

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI

**IŞIĞIN FİZİKSEL MALZEME NİTELİĞİNDE  
HEYKEL SANATINDA KULLANIMI**

Sanatta Yeterlik Tezi

Hülya BOZBIYIK

Tez Danışmanı  
Doç.Nilay KAN BÜYÜKİŞLEYEN

İstanbul – 2000

794818  
T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

## ÖNSÖZ

Yaşadığımız dünyayı görünür kılan, zamanı yapan ışık, fiziksel ve ruhsal durumumuzu düzenleme etkisine sahiptir.

Plastik ve görsel sanatların da vazgeçilemez ögesi olan ışık, bu çalışmada resim ve heykel sanatlarıyla sınırlandırılmıştır. İlk yaratmalardan bugüne dek taşınacak olan ışık olgusuna geniş çerçeveli bir yaklaşımla, tüm ilgi ve ilişkileriyle değerlendirilmeye çalışılacaktır. Önce yardımcı bir eleman olan ışık, daha sonra sanatta başlıbaşına bir değer kazanarak, düşünsel ve maddesel (nesnel) olarak irdelenmeye çalışılacaktır.

Araştırmamı hazırladığım süre boyunca bana yardımcı olan değerli kişilere teşekkür ederim...

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
ÖZET	VI
SUMMARY	VII
1.GİRİŞ	1
1.1.TANIMLAR	3
1.1.1.İŞİK	3
1.1.1.1.Fiziksel Tanımı ve Tarihçe	3
1.1.1.2.İşık ve Görme	4
1.1.1.3.İşık Kaynakları	4
1.1.1.4.İşık ve Renk	5
1.1.1.4.1.Renk Kuramları	5
1.1.1.4.2.Renk Çemberi	6
1.1.1.4.3.Renk Kontrastları (Karşıtlık-Zıtlık)	8
1.1.1.4.4.Renklerin Karışımı	8
1.1.1.4.5.Renklerin Etkileri	9
1.1.2.ELEKTRİK	11
1.1.2.1.Tanımı ve Tarihçe	11
1.1.3.NEON	12
1.1.3.1.Tanımı ve Tarihçe	12
1.1.3.2.Neon Lambasının Çalışması	12
1.1.4.FLORESAN	13
1.1.4.1.Tanımı ve Çalışması	13
1.1.4.2.Flüorışı	13
1.1.4.3.Fosforışı	13
1.1.5.LAZER	14

1.1.5.1.Tanımı ve Tarihçe	14
1.1.5.1.1.Lazerin Çalışması	15
1.1.5.1.2.Lazerin Çeşitleri	17
1.1.5.1.3.Lazer Işımının Özelliği	17
1.1.5.1.4.Lazerin Kullanım Alanları	18
1.1.5.2.Hologram (Üç Boyutlu Görüntü)	18
1.1.5.2.1.Holografik Görüntünün Elde edilmesi	20
1.1.6.TELEVİZYON (Video)	22
1.1.6.1.Tanımı ve Tarihçe	22
1.1.6.2.Elektronik Görüntüde Işığın Elde Edilmesi	22
2.GEÇMİŞ SANATA IŞIK AÇISINDAN BİR BAKIŞ DENEMESİ	23
2.1.Doğu ve Batı Kùltürlerinde Işığ	23
2.2.Yunan ve Roma Sanatında Işığ	28
2.3.Romanesk Sanatta Işığ	29
2.4.İslam ve Hıristiyan Felsefesinde Işığ	30
2.5.Rönesans Sanatında Işığ	33
2.6.Maniyerizm (Tarzcılık)'de Işığ	40
2.7.Barok Sanatta Işığ	43
2.8.Romantik Sanatta Işığ	48
2.9.Yeni-Klasik Sanatta Işığ	52
2.10.Gerçekçi Sanatta Işığ	54
2.11.Empresyonizm (İzlenimcilik)'de Işığ	55
2.11.1.Neo-Empresyonizm (Yeni-İzlenimcilik)'de Işığ	59
2.11.2.Post-Empresyonizm (Ard-İzlenimcilik)'de Işığ	60
2.12.Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)'de Işığ	63
2.13.Kübizm'de Işığ	69
2.14.Fütürizm'de Işığ	70

2.15.Konstrüktivizm (Yapımcılık)'de Işık	72
2.16. Dada'da Işık	76
2.16.1.Man Ray (Işık Adam)	77
2.17.Sürrealizm (Gerçeküstücülük)'de Işık	78
2.18.Abstre Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk)'de Işık	83
2.19.Minimal Sanatta Işık	85
2.20.Pop Art (Popüler Sanat)'ta Işık	87
3.İŞIĞI GÜNÜMÜZ SANATINA HAZIRLAYAN SANATLAR	88
3.1.Kinetik (Devingen) Sanat ve Optik (Op) Sanat	88
3.2.Işık ve Teknoloji	92
3.3.Sibernetik Heykel	97
3.4.Işık Sanatı: Light Art / Luminism / Lumia/ Lumière	100
3.4.1.Işığın Yaratma Alanları	108
3.4.1.1.Işık Heykelleri	108
3.4.1.2.Yansıyan Işık	109
3.4.1.2.1.Işık Grupları	113
3.4.1.2.2.Işık Sergileri	117
3.4.1.3.Neon-Floresan Işığı / Heykelleri ya da Yerleştirmeler	120
3.4.1.4.Serbest (Bırakılan) Işık (İç Mekandan Kozmik Evrene) ya da Işıklı Çevreler	135
4.ÇAĞDAŞ İŞIK SANATI	150
4.1.Lazer Sanatı	150
4.1.1.Görsel-İşitsel Düzeneklerde Lazer	151
4.1.2.Çevre Prodüksiyonlarında Lazer	154
4.1.3.Holografik Sanat (Üç Boyutlu Yanılsama)	157
4.1.3.1.Hologramların Çeşitleri	158

4.1.3.2.Holografi Sanatında Etkili Olan Sanatçılar	160
4.2.Video Sanatı	170
4.2.1.Dört Ayrı Kategoriye Ayrılır	172
4.2.2.Video Sanatında Etkili Olan Sanatçılar	175
5. SONUÇ	191
KAYNAKÇA	194
RESİM LİSTESİ	205
ŞEKİL-ÇİZİM LİSTESİ	209
EKLER 1 (Sanatçıların Çalışmalarından Örnekler)	211
EKLER 2 (Kişisel Çalışmalar)	220
KISALTMALAR	249
SÖZLÜK	250

## ÖZET

Konuya temel oluşturması amacıyla birinci bölümde; tanımlarla, detaylı açıklamalar ve bazı teknik bilgiler verilecektir.

İkinci bölümde; ilk yaratmalardan başlanarak ve eski kültürlerde ışığın düşünsel anlamları üzerinde durularak geniş çerçeveli bir bakış denemesi yapılacaktır. Işığın önce bir araç, sonra araç-değer olmasıyla ilgili açıklama ve yorum yapmaya çalışırken konuyla ilgili olarak öne çıkan sanatçılar ve düşüncelerine yer verilecektir.

Endüstri devrimi ve teknolojidaki gelişmelerle birlikte sanatın da değişime uğraması üçüncü bölümün konularındır. Işık artık başlı başına bir değerdir. Işığın bir sanat problemi olarak varlığı sorun edilecektir. Burada önemli bir noktayı da vurgulamak gerekiyor ki, yapay ışık kaynaklarına olan ilgi doğal ışık kaynaklarına olan ilgiyi azaltmamıştır. Çünkü, doğal kaynaklardan da yararlanılmaya devam edilmiştir. Mekanik enerji kazancından, elektronik enerji kazancına geçişi temsil eden sibernetik sistemler de bu bölümde yer almaktadır. Burada doğal ışıktan elde edilen elektrik enerjisi yapay ışığa dönüşebilmektedir. Işığın vazgeçilemez bir sergi teması oluşu da ışık grupları ve ışık sergileriyle irdelenecektir.

Dördüncü bölümde; ışık, günümüz sanatında nasıl değerlendirilmektedir? Sorusundan yola çıkarak, kendisi ışık olan video ve lazer sanatı ile, lazerin bir uzantısı olan holografinin katılımıyla ışık sanatının çeperi genişletilecek ve büyük sergilerle bu kavramlar analiz edilecektir.

## SUMMARY

In first chapter descriptions, detailed explanations, remarks and some technical data and information will be given for the purpose of forming basis for subject.

