım, Bursa: Asa Kitabevi, 2001.
- Collins, Judith, Sculpture Today, New York: Phaidon, 2014.
- Crone, Robert A., A History of Color: The Evolution of Theories of Light and Color, Kluwer Academic Publishers, 1999.
- Çimen, Bayar, “Kentsel ve Mimari Mekânda Sanat Hergelen Meydanı Otto Herbert Hajek”, Mimarlık Dergisi, Sayı: 256, Mimarlar Odası, Ankara, 1994, s. 65
- Çotuksöken, Betül, “Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Temel Bilgiler”, Gergedan, Yıl: 2, Sayı: 13, İstanbul: DY Yayıncılık, 1988, s. 39
- Danto, Arthur C., Sanat Nedir, Çev: Zeynep Baransel, Sel Yayınları, İstanbul 2014.
- Demirel, Emre, “The Haptic and Visual Considerations of Public Spaces: Otto Herbert Hajek’s Proposal for Hergelen Square in Ankara”, Volume: 7, Issue 1, Online Journal of Art and Design, 2019, s. 209
- Eco, Umberto, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev: Kemal Atakay, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2017.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt:1, İstanbul: Yem Yayınevi, 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt:3, İstanbul: Yem Yayınevi, 1997.
- Emmelhainz, Irmgard, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Çev: Nursu Öрге, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Erbaş, Özlem, “Sanat Eğitiminde Renk ve Renk Öğretim Yöntemleri”, Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.
- Erişti, Suzan Duygu – Uluuysal, Betül ve Dindar, Muhterem, “Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri”, Anadolu Journal of Educational Sciences International, Ocak, Sayı: 3(1), Eskişehir, 2013, s.48

Fineberg, Jonathan, 1940'tan Günümüze Sanat, İzmir: Kara Kalem Yayınevi, 2014.

Fried, Michael, "Art and Objecthood" Essays and Reviews, London: The University of Chicago Press, 1998.

Goethe, Johann Wolfgang Von, Renk Öğretisi, Çev: İlknur Aka, İstanbul:Kırmızı Yayınları, 2013.

Graham, Lisa, "Gestalt Theory in Interactive Media Design", Journal of Humanities and Social Sciences, Cilt: 2 / Sayı: 1, University of Texas at Arlington, 2008, s.10

Greenfield, Amy Butler, Güneşin Rengi, Sanat Dünyamız, Sayı:106, Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Grohman, William A. Baillie, "A Work by Veit Stoss", The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 35, No. 199, New York: Burlington Magazine Publications Ltd., 1919, s. 129-136

Guzzi, Rodolfo, La Strana Storia Della Luce e del Colore, Springer-Verlag, Italia, 2011.

Hagele, Hannelore, Color in Sculpture: A Survey from Ancient Mesopotamia to the Present, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Hanin, Mark L., "In The Tower: Anne Truitt", Panorama: Journal of The Association of Historians of American Art 4, No. 2, Autumn, Washington, 2018, s. 2-3

Harrison, Charles ve Wood, Paul, Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, Çev: Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları, 2016.

Heartney, Eleanor, Art Today, New York: Phaidon, 2013.

Herringham, Christiana J., The Book of The Art of Cennino Cennini, New York: Routledge, 2018.

Heynen, Julian, "From Out There To Down Here; Katharina Fritsch", Parkett, Vol. 25, New York, 1990, s. 44

Heynen, Julian, The Arena of the Image – Public Works, Imaginary Places, Katharina Fritsch, London: Tate Publishing, 2002.

Huizinga, Johan, “Rönesans Sorunu”, Çev: Zeynep Küpüşoğlu, Gergedan, Yıl: 2, Sayı: 13, İstanbul: DY Yayıncılık, 1988, s. 32

Ione, Amy and Tyler, Christopher, “Neurohistory And The Arts Was Kandinsky A Synesthete?” Journal of the History of the Neurosciences, Vol. 12, No. 2, The Diatropé Institute and Smith Kettlewell Eye Research Institute, USA, 2003, s.224

İnankur, Zeynep, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

Kahraman, Hasan Bülent, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005

Kandinsky, Wassily, Concerning The Spiritual In Art, Translated By Michael T. H. Sadler, New York: Dover Publications, 1977.