In second chapter; viewpoint attempt will be made in wide scope by emphasising on thought meanings under frame of older culture lights starting from first creations. Predominating artisans and their respective thoughts will be given in respect with the topic while trying to make explanation and interpretation related to that the light is first a means and later on means and value.

Upon industrial revolution and developments in technology, art being subjected to transformation and change is topic of the third chapter. Now light is a great value only by itself. It will be questioned that light is an art problem. Here, it is necessary to emphasise one point that interest and concern in artificial light sources has decreased interest in natural light sources. Because, it is continued to benefit from natural sources. Cybernetic systems represented by transition from mechanical energy gain to electronic energy gain are included in this chapter. Here, electrical energy power gained from natural light can be converted into artificial light. Light being indispensable display theme will be studied and examined by light groups and light displays.

In the fourth charter; how light is being evaluated in art of our present time? By asking this question, walls of light art will be extended by contribution of video and laser art which itself is a light and holograph being extension of laser and these concepts will be analysed in big displays and exhibitions.



## 1.GİRİŞ

Işık, bizim fiziksel ve ruhsal varlığımız için yeri doldurulamaz bir gerekliliktir. Tüm dinsel seremonilerde yaşamsal rol oynamaktadır. Sanatın başlangıcının insanın ruhsal dünyasını tanımlamak arzusunda yattığı dile getirilmektedir. Dinsel sanatta ışık, iyilik ve kutsallık yönündeki manevi değerlerle çakışır. Rönesans sanatında ise yeni bir ifade düzeyi oluşturur. Işığın önemi tüm realist ve empresyonist dönem boyunca süregelmiştir. Sanatta her zaman varolan ışık, farklı değerler taşır. Önce formu ortaya çıkaran yardımcı bir elemandır. Empresyonistlerle birlikte ilk kez sorun edilmeye başlar. Kübizm şekilsel ve hacimsel olarak önemli yaklaşım değişiklikleri getirir. Eskinin perspektif görüşü geride bırakılarak, Picasso ve Braque gibi ressamlar yeni bir anlatım ortamı arayışında, üç boyutlu şekilleri iki boyutlu, birbiri üzerine geçen ışık ve gölge düzlemleri haline dönüştürmeyi araştırmışlardır. Böylelikle bizim gerçeği görme kavramımızı oluşturmak için objenin yalnızca fiziksel şeklini algılama yeteneğimizi ortaya çıkararak değil, aynı zamanda onun iç yapısı ve belli bir mekan ile zaman içinde diğer yapılarla ilişkilerini anlamamızı sağlama şeklinde başarmak çabasındaydılar.

Sanatçılar için ışık önemli bir problemdir. Önce iki boyutluluktan kurtulamayan ışık, yapay ışık üreten lambaların bulunuşuyla doğrudan doğruya bir sanat nesnesi olur. Fotoğrafın doğuşuyla birlikte gerçekten ışıkla resimleme işine girilir. Hatta fotoğraflama sürecinde ışık parçacıklarının kendileri ışığa duyarlı yüzeylere düşürülen şekilleri boyarlar. Televizyonun keşfi ile kendisi ışık olan küçük noktacıklar üretilir. Ve boşluğa bırakılan lazer ışığı ile bambaşka bir kimlik kazanır.

Yaşam için vazgeçilmez bir öge olan ışık, sanat için de vazgeçilemez bir ögedir. Bir tek ışık olgusu bile sanatta öylesine geniş bir yer kaplamaktadır ki, burada resim ve heykel olarak sınırlandırılmıştır. Elbette sadece görsel algılayışımızla ilgili değil, psikoloji ve felsefe açısından da ışık değerlendirilecektir. Böylesine geniş bir konunun eksiksiz hakkını verebilmek mümkün değildir. Sanatta ilk ya da son sözü söylemek olanaksızdır. İnsanoğlunun varoluşuyla paralel giden yaratma isteği, insan varolduğu sürece devam edecektir.

Çalışmalarında ışığı doğrudan bir sanat nesnesi olarak kullanıyor olmam, bu araştırmayı yapmamda önemli bir etken olmuştur. Yine konuya ilgi duyanlara kaynak oluşturmak ve yol gösterebilmek amaçlarımdan biridir.

## 1.1.TANIMLAR

### 1.1.1. IŞIK

**1.1.1.1. Fiziksel Tanımı ve Tarihçe:** Görme olayını sağlayan bir erke (enerji) dir.

Dalga boyu yaklaşık 0,4 mikron ve 0,7 mikron arasında olan elektromanyetik ışınım.

Işığın ne olduğunu araştırırken, Descartes, dalgalanma kavramını kabul etmişti: Ona göre, ışıklı nesnelere uzayda yaygın, olabildiğince ince ve elastiki bir akışkana, taneciklerinden titreşimler gönderiyorlardı; bu akışkan da titreşiyor ve ondan da ışık doğuyordu; nasıl ki, ses havanın titreşimleriydi. Işık, maddedeki bir hareketin duyularımız üzerinde bir izlenimi, hareketin özel bir haliydi.

Işık hakkında iki önemli kuram geliştirilmiştir. Parçacık (foton, tanecik) kuramı ve dalga kuramı. Fizikçi Isaac Newton'a göre ışık, ışık veren cisimlerden çıkan küçük parçacıkların, doğru bir çizgi halinde yayıldığını öne süren parçacık kuramını geliştirmiştir. Buna karşılık Hollandalı Christian Huyghens ise ışığı, dalga hareketi olarak düşünmüş, yansıma ve kırılma yasalarını ortaya koymuştur. Dalga kuramı, Newton'un parçacık kuramından daha değerli sayılır ve 19.yy. fiziğine egemen olur. Bunda Thomas Young'ın ışık girişimi konusundaki araştırmaları, Augustin Fresnel'in kutuplanmış ışığın kırınımı ve girişimiyle ilgili çalışmaları önemli rol oynamıştır. Yine 1900 yılında fizikçi Max Planck, ışığın parçacık halinde yayıldığını öne sürer ve bu varsayıma Kuanta Kuramı adını verir. Işığın bir kütlesi olduğu ve çekim alanının etkisinde kaldığı Albert Einstein tarafından belirlenmiştir. Einstein'ın Genel Bağıntılılık Kuramı buna dayanır. Herhangi bir madde parçasında bulunan enerji, o maddenin kütlesinin ışık hızının

karesiyle çarpımına eşittir. Bu denklem doğanın sırlarını çözümlenmiştir. Einstein ışığı, metal yüzeylere çarpan tek tek enerji paketleri olarak düşünmeyi önermiştir. Foton adı verilen bu paketler yüzeye çarpınca elektronlara enerji aktarıyor ve elektronlar da yüzeyden kopabiliyordu. Farklı dalga boyları farklı enerjilere sahipti. “Bir ışık ışını üzerinde atla gezebilseydim dünya neye benzerdi?”\* diyor Albert Einstein.

Sonuç olarak şöyle diyebiliriz: Işık ikili niteliktedir. Bazı koşullarda dalga biçiminde, bazı koşullarda parçacık biçimindedir. Dolayısıyla Newton ve Huyghens doğru görüşler ortaya koymuşlardır.

**1.1.1.2. Işık ve Görme:** Işığın olmadığı yerde görme olayı da olmaz. İnsan, dış dünya ile duyu organları sayesinde ilişki kurar. Bunun için de bizim dışımızda uyaranlar olması gerekmektedir. Gözümüz duyu organlarımız arasında en önemlilerinden biridir. Çevremize baktığımızda gözümüz aracılığıyla pek çok uyaran alırız. Gözümüz yapısı gereği bu uyaranlar alınır ve görme sınırları sayesinde beyne ulaştırılır. Beynimize gelen bu uyaranlar sayesinde, ruhsal bir olay olan algı oluşur ve görme olayı tamamlanır. Yorumlamada belleğin önemi büyüktür.

İnsan yapısına bağlı fizyolojik bir olay olan görme, aynı zamanda aydınlatma tekniği ile ilgili hemen bütün ciddi eserlerin araştırma konusu olduğundan kısaca yer verecek olursak, ışık kaynaklarından söz etmeliyiz.