Kandinsky, Wassily, Sanatta Ruhsallık Üzerine, Çev: Gülin Ekinci, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi, 2005.

Kant, Immanuel, Yücelik Ve Güzellik Duyguları Üzerine Gözlemler, Çev: Ahmet Fethi, 2.Baskı, İstanbul: Hil Yayın, 2017.

Kavcar, Evrim, “Dördüncü Kaide Programı: Boş Kaidenin Güncel Anıtları”, Route Educational and Social Science Journal, Volume: 2, April, Electronic Journal, 2015, s. 758

Kedar, Yael Raizman, “Plotinus’s Conception Of Unity And Multiplicityas The Root To The Medieval Distinction Between Lux And Lumen”, Studies in History and Philosophy of Science Part A, Volume: 37, Issue: 3, University Haifa, 2006, s. 379

Koch, Guntram Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri, Çev: Zühre İlkelen, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001.

Kuehni, Rolf G., Color Space and Its Divisions - Color Order from Antiquity to the Present, A John Wiley & Sons Publication, Canada, 2003.

Lewis, Francis Ames, "Image and Text: The Paragone" in The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist, New Haven, London: Yale University Press, 2000.

Lynch, Kevin, Kent İmgesi, Çev: İrem Başaran, VIII. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Medina, Cuauhtemoc, Çağdaş Sanat Nedir?, Çev: Özge Çelik, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Meyer, James, Minimalism, New York: Phaidon, 2005.

Monte, M. Del – Ausset, P. and Lefevre, Ra, "Traces Of Ancient Colours On Trajan's Column", Archaeometry, Volume: 40, Issue: 2, August, Great Britain: Published in University of Oxford, 1998, s.404

Morgan, Jessica, "From Out There To Down Here; Katharina Fritsch", Parkett, Vol. 87, New York, 2010, s. 35

Neuenfeld, Nicole, The Colouring of Ancient Sculptures, Fresh Perspectives on Graeco-Roman Visual Culture, Proceedings of an International Conference at Humboldt-Universität, 2nd–3rd September 2013- 2015, Berlin, 2013, s.70

Nicholson, Paul T. and Shaw, Ian, Ancient Egyptian Materials and Technology, Cambridge University Press, 2000.

Ormiston, Rosalind, Michelangelo, Çev: Fadime Kâhya, Çin: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

Pamuk, Orhan, İstanbul - Hatıralar Ve Şehir, İstanbul: Yapıkredi Yayınları, 2013.

Panofsky, Erwin, "Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımak mı?", Çev: Ömer Madra, Yıl: 2, Sayı: 13, İstanbul: DY Yayıncılık, 1988, s. 22

Pastoureau, Michel, Mavi: Bir Rengin Tarihi, Çev: İnci Malak Uysal, 2. Baskı, İstanbul: Can Yayınları, 2017.

Paul, Stella, Chromaphilia The Story of Colour In Art, New York: Phaidon, 2017.

Per, Meral, “Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış”, Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi, Sayı:8, Yaz, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2012, s.19

Phillips, Jennifer, “Relative Color: Baudelaire, Chevreul and the Reconsideration of Critical Methodology”, Nineteenth-Century French Studies, Vol: 33, No: 3/4, Lincoln: University of Nebraska Press, 2005, s.343

Plattner, Anuschka, “Otto Herbert Hajek-Konzeptionen der Raumgestaltung”, Dissertation, Philosophische Fakultät-Kunsthistorisches Institut Service facilities-Art History, German, 2000.

Qualls, Larry, “Sandy Skoglund”, Performing Arts Journal, Vol: 16, No: 1, January, New York: Published by The MIT Press, 1994, s. 102

Ragans, Rosalind, Art Talk, Glencoe / McGraw-Hill, The United States of America, 2005.

Rajchman, John, Çağdaş Sanat Nedir?, Çev: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Ratliff, Jonathan, “The Exploration Of Color Theory In Museum Education Using Works Found In The J.B. Speed Museum's Collection”, Thesis of Graduate, Department of Fine Art University of Louisville, Kentucky, 2007.

Roque, Georges, Chevreul's Colour Theory And Its Consequences For Artists, Paris: Published by the Colour Group, 2010.

Rubin, William, Anthony Caro, Newyork: W.M. Brown & Son, 1975.

Schwarz, Dieter, Anthony Caro - Seven Decades, Annely Juda Fine Art, London, 2019.

Sevinç, Mustafa, “Bir Hafıza Mekânı Olarak Kent Meydanı Ve Dönüşümü: Otto Herbert Hajek’in Ankara Hergelen Meydan Projesi Örneği”, Akdeniz Sanat Dergisi Cilt: 13, Sayı:24, Antalya, 2019, s. 57

Smith, Lisa, “Skoglund, Gottlieb Shows Bring Unusual Art To Norman”, Oklahoma Gazette, September 24, Oklahoma City, 1992, s. 23

Sorabji, Richar, “Aristotle, Mathematics and Colour, The Classical Quarterly”, Vol. 22, No. 2, November, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, 1972, s.293

Squire, Michael, “Embodied Ambiguities on the Prima Porta Augustus”, Art History 36 - 2, April, Association of Art Historians, 2013, s. 253

Taşçı, Hasan, Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2014.

T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Kimya Teknolojisi: Pigmentler, Ankara, 2013.

Temizsoylu, Nuri, Renk ve Resimde Kullanımı, İstanbul, 1987,s.11 Aktaran: Güliz Baydemir, “Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı”, (Sanatta Yeterlik Eser Metni), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2016.

Thomson, Giles, “The Art of Vandalism and The Vandalisation of Art: (De)Commissioning Art in Public Space”, Artlink, Vol.34/1, Australia, 2014, s.53-55

Tokdil, Ezgi, “Renk Kuramları Ve Andre Lhote Örneğinde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım”, İdil Sanat ve Dil Dergisi Cilt:5 Sayı:22, Ankara: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, 2016, s.550

Tuğal, Sibel Avcı, Oluşum Süreci İçinde Op Art, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012.

Tunalı, İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme, 9. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2013. Aktaran: Ezgi Tokdil, “Renk Kuramları Ve Andre Lhote Örneğinde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım”, İdil

Sanat ve Dil Dergisi Cilt:5, Sayı:22, Ankara: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, 2016, s.553

Vasari, Giorgio, Sanatçıların Hayat Hikâyeleri, Çev: Elif Göktepe, İstanbul: Sel Yayınları, 2013.

Wagner, Anne M., Anne Truitt Threshold, Matthew Marks Gallery, New York, 2013.

Watson, Le Clair, “Albers Ve Mirası”, Çev: Yrd. Doç. Dr. Nurdan (Karasu) Gökçe, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 18, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2005, s. 260

Whitham, Graham ve Pooke, Grant, Çağdaş Sanatı Anlamak, Çev: Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Yayınları, 2013.

Wölfflin, Heinrich, Rönesans ve Barok, Çev: Alp Tümertekin ve Nihat Ülner, İstanbul: Janus Yayıncılık, 2019.

Yalom, İrvın D., Divan, Çev: Özden Arıkan, 12. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

Yonas, Eva, Calder and Mondrian: An Unlikely Kinship, The Ohio State University, United States, 2006.

Younes, Samır, The Historical Dictionary Of Architecture Of Quatremere De Quincy, , London: Andreas Papadakıs Publisher, 1999.