**1.1.1.3. Işık Kaynakları:** İkiye ayrılır. Doğal ışık kaynakları; güneş, ay ve yıldızlar. Yapay ışık kaynakları; lambalar. Denebilir ki aydınlatma tekniği yapay ışık kaynaklarının 1930-1940 yılları arasında gösterdiği büyük ilerleme

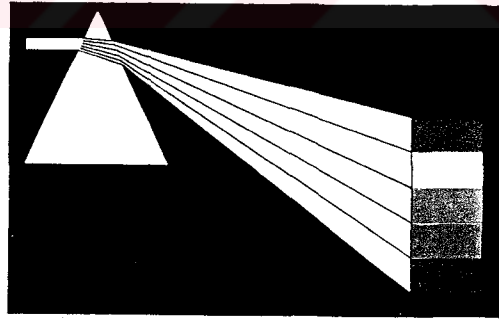
---

\* Jürgen Claus, Chipppe Kunst, Frankfurt / M-Berlin Materialien, 1985, s.48.

sonunda elde edilen yeni olanaklarla doğmuş ve gelişmiştir. Özellikle 1940 yılı bir dönüm noktası olmuştur. Çünkü bu yıllardan sonra artık tek konu karanlığı yenmek değil, ihtiyaca uygun aydınlık şeklini seçmektir...

**1.1.1.4. Işık ve Renk:** Dış dünya da n birçok uyaran alırız. Bunlar nesnelere üzerine düşen ve nesnelere tekrar gözümüze yansıyan ışıklardır (bunu ilk olarak düşünür Epikuros farketmiştir). Bu yansıyan ışıkların yoğunluğu ışık ve gölgeyi, içeriği ise rengi ortaya çıkarır.

**1.1.1.4.1. Renk Kuramları:** Newton'un temel prizma deneyi, (Şekil 1) ışığın en küçük dalga boyundan en uzununa doğru giden bir ışınım serisinden meydana geldiğini göstermiştir. Newton 1666'da gerçekleştirdiği bu prizma deneyi ile 'tayf' denilen şeyi elde etti; yayılmış renkler takımı: kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi ve mor. Bu renkler birleşince beyaz ışığı oluştururlar (güneş ışığı).



Şekil 1: Newton'un temel prizma deneyi (1666)

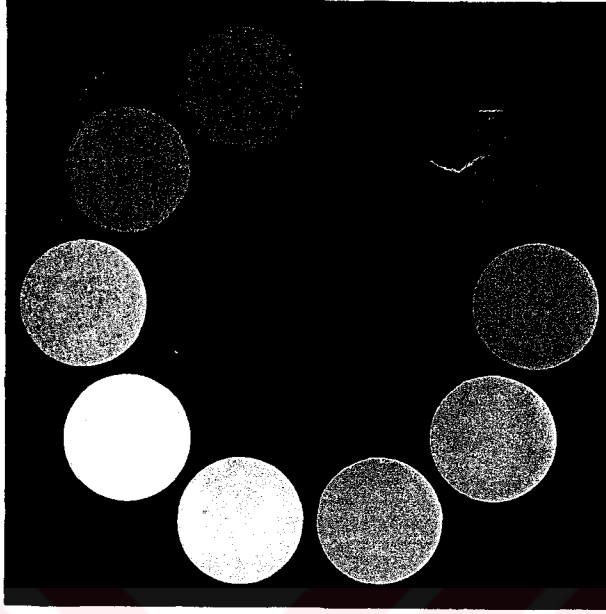
Aslında renk üzerine tartışmalar eski çağlara dek uzanır. Örneğin Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinius rengin doğası üzerine tartışmışlar ve

temel renklerin toprak, ateş, hava ve su gibi temel öğelerin biçimleri olduğunu ileri sürmüşlerdir. Leonardo da Vinci de aynı görüşü savunarak, sarının toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır. Gökyüzünün rengi bile şeklinin belirsizliği ile bir anlam ifade etmez mi?

Renk kuramları 18.yy.'dan başlayarak bugünkü anlayışa yakınlaşmıştır. 1731'de J.C.Le Blon boya maddesi olarak kırmızı, sarı ve mavinin temel renkler olduğunu bulmuştur. Bu kuram 18.yy.'da kabul edilmiş ve tartışılmıştır. Bunlardan ressam Philipp Otto Runge ve şair Johann Wolfgang von Goethe, yalnızca sarı ve maviyi temel renk olarak kabul etmişlerdir. Goethe Romantik dönem ressamlarını etkilemiştir. 1810'da Goethe bir renk dairesi ve üçgeni oluşturmuştur. Fransa'da kimyacı Michel Eugene Chevreul'ün 1839'daki renk kuramıysa (üç temel renge dayanan kuramı; kırmızı, sarı ve mavi) özellikle İzlenimciler ve Yeni-İzlenimciler tarafından kullanılmıştır.

Renge, bir ışın olgusu olarak yaklaşan fizikçiler ışığın üç temel rengi olan kırmızı, yeşil ve mavi kuramını benimsemişlerdir. Işığa bağlı kuramlar ilk kez 1790'da ortaya atılmış, Hermann von Helmholtz tarafından tartışılmış ve Albert H. Munsell tarafından 1898'de tasarlanan renk çemberiyle geliştirilmiştir.

**1.1.1.4.2. Renk Çemberi:** Renkler, temel (ana) ya da birincil, ikincil ve üçüncül renkler olarak sınıflandırılmıştır (Şekil 2). Geliştirilmiş bir renk dairesinde 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 çemberinde orta çizgide birincil ve ikincil renkler, merkeze doğru üçüncül renkler, merkezde gri, bir kutupta beyaz öbür kutupta da siyah vardır.



Şekil 2: Renk çemberi

Renk çemberinde birincil renkler olan üç ana renk ve onların karışımından oluşan üç ikincil renk ve üçüncül renkler yer alır. Bu renkler arasında bitişik ya da karşılıklı kurulacak etkiler yani mor-sarı, yeşil-kırmızı, turuncu-mavi renkler arasındaki karşıtları ya da uyumları belirtir. Renk çemberinde tam karşılıklı gelen renklere 'bütünleyici-tamamlayıcı renkler'(complementary) denir. Bu renklerden biri kırmızı gibi ana renkse, öbürü mutlaka ikincil bir renktir, yani iki rengin karışımıdır. Böylece iki bütünleyici renk üç ana renkten meydana gelir. Renk dairesinde ortaya doğru gidildiğinde (örneğin kırmızıdan yeşile) griye yaklaşılar. Karşılıklı renklerin boya maddesi olarak karışımı griyle sonuçlanır, yani renksizlik yaratır. Renkler ışık olarak yorumlandığında renk karışımları beyaz ışıkla sonuçlanır. Fizikçilere göre tam renksizlik beyaz ışıktır. Bütünleyici renkler aynı tondan oldukları zaman (örneğin kırmızıyla yeşil aynı parlaklıktadır), yan yana geldiklerinde titreşim yaratırlar, çünkü birbirlerinin

önüne çıkmak isterler. Renklerin uzaklık ve yakınlık yanılsaması yarattığı da görülür. Soğuk renklerin (mavi, yeşil, mor) daha uzak, sıcak renklerin (sarı, kırmızı, turuncu) daha yakın görüldükleri söylenebilir.

**1.1.1.4.3. Renk Kontrastlıkları (Karşıtlık-Zıtlık):** Yan yana gelen iki renk karşılıklı olarak birbirini etkiler. Chevreul, iki renkli bandı yan yana koyarak yaptığı deneylerden şu sonuçlara varmıştır:

1. Renklerden her birinin tonu, öbürünün tamamlayıcı rengiyle karışarak değişir;

2. Yan yana konan renklerin tamamlayıcı renklerle, her biri daha canlı ve saf görünür;

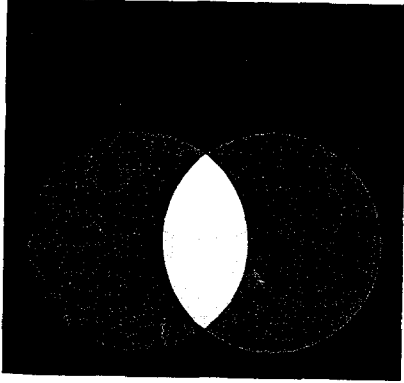
3. Bir renk beyazın veya siyahın yanına getirilirse, tamamlayıcı renginde bir haleyle çevriliymiş hissini verir ve daha canlı görünür;

4. İki renk arasında belli bir mesafe bulunsa bile, yine aynı etkiler az da olsa meydana gelir.

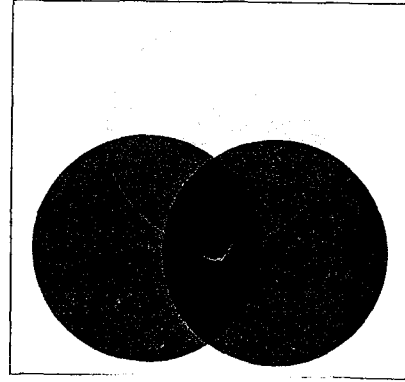
Bu kuramlar Empresyonistler tarafından uygulanmıştır. İzlenimci ressam, paletin üstünde renkleri karıştırmadan tuvalinde yan yana getirir.

**1.1.1.4.4. Renklerin Karışımı:** Renklerin karışımı ikiye ayrılır. Katmalı ve çıkartmalı renk karışımı. Katmalı renk karışımı, ışık olarak karışımdır. Çıkartmalı renk karışımı boyaların karışımıdır. Renklerin ışık olarak karışımına temel olarak kırmızı, yeşil ve mavi renkleri kullanılır. Bu renklerin eşit oranlarda karıştırılmasıyla beyaz ışık elde edilir. Bu temel renklerden biri çıkarılırsa ikincil renk de denilen tamamlayıcı renkler, sarı (beyazdan mavi çıkarıldığında), morumsu bir pembe olan magenta (beyazdan yeşil çıkarıldığında) ve yeşilimsi mavi renkli cyandır (beyazdan kırmızı çıkarıldığında). Renklerin boya olarak karıştırılmasında temel renkleri kırmızı, mavi ve sarıdır (Şekil 3-4).





Şekil 3: Katmalı renk karışımı,  
ışık olarak karışım.



Şekil 4: Çıkartmalı renk karışımı,  
boyaların karışımı.

Televizyon ekranında katmalı renk karışımı, filmde çıkartmalı renk karışımı yöntemleri kullanılır. Renkli televizyonda görüntüler kırmızı, yeşil ve mavi noktalardan oluşur. Renkli baskıda cyan, magenta, sarı ve siyah noktalar kullanılır. Temel ressam renkleri ise bütün renklerin elde edilebileceği kırmızı, mavi, sarı, siyah ve beyazdır.

Renk konusunda diğer önemli kavramlar parlaklık, doymuşluk ve renk tonlamasıdır. Parlaklık rengin yansıttığı ışık, doymuşluk rengin saflık derecesi, renk tonlaması ise ışığın azlığı ya da çokluğu ile ilgilidir.

**1.1.1.4.5. Renklerin Etkileri:** İnsan, renklerin psiko-fizyolojik etkilerini duymaktadır; mavi bir ortam yatıştırıcı, kırmızı bir ortam dürtücüdür. Bazı

çizgisel üstünlüklere sahip oldukları zaman renkler, yasaklayıcı ve güç artırıcıdır. Renklerin zevk veya engelleme duygusu uyandırdığı söylenmektedir.

Şair Johann Wolfgang von Goethe morla sevinç fikrini, kırmızıyla güç fikrini, koyu mavi ile sükun ve soğukluk fikrini birleştirirken yeşile çekicilik fikrini, canlı sarıya gülünç fikrini, açık sarıya soyluluk fikrini bağdaştırmıştır. Ortacağ'da sarı lanetlilerin, yeşil ise ışıkların rengiydi.

Renk, tedavi ve koruma alanında da etkili olmuştur. Daha 1913'te Fransız Hekimleri Birliği, hastane salonları duvarlarının, bölümlerine uygun olarak boyanmasını öğütlemiştir. Sanayi bugün renklerin özelliklerini, gerek işçilerin dikkatlerini kolaylaştırıp yorgunluklarını azaltmak, gerekse her türlü tehlikeyi işaret ederek, kazaları önleyebilmek amacıyla yararlanmaktadır. Bazı renkler ise işaret olarak evrensel bir uygulama görmektedir: sarı şeritler, mekanik bir tehlikeyi belirtmekte; yeşil haç, yardım istasyonu; canlı kırmızı bir fon, yangın malzemesini işaret etmekte; mavi şekiller dikkat çekmek için kullanılmaktadır. Renk kullanılmasının kurallara bağlanmasından bu yana, iş kazalarında bir azalış ve verimde büyük bir artış kaydedilmiştir. Diğer yandan mimari de renkleri sadece zevklerin tatmini için değil, aynı zamanda psiko-teknik amaçla da kullanmaktadır.

Renkle ilgili olarak ülkemizde gerçekleştirilen ilginç bir araştırmaya değinmek yerinde olacaktır: 4. Uluslararası İstanbul Bienali (1995) kapsamında Vitali Komar ve Alex Melamid adlı sanatçılar, Türk toplumunun resim ile ilgili isteklerini ortaya koyan araştırmalarında, "İdeal Türk Resmi"ni ve "En İstenmeyen Türk Resmi"ni oluşturmuşlardır. Türkiye'nin ideal resmini yaparken, araştırma sonuçlarından en dikkati çeken şey, sevilen renkler arasında maviden sonra ikinci sırada beyazın yer alması olmuş. On ayrı ülkede yapılan bu

araştırmada beyaz renk, sadece bizim ÷lkemizde ikinci sırada yer almış. Bunun nedenini ise Berlin Üniversitesi Felsefe Profesörü Boris Groys değerlendirmiş ve ÷lkemizde bir ışık k÷ltürünün olduğunu belirtmiş. Türkiye'nin ruhani bir tarafı olduğunu birçok dinin, medeniyetin kökeninin devamı olduğunu ve beyazın bu nedenle tercih edildiğini düşünmüş.

### **1.1.2.ELEKTRİK**

**1.1.2.1.Tanımı ve Tarihçe:** Bir enerji biçimi. Elektriğin anlaşılmasıyla elektrik motorları, jeneratörler (üreticiler), telefon, radyo, televizyon, röntgen aygıtları, bilgisayarlar ve enerji sistemleri bulunmuştur.

Elektrik ilk kez M.Ö.6.yy.'da Yunanlı fizikçi-düşünür Thales tarafından bulunmuştur. Sürtülen bir kehribar parçasının elektrikleterek hafif cisimleri kendine doğru çekmesi, en eski elektrik olayıdır. Thales bu olayı kehribara özgü sanarak, kehribar anlamında Yunanca elektron deyimiyile adlandırmıştır. 1570'de İngiliz bilimadamı William Gilbert, başka birçok maddenin elektrikli olduğunu ve bunların iki ayrı elektrik etkisinin bulunduğunu kanıtlamıştır. Bilimadamları o dönemde elektriğin (bu sözü 'yük' olarak kullanıyorlardı) gerçekte sürtünmeden ileri geldiğini düşünüyorlardı. Kürk ya da ipek üstünde eşit miktarda karşıt elektriğin kaldığını bilmiyorlardı.

Pozitif ve negatif olmak üzere iki ayrı çeşit elektrik yükü olduğu ilk kez 1733'de Fransız bilimadamı Charles Dufay tarafından bulunmuştur. 1747'de ABD'de Benjamin Franklin, İngiltere'de de William Watson sürtmenin elektrik meydana getirdiğini fakat sürtülen cisim ile sürtücü arasındaki elektrik dağılımını değiştirdiğini, birinin elektrik kaybederken diğerinin kazandığını kabul ediyorlardı. Yine elektrikle ilgili olarak 1878'de Edison'un ilk filaman ampülü

gerçekleştirmesi elektrik konusunda en önemli buluşlardır; 1900-1904 yılları arasında çeşitli madenlerin bulunuşuyla, (bu iş için tungsten madeni seçilmiştir), 1901'de Cooper Hewitt, cıva buharlı ampulü yapmıştır. Hawksbee, 18.yy. başlarında gazların alçak basınç altında elektriği ilettiklerini saptamıştır. 1873'te Maxwell, elektromanyetik dalgaların varlığını teorik olarak ortaya koymuş, Hertz bu dalgaları 1888'de üreterek incelemiştir.

Fotosellerin ve 1897'de Braun tarafından bulunan katot ışınli osilografın kullanılmasıyla sesli sinema, televizyon, elektronik mikroskop, radar v.b. gerçekleştirilebildi. Elektrik bilimi, deney ile teorinin birbirini tamamladığı birçok ismi kapsamaktadır...

### **1.1.3.NEON**

**1.1.3.1.Tanımı ve Tarihçe:** Periyodik çizelgenin 0 sütununda yer alan soygaz. Simgesi 'Ne', atom ağırlığı 20,179, atom sayısı 10 olan neon, sıvı havanın arıtılmasında Sir William Ramsay ve Morris William Travers tarafından bulunmuştur (1898).