Yağmur, Önder, “Minimal Sanatta Dan Flavın’ı Gestalt Algı Kuramıyla Anlamlandırma”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 33, Erzurum, 2014, s. 152

Yılmaz, İbrahim - Güllü, Mevlüt - Baybura, Tamer ve Erdoğan, A. Okan, “Renk Uzayları ve Renk Dönüşüm Programı”, Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Bilimler Dergisi, Cilt:2 Sayı:2, 2000, s. 20

Yılmaz, Serap, “Antik Çağ (Yunan-Roma) Heykeltıraşlığında Renk Ve Boya”, Yüksek Lisans Seminer Çalışması, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

İNTERNET KAYNAKÇA

Ahmet Emre Kenduz, Tarih Öncesi Ve Antik Dönem'de Renk,

https://www.academia.edu/36254822/TAR%C4%B0H_%C3%96NCES%C4%B0VEANT%C4%B0KD%C3%96NEMDE_RENK, Erişim Tarihi: 15.03.2019

Alain R. Truong, "Della Robbia: Sculpting with Color in Renaissance Florence" at National Gallery of Art, 2017,

<http://www.alaintruong.com/archives/2017/02/07/34906444.html>, Erişim Tarihi: 09.08.2019

Alexander Calder and Katharine Kuh, "Alexander Calder," in The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists (New York and Evanston, Illinois: Harper & Row, 1962),

www.calder.org/system/.../1962-Artists-Voice-P0349.pdf, Erişim Tarihi: 20.06.2018

Ancient Roman Sculpture, 2018,

<http://factsanddetails.com/world/cat56/sub399/item2063.html>, Erişim Tarihi: 26.03.2019

Anne Truitt, Exhibition, https://www.diaart.org/media/_file/truitt-laminate-6-17-2-1.pdf, Erişim Tarihi: 31.10.2019

Anthony Holdsworth, Basic Color Theory, s.6,

https://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/basic_color_theory.pdf, Erişim Tarihi: 08.03.2019

Antropomorfizm Ve Ruh İnancı Üzerine Bir Deneme,

<https://dusunbil.com/antropomorfizm-ve-ruh-inanci-uzerine-bir-deneme/>, Erişim Tarihi: 27.12.2019

April Kingsley, "The Art Of Sandy Skoglund; Wonderwomen", New Jersey Center For

Visual Arts, 2005, <http://www.aprilkingsley.com/sandy-skoglund.pdf>, Erişim Tarihi: 07.12.2019

Birren Color Theory, 2012, <http://www.wonderfulcolors.org/blog/birren-color-theory/>,

Erişim Tarihi: 11.03.2019

Cebrail Ötğün, “Eril Dişil Yapılanma; Bir Dağ Olarak Anne (Anish Kapoor), Gazi Üniversitesi, s.61 <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192598>, Erişim Tarihi: 17.01.2019

Chamber Piece, Katharina Fritsch And Alexej Koschkarow, Zita – Ilçapa Schaulager, Laurenz Foundation, 2016,
[file:///C:/Users/Admin/Downloads/Schaulager_Zita_Zara_Exhibition%20guide_2016%20\(6\).pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/Schaulager_Zita_Zara_Exhibition%20guide_2016%20(6).pdf), Erişim Tarihi: 15.12.2019

Christopher Warnock, Marsilio Ficino,
<https://www.renaissanceastrology.com/ficino.html>, Erişim Tarihi: 28.08.2019

Colonna Traiana, <https://www.romanoimpero.com/2016/10/colonna-traiana.html>,
Erişim Tarihi: 26.03.2019

Color Shock: Sandy Skoglund, 2016,
<http://blog.colourstudio.com/2016/05/color-shock-sandy-skoglund.html>, Erişim Tarihi: 22.12.2019

David Yanez, “White Marble: When Sculpture Lost It's Color”, 2016,
<http://davidyanezwritingessays.blogspot.com/2016/02/white-marble-what-renaissance-artists.html>, Erişim Tarihi: 06.08.2019