Doğal neonun üç izotopu vardır. Fiziksel özellikleri (1 atmosfer basıncında), gaz yoğunluğunun 0°C'ta 0,89990 9/1 olması sayılabilir. Argon, kripton ve ksenon gibi, neon da sıvı havanın ayrımsal damıtılması sırasında elde edilir. Özellikle neon lambalarında, televizyon tüplerinde, soğutucularda ve gaz lazerlerinde kullanılır.

**1.1.3.2.Neon Lambasının Çalışması:** Neon lambası, düşük basınçlı neon gazı doldurulmuş, iki elektrotlu lamba veya tüp; bu elektrotlara uygulanan gerilimle (elektrik akımı) neon gazı ışık vermeye başlar.

En çok kullanılan asal gazlar neon ve helyum gazlarıdır. Bu yüzden halk arasında ışık tüplerine genel olarak neon tüpleri denir. Cıva buharı da benzer özellikler gösterir.

Neon gazı koyu portakal kırmızısı, helyum gazı da açık pembe renkte ışık verir. Neon ve cıva buharı karışımı mavi ışık verir. Sarı bir cam tüp içine helyum gazı doldurulursa canlı bir sarı ışık elde edilir. Sarı veya kahverengi bir cam boru içinde neon ve cıva buharı karışımı bir gaz, kuvvetli bir yeşil ışık yayar. Bu şekilde reklamcılıkta kullanılan çeşitli renklerde ışık tüpleri elde edilir.

#### **1.1.4.FLORESAN**

**1.1.4.1.Tanımı ve Çalışması:** Floresan lamba. Flüorışıyla ışık saçan lamba: Genellikle düşük basınçlı cıva buharı doldurulmuş ve iç çeperleri fosforla sıvanmış, iki ucunda elektrotlar bulunan iki tüpten oluşur. Cıva buharından elektrik geçtiğinde oluşan morötesi ışınım fosfora çarparak görünür ışınım, yani ışığa dönüşür.

**1.1.4.2.Flüorışı:** Floresans. Atomların ışınım, elektron bombardımanı gibi ısı olmayan herhangi bir süreç sonunda uyarılmasıyla oluşan ve ilgili enerji kaynağının ortadan kalkmasıyla kendisi de sona eren elektromanyetik ışınım. Fosforışı.

**1.1.4.3.Fosforışı:** Atomların ışınım, elektron bombardımanı gibi ısı olmayan herhangi bir süreç sonunda uyarılmasıyla meydana gelen ve ilgili enerji kaynağının ortadan kalkmasından sonra da varlığını sürdüren elektromanyetik ışınım. Flüorışı.

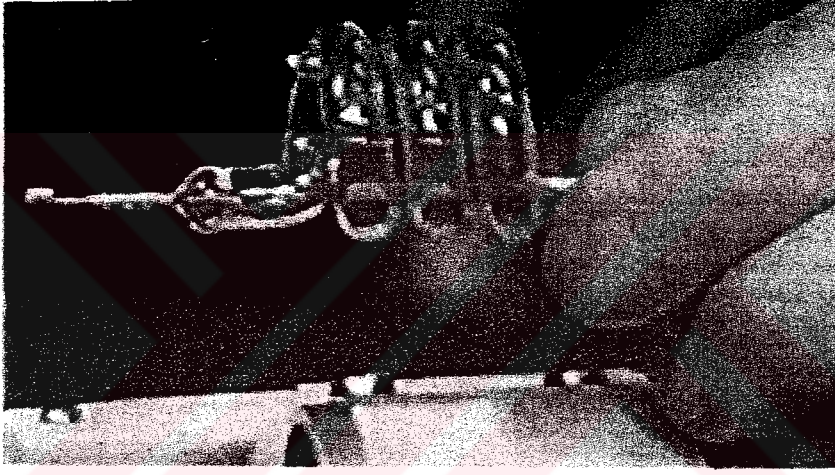
## 1.1.5.LAZER

**1.1.5.1.Tanımı ve Tarihçe:** Lazer sözcüğü ingilizcede 'Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation' yani, uyarılmış ışınım yayımıyla ışık yükseltimi anlamına gelir ve baş harflerinin alınmasıyla oluşturulur.

Lazer teknolojisinin teorik temelleri daha 1917 yılında Albert Einstein tarafından hesaplanmıştı. Deneysel çalışmalar ise 40 yıl sonra yapılabilirdi. Lazer fikri ilk olarak Physical Review'ün Aralık 1958 sayısında yayımlanan bir makaleyle ortaya atılmıştı. Columbia Üniversitesi'nden araştırmacı Arthur L.Schawlow ve Prof.Charles H.Townes'a ait olan bu makalede, ışığın şiddetini artırmanın ilkeleri açıklanıyordu. Fakat ilk çalışan lazeri -0.69 mikronluk ışık yayan bir kristal- yaratma yarışını 1960 yılında Hughes Aircraft Co.'dan Theodore H.Maiman kazandı. Bu arada, Columbia Üniversitesi'nde doktora öğrencisi olan Gordon Gould'da 1957 yılında lazer fikrini geliştirmeye başlamıştı.

Makalenin yayımlanmasından 6 yıl sonra, 1964'te Townes ve Moskova Lebedev Enstitüsü'nden Nicolay Gennadiyevich Basov ve Aleksandr Mikhailovich Prokhorov (mikrodalga amflifikasyon sistemini ve 'maser' leri geliştirdikleri için) Nobel Fizik Ödülü'nü kazandılar. Lazer, radyasyon ve madde arasındaki ilişkiyi açıklayabilecek yeni olasılıklar ortaya çıkardı. Son örneklerden biri 1997 Nobel Fizik Ödülü'nü kazanan Stanford Üniversitesi'nden Steven Chu'nun buluşu. Chu, lazer ışınımı kullanarak atomları yakalayan ve yaklaşık mutlak sifira kadar soğutabilen tekniği geliştirdi.

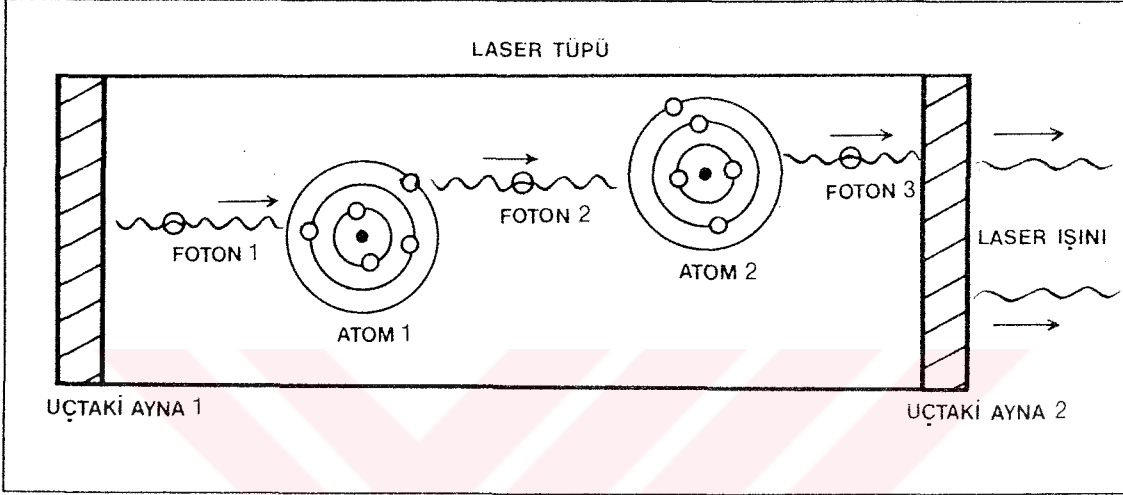
**1.1.5.1.2.Lazerin Çalışması:** Makalelerinde Townes ve Schawlow, içinde gaz ya da bir madde bulunan bir tüpün iki ucuna yerleştirilen aynalar kullanılarak maddenin uyarılabileceği ve ışık yayabileceği fikrini ortaya atıyordu. Aynalar ışığı yansıtarak tüm fotonların bir yöne doğru yönelmesini sağlayabilecek, ayna ve tüpün boyutu istenen ışık frekansına göre ayarlanabilecekti. Bu makaleyi okuyan Theodore H.Maiman ise çalışan bir lazer yaratmak için çalışmalara başladı (Resim 1).



Resim 1: İlk Lazer. Bir flaş tüpünün içine yerleştirilen yakut kristali kullanılarak üretilen ilk lazer, Theodore Maiman'ın ürünü.

Maiman, yakut kristalini ve her iki kenar için de gümüş ayna seçti. Aynalardan biri ışık demetinin dışarı çıkmasına izin verebilmek için daha inceydi. Kristali, atomlarının uyarılması için gerekli enerjiyi sağlayabilecek bir flaş tüpüyle çevrelemişti. Geliştirilen bu ilk lazer kesintili ışık demeti yayıyordu. Sürekli ışık yayabilecek lazeri Hughes yaratabildi.

Lazerden bir lazer ışını yayması istendiğinde, öncelikle atomlarını uyarmanın bir yolu bulunmalıdır. Yani gerekli enerji verilmelidir. Bu genişleme denilen bir işlemle gerçekleştirilebilir. Atomlar daha yüksek enerji düzeylerine öteki atom, elektron ya da fotonlara çarpıtılarak yükseltilebilir (Şekil 5).



Şekil 5: Lazer ışınının elde edilmesi.

Neon doldurulmuş bir lazeri çalıştırmak için, neon gazına az miktar helyum gazı katılır. Helyum atomları neon atomlarına göre daha fazla enerji taşıyabilirler. Lazer tüpüne elektrik verildiğinde, hızla giden elektronlar helyum atomlarını uyarırlar ve helyum atomlarının çarpması sonucu neon atomları da uyarılır.

Lazerin uyumlu ve tek renkli bir ışık yayması için, atomlarının yankılışım ile titreşmesi sağlanır. Atomlar istenen rengin foton ve dalgalarıyla bombardıman edildikçe, o rengin ışığını yayınlamaya zorlanacaktır. Bu lazer tüpünün iki ucuna yerleştirilen aynalar sayesinde gerçekleştirilir. Böylece bölmedeki tüm atomlar istenen dalga boyunda ışık yayıncaya kadar iki uç



arasında ileri-geri hareketlerini sürdürürler. Bu ışığın bir kısmı dışarıya sızdırılır. Bu ışık ışınını oluşturur. Bu işlem aynalardan birinin her yansımada ışığı sızdıracak biçimde biraz saydam yapılmasıyla gerçekleşir. Lazer ışını salmanın başka bir yöntemi de, ışığın yeterli parlaklığa erişince elektronik olarak açılan bir geçit kullanmaktır.

**1.1.5.1.3.Lazerin Çeşitleri:** Çok çeşitli türleri vardır. Bunlardan kimi özel kristal camdan ya da saydam çubuklardan, kimi de içi sıvı dolu cam tüplerden ışık yaymaktadır. Uygulamada yaygın kullanılan türü ise, içi neon ya da helyumlu argon gazların karışımıyla doldurulmuş ince tüpten ışık yayanıdır. Lazer lambasının ışık yayan çubuk ya da tüpünün boyu iki santimden bir kaç metre uzunluğa kadar değişebilir. Bunların içinde sayıları trilyonları bulan ışık oluşturan atom ya da moleküller vardır. Bunlar uyartılarak lazer ışınının üretilmesi sağlanır.

**1.1.5.1.4.Lazer Işınının Özelliği:** İki ayırıcı özelliği vardır.

a) Renginin katıksız durumu olması: hep aynı uzunlukta ışık dalgalarından oluşması demektir. Birçok lazer kırmızı, kimi yeşil, mavi ve mor ışın verirler. Ayrıca dalgaları çok uzun ya da çok kısa olduğundan göremeyeceğimiz lazerler de vardır.

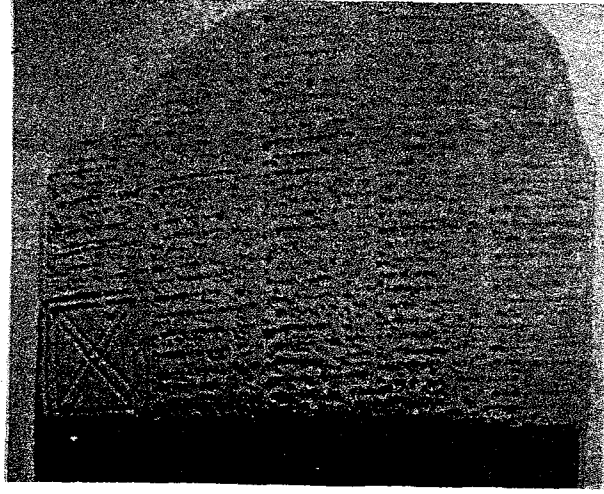
b) Işınları istenilen doğrultuya yöneltip çok ufak noktalar üzerine toplanabilme nitelikleri gelmektedir. Bu da küçük alanlara çok büyük enerji verilmesini olanaklı kılar.

Yine en önemli özelliği, ince ve düz bir çizgi halinde ve dağılmadan istenilen yöne salınabilmesidir. Mum ışığı her yöne dağılır, lazer ışını ise önüne bir engel çıkmadığı sürece düz doğrultuda hareket eder ve yüzlerce kilometre uzaktan alınıp geriye yansıtılabilir.

**1.1.5.1.5.Lazerin Kullanım Alanları:** Günümüzde lazerler – kum taneciği kadar küçük yarı iletken aletlerden, binalar büyüklüğündeki deney devlerine kadar- metal kesmeden göz ameliyatlarına kadar yüzlerce alanda kullanılıyor. Helyum neon lazeri kullanılarak holografiyle kalıp çıkartma yöntemi de diş hekimliğinde kolaylıkla ölçü alabilme olanağı sağlamıştır. Pek çok bilimsel cihazın en önemli bölümünü oluşturuyorlar. Lazer haberleşme ve yer saptamalarında da büyük bir devrim yaratmıştır.

Marketlerdeki barkodları okuyarak fiyatı belirlememizi ve cd'lere kaydedilen müziği duymamızı lazer sağlıyor. Artık günümüzde lazersiz bir yaşam oldukça güç görünüyor.

**1.1.5.2.Hologram (Üç Boyutlu Görüntü):** Lazerin diğer bir kullanım alanı ise Holografi'dir. Hologram (üç boyutlu görüntü): Yunancada 'holos' tam, 'gramma' harf anlamına gelir. Holografi, İngiltere'de çalışan Macar asıllı fizikçi Denis Gabor tarafından 1947'de bulunmuştur. Holografi, normal fotoğraf gibi düz bir resim değil de gerçek görüntüler oluşturabilen bir fotoğraflama yöntemidir. Holografik görüntü içinden yürüyebilir, görüntünün arkasını şeffaf bir şekilde görebilirsiniz. Bu gelişme sinema ve televizyon görüntülerinin gerçekmiş gibi üç boyutlu olarak canlanması imkanını yaratmaktadır.



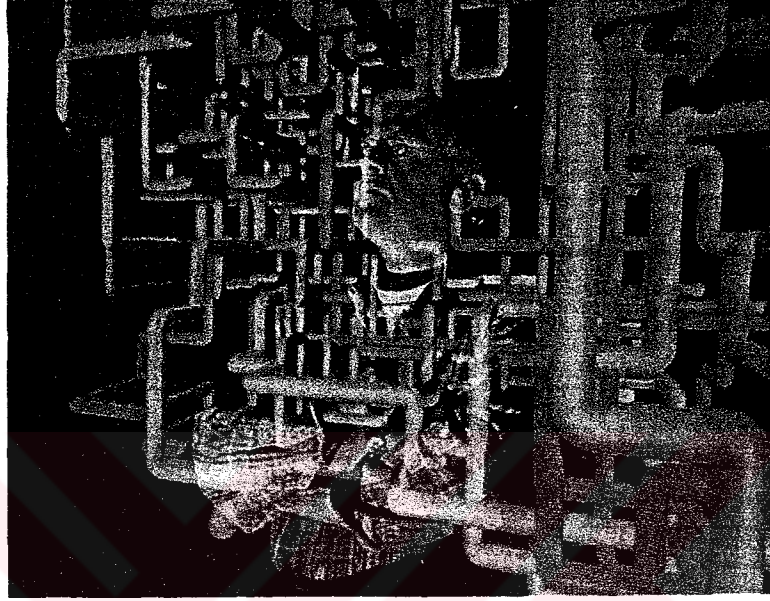
Resim 2: Holografinin arkeolojide kullanımı.