Egyptian Blue – The Oldest Known Artificial Pigment, 2014, <https://www.ancient-origins.net/ancient-technology/egyptian-blue-oldest-artificial-pigment-ever-produced-001745>, Erişim Tarihi: 18.03.2019

Esslingersclasses, Sandy Skoglund,
http://www.esslingersclasses.com/uploads/4/2/8/5/4285724/sandy_skoglund.pdf, Erişim Tarihi: 05.12.2019

Gilda Williams, Gathering Force: Line, Edge, and Colour in the Drawings of Anne Truitt, <http://research.gold.ac.uk/21438/1/Gathering%20Force-%20Line%20Edge%20and%20Colour%20in%20the%20Drawings%20of%20Anne%20Truitt%20%20.pdf>, Erişim Tarihi: 01.11.2019

Gilroy-Ware: Antonio Canova and the Whatever Body,
https://www.researchgate.net/publication/313831120_Antonio_Canova_and_the_Whatever_Body, Erişim Tarihi: 18.09.2019, 9 Erişim Tarihi: 22.09.2019

Gods In Color, <https://buntegoetter.liebieghaus.de/en>, Erişim Tarihi: 16.09.2019

Gretchen Rubin, A Little Happier: Artist Anne Truitt Describes Her Moment of Transformation: Enough Blue, 2018, <https://gretchenrubin.com/podcast-episode/little-happier-anne-truitt/>, Erişim Tarihi: 03.11.2019

Güliz Karaoğlan Vural, Renklerin Simyacısı, Chevreul,
<http://www.kolektomani.com/renklerin-simyacisi-chevreul/> , Erişim Tarihi: 05.03.2019

Hall W. Rockefeller, Anne Truitt, Sculptor of Minimalist Form and Color, 2019,
<https://www.thoughtco.com/anne-truitt-biography-4174590>, Erişim Tarihi: 29.10.2019

History Of Egyptian Jewellery, <https://www.cooksongold.com/blog/trends-and-inspiration/cooksongold-blog-egyptian-jewellery>, Erişim Tarihi: 10.07.2018

https://www.youtube.com/watch?v=T6Czq1Qy_sY&list=WL&index=214&t=0s,
Erişim Tarihi: 02.06.2019

“In The Tower” Exhibition Brochure, National Gallery Of Art, 2018, James Meyer And Anne Truitt Interview,
<https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/press/exh/4952/annetruitt-brochure.pdf>,
Erişim Tarihi: 04.11.2019

Judith Van Baron, Sandy Skoglund, Bergen Hall Gallery, 2001,
http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/scad.pdf/scad1.pdf, Erişim Tarihi: 19.12.2019

Kim Hart, Why Do People Still Think That Classical Sculptures Were Meant to Be White? <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-people-classical-sculptures-meant-white>, Erişim Tarihi: 10.09.2019

Laura Barnett, “Katharina Fritsch On Her Fourth Plinth Cockerel Sculpture”, 2013,
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/24/katharina-fritsch-fourth-plinth-cockerel-sculpture>, Erişim Tarihi: 14.11.2019

Lena Thach, Taylor Rocha, Laine Stewart, and Mady Streeter, "Sandy Skoglund Photo Surrealist", <https://madzzzart.files.wordpress.com/2018/01/sandy-skoglund.pdf>, Erişim Tarihi: 16.12.2019

Leonard Velcescu, Dacii de pe Columnă, Modele Pentru Generații De Pictori, <https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/dacii-de-pe-columna-modele-pentru-generatii-de-pictori>, Eriřim Tarihi: 22.03.2019

Michael Abatemarco, Passionate Minimalist: Artist Anne Truitt, 2014, http://www.charlottejackson.com/reviews/Passionate%20Minimalist_Pasatiempo_2014.pdf, Erişim Tarihi: 03.11.2019

Michel-Eugène Chevreul's "Principles Of Color Harmony And Contrast" <https://www.handprint.com/HP/WCL/chevreul.html>, Erişim Tarihi: 05.03.2019