Lazerin verdiği olanaklar doğrultusunda, günümüz sanatı da, insan belleğini zorlayan tasarımlara imza atacaktır. Örneğin dünyanın herhangi bir yerindeki bir müzenin görüntüsü, diğer ülkelerden de aynı anda holografi yöntemi sayesinde izlenebilecektir. Holografinin olanakları arkeolojide de kullanmak üzere mobil holografi sistemi geliştirilmiştir. Bu renkli holografi ile çeşitli müzelerde bulunan örneğin çivi yazıları küçük parçalar ve istenen her şey buldukları yerlerde üç boyutlu olarak kaydedilebilecek ve saklanabilecek. Böylece çok ince yapılar analiz edilebilecek ve çivi yazıları, müzelerinden taşınmadan okunabilecektir (Resim 2). Yine lazer yardımıyla ünlü sanatçıların heykelleri canlandırılabilir. Bu konuyla ilgili olarak Washington niversitesi'nden Prof. Brian Curless "Davut heykelini disk atarken düşünebiliyor musunuz?"\* diye soruyor. Holografik görüntü tekniğinde diğer son bir buluş ise, saydam holografik ekrandır. Köln'de Işık ve Yapı Tekniği Yüksek

---

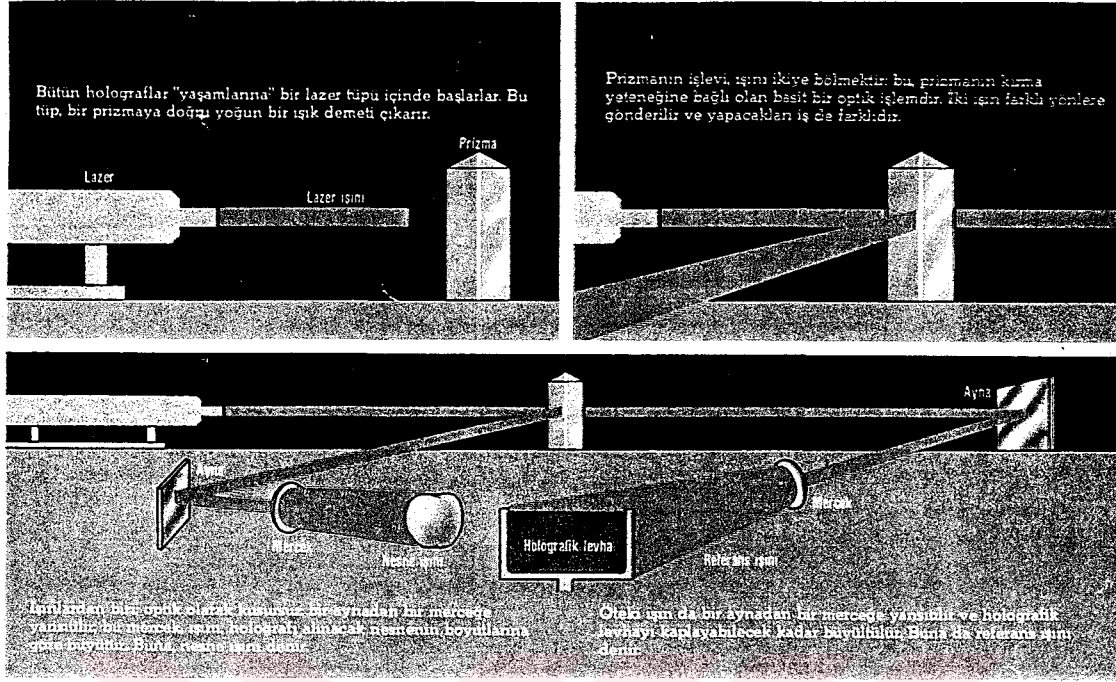
\*Cumhuriyet Bilim Teknik, Sayı:622, 20 şubat 1999, s.11.

Enstitüsü'nde fizikçi Jörg Gutjahr ve arkadaşları tarafından geliştirilmiştir. Görüntüleri elektronik bir ağı içinde ve cam içinde tutan bu yeni ışık teknolojisi, görüntüleri sanki boşlukta yüzüyormuş gibi göstermektedir (Resim 3).

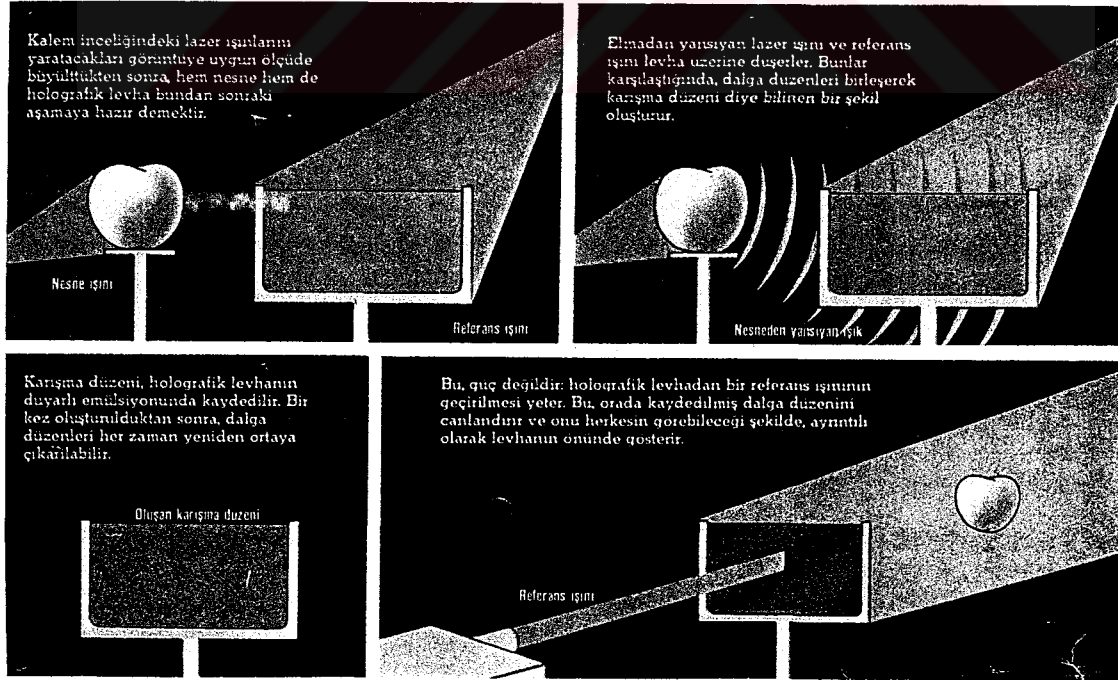


Resim 3: Boşlukta yüzen resimler.

**1.1.5.2.1.Holografik Görüntünün Elde Edilmesi:** Hologram denmesinin nedeni tasvir edilen objenin tam bir anlatımının oluşmasıdır. Bu şaşırtıcı görüntüler tamamıyla odaklanmış ışıklardan oluşmaktadır. Odaklanmış ışık gerçekte bir ayrılmış veya bölünmüş lazer ışın huzmesidir. Bir yarısı fotografik film üzerine odaklanmış (referans ışını) diğer yarısı ise obje üzerine odaklanmış ve aynı film üzerine yansıtılmıştır. İki ayrı bölünmüş ışın birbirlerini keserler ve böylece objenin tüm yüzeylerini film üzerine kaydeden bir girişim dokusu yaratırlar. Referans ışını işlenmiş filme gönderilince obje boşlukta filmin gerisinde yüzüyormuş gibi görünmektedir. Aynı başlangıçta fotoğraflandığı gibi (Şekil 6-7).



Şekil 6 - 7: Holografik görüntünün elde edilmesi



## **1.1.6.TELEVİZYON (Video)**

**1.1.6.1.Tanımı ve Tarihçe :** Elektronik görüntü, film sanatının ışığı bir yüzey üzerine düşürülmesi ile oluşturulmasından ya da projeksiyon aygıtından çok farklı bir donanımdır. Ekrandaki görüntü, yüzlerce noktacığın oluşturduğu kendisi ışık olan bir bütündür.

İlk televizyonun patentini Alman Paul Nipkow 1884 yılında almıştır. Bir sanat olarak 1960'larda tartışılmaya başlanan elektronik görüntünün tarihi teknolojik olarak daha da eskiye dayanır. Örneğin ilk televizyonun tarihi 1602'de fosforun bulunuşu ve 1987'de katot-ışın tüpünün bulunuşuna kadar televizyon sürekli gelişmiştir.