Naomi Ekperigin, Color Wheel And Beyond, <http://docplayer.net/21408540-The-color-wheel-and-beyond.html>, Erişim Tarihi: 29.07.2018

Natasha Blatsiou, Acropolis Museum: Recreating the True Painted Colors of Ancient Statues, <http://www.greece-is.com/the-colors-of-antiquity/>, Erişim Tarihi: 30.07.2018

Ömer Yıldırım, "Marsilio Ficino'nun Rönesans'a Etkileri ve Önemi", http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/ficino_ronesans_etkisi_ve_onemi_nedir.asp, Erişim Tarihi: 28.08.2019

Pierre Auguste Renoir, History of Color Theory, http://eng.1september.ru/view_article.php?ID=201000606, Erişim Tarihi: 06.07.2018

Plotinus Yeni-Platonculuk, <http://dusundurensozler.blogspot.com/2015/01/plotinos-yeni-platonculuk-enneadlar.html>, Erişim Tarihi: 29.05.2019

Pouya Zamanian And Mehri Kasiri, "Investigation Of Stage Photography In Jee Lee's Works And Comparing Them With The Works Of Sandy Skoglund, Aem Acta Electronica Malaysia, 2018, Luca Panaro, Interview With Sandy Skoglund, 2008, http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/Luca_pdf/Luca_3.pdf, Erişim Tarihi: 09.12.2019

Rebecca Allan, A Geometer's Paradise, Japan Matthew Marks Gallery, 2015,
<http://4ee6r4101qa72ryqg2ehyp2u-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2016/06/Anne-Truitt-in-Japan-10.16.15-FINAL-Draft.pdf>, Erişim Tarihi: 01.11.2019

Ron Cacioppe, “Marsilio Ficino: Magnus of the Renaissance, Shaper of Leaders”,
<http://integralladershipreview.com/5397-feature-article-marsilio-ficino-magnus-of-the-renaissance-shaper-of-leaders/>, Erişim Tarihi: 28.08.2019

Sandy Skoglund,
https://www.researchgate.net/publication/323417685_investigation_of_stage_photography_in_je_lee's_works_and_comparingthem_with_the_works_of_sandy_skoglund,
Erişim Tarihi: 10.12.2019

Sara Bello, Fece Dı Scoltura Dı Legname E Colori,
<http://www.artearti.net/magazine/articolo/fece-di-scoltura-di-legname-e-colori/>, Erişim Tarihi: 01.06.2019

Stephen Houlgate, Hegel’s Aesthetics, 2016, <https://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/>, Erişim Tarihi: 16.09.2019

Were Ancient Greek statues white or coloured?, <http://www.rsc.org/learn-chemistry/resource/res00001639/were-ancient-greek-statues-white-or-coloured?cmpid=CMP00004836>, Erişim Tarihi: 02.09.2019

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında Erzurum’da doğdu. Lisans eğitimini 2011 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’nde, yüksek lisans eğitimini 2014 yılında yine Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı’nda tamamladı. Sanatta Yeterlik eğitimine 2015 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı’nda başladı. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmalarına devam etmektedir.

AUTOBIOGRAPHY

He was born in Erzurum in 1985. He completed his bachelor degree in Atatürk University Faculty of Fine Arts Sculpture Department in 2011 and postgraduate in Atatürk University Institute of Social Sciences, Department of Sculpture in 2014. He started his proficiency in arts education at Marmara University Fine Arts Institute Sculpture Department in 2015. He continues his studies as Research Assistant at Atatürk University Faculty of Fine Arts Sculpture Department.

Katıldığı Ulusal Ve Uluslararası Sempozyumlar/National and International Symposiums Attended:

2010- Palandöken Belediyesi III. Uluslararası Erzurum Taş Heykel Sempozyumu, ERZURUM

2010- Erzurum Büyükşehir Belediyesi II. Uluslararası. Erzurum Taş Heykel Sempozyumu, ERZURUM

2010 Akademi Ada 1. Uluslararası Sanat Akademisi, Yakın Doğu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, KIBRIS

Etkinlikler Ve Workshop Çalışmaları/Events and Workshops:

- 2019- “Atıktan Sanata Geleceği Bağışla” Artwist Projesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Workshop, ERZURUM
- 2018 - “Kâğıt Takılar” Workshop Etkinliği, KTÜ Trabzon Meslek Yüksekokulu
- 2015- İhsan Doğramacı Vakfı Bilkent Laboratuvar Lisesi “Bels III. Kariyer Günü” Heykel Atölye Çalıştayı, ERZURUM
- 2014- Ata Botanik Park Taş Heykel Workshop Çalışması, ERZURUM
- 2013- Mermer Heykel Açık Alan Workshop Çalışması, Atatürk Üniversitesi Kampüsü, ERZURUM
- 2012- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Heykel Yarışması, ERZURUM
- 2012- Erzurum Kış Sporları Kapsamında Düzenlenen 7. Ulusal Kar Heykel Yarışması, ERZURUM
- 2011- 25. Dünya Üniversiteler Kış Oyunları Kapsamında Düzenlenen Spor Salonları Metal Heykel Workshop Çalışması, ERZURUM
- 2011- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Heykel Yarışması, ERZURUM
- 2010- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Heykel Yarışması, ERZURUM
- 2010- Workshop & Panel, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM
- 2009- Kara Kuvvetleri Komutanlığı 4. Zırhlı Tugay Komutanlığı Laleli Kayak Eğitim Alanı, Açık Alan Kar Heykel Anıt Çalışması, ERZURUM
- 2009- Lösev Yararına Sanat Etkinliği, ERZURUM
- 2009- Sarıkamış II. Açık Alan Kar Heykel Çalışması, SARIKAMIŞ
- 2008- Sarıkamış Kar Festivali, 1. Kar Heykel Yarışması, SARIKAMIŞ
- 2008- I. Ağrı Dağı Kar Şenlikleri, İĞDIR

Sergiler/Exhibitions:

- 2019- “Maan” Karma Heykel Sergisi, Atatürk Üniversitesi 15 Temmuz Milli İrade Salonu Fuaye Alanı, ERZURUM
- 2019- ”Dünya’da Hayat Var Mı?” Karma Heykel Sergisi, Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi İSTANBUL
- 2019- ”Sarıkamış Şehitlerinin 104. Yılı Anma Etkinlikleri” Kapsamında Kar Anıt Heykel Çalışması Tasarım Ve Uygulaması, SARIKAMIŞ
- 2018- ”Reflections Of Art” Group Exhibition At Boris Georgev City Art Gallery, Varna- BULGARİA
- 2018 - “Seçki” Cumhuriyetin 95. Kuruluş Yıldönümü Karma Sergi, MKM Beşiktaş Çağdaş Sanat Galerisi, İSTANBUL
- 2018 - “Başka Bir Tepeden” Karma Heykel Sergisi, Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İSTANBUL
- 2018 - “Kağıt Takılar” Sergisi, KTÜ Trabzon Meslek Yüksekokulu, TRABZON
- 2018 - “Eastyorum” Uluslararası Karma Plastik Sanatlar Sergisi, Muş Alparslan Üniversitesi, MUŞ
- 2017- 9. Teras Sergisi “Heykel Sanatının Ustalarına Saygı” Karma Heykel Sergisi, Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İSTANBUL
- 2017- 4. Çelik Ve Yaşam Heykel Sergisi, Tophane-İ Amire, İSTANBUL
- 2017 – “Bürokrasi”, Cumhuriyet Müzesi Sanat Galerisi, İSTANBUL
- 2016 - 3. İstanbul Tasarım Bienali, Marmara Üniversitesi Cumhuriyet Müzesi, İSTANBUL
- 2016 – “Yaşasın Vatan Yaşasın Cumhuriyet“, Bindallı Sanat Evi, İSTANBUL
- 2016 - ÜNİDAP Uluslararası Karma Resim Ve Heykel Sergisi, Muş Alparslan Üniversitesi, MUŞ
- 2015- Genç Güncel Sanat Projesi “Birlikte Yaşama Kültürü” Heykel Yarışması (Sergileme) Cermodern, ANKARA

- 2015-Ufuk Hattı Karma Heykel Sergisi, Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi İSTANBUL
- 2015- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Eğitimde 20.Yıl” Karma Sergisi, ERZURUM
- 2014- VI. Uluslararası Kervansaray Buluşması “ Melita’dan Battalgazi’ye, Tarih-Arkeoloji- Kültür- Sanat Günleri” Sergisi, Silahtar Mustafapaşa Kervansarayı, MALATYA
- 2014- Teras Karma Heykel Sergisi, Elgiz Müzesi, İSTANBUL
- 2013- “Hala Bağımsız Sanat Mümkün Mü” Karma Sergisi, Şirket-i Hayriye, İSTANBUL
- 2013- Heykelsi Takılar Sergisi, ERZURUM
- 2013- Ekim Geçidi Karma Sergisi, SİVAS
- 2013- Sanatuar Heykel-Resim Sergisi, Swiss Otel Büyük Efes, İZMİR
- 2012- “Artist 2012” 22. Uluslararası Tü yap Sanat Fuarı, İSTANBUL
- 2012-Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencileri Sanat Etkinliği Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM
- 2011- 25. Dünya Üniversiteler Kış Oyunları Kapsamında Düzenlenen Spor Salonları Heykel Sergisi, ERZURUM
- 2010- Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Karma Heykel Sergi, Redevco AVM, ERZURUM
- 2009- Karma Heykel Sergisi, Devlet Resim Ve Heykel Müzesi, ANKARA

Ödüller/Awards:

- 2012- Erzurum Kış Sporları Kapsamında Düzenlenen 7. Ulusal Kar Heykel Yarışması,(3’Lük Ödülü) ERZURUM
- 2011 Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Heykel Yarışması, (1’Lük Ödülü) ERZURUM

2010- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Heykel Yarışması, (3'Lük Ödülü) ERZURUM

2008- Sarıkamış Kar Festivali, 1. Kar Heykel Yarışması, (1.'Lük Ödülü) SARIKAMIŞ

Organizasyonlar/Organizations:

2019- "Atıktan Sanata Geleceği Bağışla" Artwist Projesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Etkinliği, ERZURUM, 21 Mayıs

2014- "Erzurum Kongresi'nin 95. Yılı Kutlamaları" Kapsamında Erzurum Tabyaları Heykel Sergisi, ERZURUM

2014- "Winter Fest" Buz Heykel Workshop Çalışması, ERZURUM

2014- "Yusufeli'de Bahar" Fotoğraf Yarışması (Jüri Üyeliği)- YUSUFELİ

2014- Erzurum Tabyaları Heykel Sergisi- ERZURUM

2014- Bayburt Üniversitesi 1. Bahar Şenlikleri- BAYBURT

2014- Yusufeli 1. Kardan Boğa Şenlikleri, ARTVİN

2013- Sanatuar Karma Heykel-Resim Sergisi Swiss Otel Büyükefes, İZMİR

2013- Verem Savaş Derneği Heykel Yarışması, Kültür Merkezi, ERZURUM

2012- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Heykel Yarışması, ERZURUM

Yayınlar Ve Bildiriler/Publications and Journals:

2019- "Erzurum'da Kar-Buz Heykel Uygulamaları Ve Buz Yontu (Heykel) Atölyesi, I. Uluslararası Kış Turizmi Kongresi, ERZURUM

2016- "Doğada Geometri Ve Heykel Sanatına Yansımaları", Makale, The Journal Of Academic Social Sciences