**1.1.6.2.Elektronik Görüntüde Işığın Elde Edilmesi :** Ekrandaki renkli görüntü, kırmızı, yeşil ve mavi elektronik noktacıklardan oluşur. Her renk, üç farklı ışık kaynağı olarak elektron tabancası tarafından ekranda oluşturulur. Her elektron tabancası kendisine ait kırmızı, yeşil ve mavi noktacıkları oluşturur.

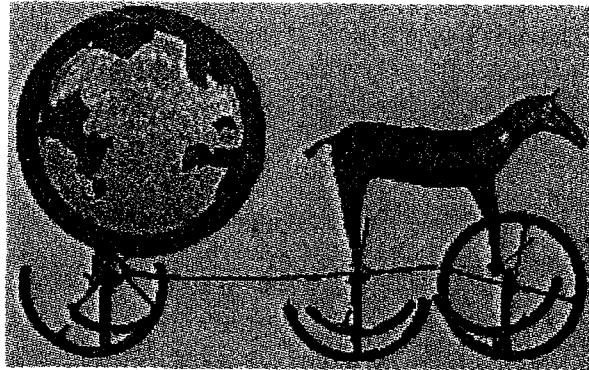
Televizyon ekranında renklerin elde edilmesi "Renklerin Karışımı" başlığı altında açıklanmıştır.

## 2. GEÇMİŞ SANATA IŞIK AÇISINDAN BİR BAKIŞ DENEMESİ

### 2.1. Doğu ve Batı Kültürlerinde Işık

İnsanoğlunun tarihi kadar eski olan yaratıcılık içtepsini ilk olarak mağara resimleri (İspanya'da Altamira ve Fransa'da Lascaux mağaralarındaki hayvan resimleri) ve Megalit (Dolmen)lerde görüyoruz. Bu resimlerde, renk ve biçim kavramlarıyla, megalitlerde ise insanın mekan oluşturma isteğini, ilk bu örneklerle dayandırabiliriz. Yapılma nedenlerini bilemiyoruz ama bunlarda çizgi, renk, biçim, hareket, ön ve arka planlar, an, bakış, ışık-gölge, kitle problemleri, mekan kurma ve yüzey düzenleme gibi sanatın pek çok problemini fark edebiliyoruz.

En eski uygarlıklardan beri insanlık bilinmeyen çözmeye çalıştı. Özellikle gökyüzü ile ilgili olaylar, açıklanması gereken bir alandı. Mitolojilerde dini tasvirler, ışık, güneş, ay, yıldızlar ve gezegenler yine bunlara ek olarak göz, ateş ve bakışın simgesel eşanlamlılığı birçok kültürde yer alır. Işığın düşünsel anlamları gerek Doğu gerekse Batı kültürlerinde tanrısallığı ya da bilgiyi niteler. Işık, hayat veren ve alan bir güçtür.

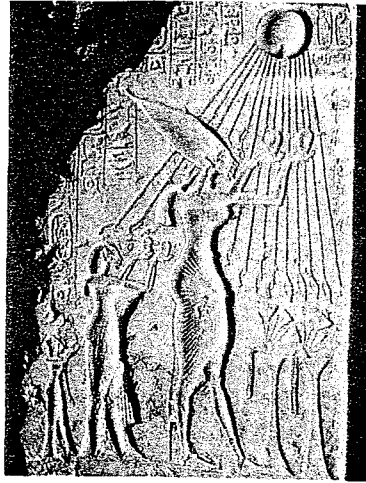


Resim 4: Trundholm'deki Güneş Arabası.

Trundholm'daki Güneş Arabası, Kuzey Avrupa'nın İ.Ö.1500-800 yılları arasındaki Bronz çağından gelir. Bir at, altın kaplı güneş diskini gökyüzüne taşır. (Resim 4) Germenlerden gelen bazı gelenekler günümüzde de yaşatılmaktadır. Örneğin ilkbaharda geri dönen güneşin selamlanması için kutlanan Gündönümü Bayramı ya da Paskalya, Hıristiyanlık öncesi çağlardan gelir.

Mısır felsefesinde (Hermesçilik) ışığın zengin anlamları vardır. hermetik öğretiyeye göre ışık ruhtur, karanlık ise özdek (madde)tir. Işığa ulaşmak için zorlu bir sınavdan geçmek gerekir. Bu sınavdan ancak irademiz sayesinde geçebilir ve aydınlık bilince ulaşabiliriz. Dünyanın yaratılışında ilk ortaya çıkan şey, tanrı sözünün ışığıdır.

Mısır'da herşeyi gören ilahi göz, güneş ile betimlenmiştir. Göz kutsal bir simgedir. Hemen hemen bütün sanat yapıtlarında yer alır. Mısır'da Ra (Amon-Ra, Ra-Herakti) ya da Re (gerçek parlak hayatın efendisi), Güneş tanrısıdır (Resim 5). Firavun, Ra'nın dünyadaki görünümüdür.



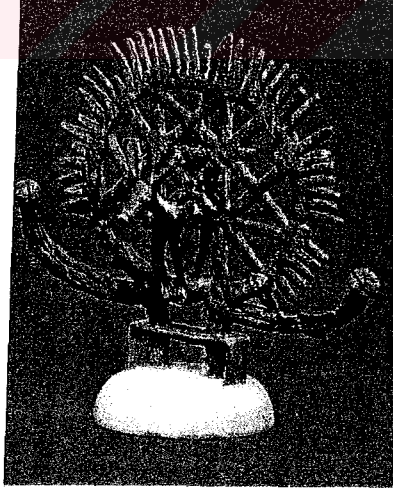
Resim 5: Eski Mısır'da tek tanrı "Güneş-Aton"u anlatan bir duvar resmi.



Mısır sanatına estetik açıdan yaklaştığımızda ise, insanı idealize etme çabasının da başladığını görürüz. Heykelde yumuşak ışık-gölge geçişleri estetik kaygının göstergesidir. Resimlerde ise görsel ışık yoktur, tıpkı çocuk resimlerini andıran düz bir yüzey boyama ve hacimsizlik söz konusudur.

Mezopotamya sanatında iki önemli esas vardır: Rölyef ve heykeller. Fakat ilkel bir anlatım ve dekoratif öğeler ağır basar. Işık ve gölge süslemeleri ortaya çıkarır. Mezopotamya kültüründe ışığın simgesel anlamları vardır. Özellikle Sümer tanrıları adlarını yıldızlardan almıştır.

Anadolu kültüründe de ışığın güneşle eş anlamlılığı sürer. Güneşi sembolize eden sancaklar ayinler (tören) sırasında taşınmıştır. Bu sancaklardan en önemlisi Hitit Güneş Kursu'dur (Resim 6). Diğerleri de stilize edilmiş boğa ve geyik gibi kutsal sayılan hayvanların heykelleri biçiminde güneşi sembolize ederler.



Resim 6: Hatti Güneş Kursu.

İran felsefesinde (Zerdüşçülük) dünya, ışıkla karanlığın çarpışma alanıdır. Tıpkı iyilikle kötülüğün ya da gökyüzüyle yeryüzünün çarpıştığı gibi. İnsan olmak isteyen insan, iyilikten, ışıktan, gökyüzünden yana olmalıdır. Böylelikle düzen sağlanabilir.

Hint kültüründe doğa güçlerinin tanrılaştırılması ve animizme (canlılık) dayandırılma vardır. İlkel dönemin inançları diyebileceğimiz bu zamandan sonra Budizm doğmuştur. Budizm, Buda'dan gelir ve anlamı 'aydınlanmış' demektir. Işık Çin'li Budistler için 'illumination' yani Tanrı esini aydınlanma anlamını taşır. Masonlukta ışık bilgiyi simgeler. Orta ve Güney Amerika uygarlıkları da dinlerinde Güneş'i yüceltmişlerdir. 3.60 metre çapındaki Aztek takvim taşının ortasında güneş tanrısı Huitzilopochtli'nin yüzü görülür. Aztekler güneş tanrısına insan kurban ederlerdi ve bu törende kurban canlıyken göğsü yarılıp kalbi çıkartılırdı. Taşın üzerinde gökyüzü yönleriyle ilgili semboller ve ayların isimleri yer alır. İnka'larda da Güneş ön planda olan bir tanrısallıktı. Hükümdar olan İnka güneş tanrısının oğlu olarak yüceltilirdi.

Antikçağ kültürlerinde de ışık, başlıca unsurlardandır. Yunan mitolojisinde Apollon ışıktır. "Apollon aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler, ışıktır. Doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerde biçimlendirme gücü ve yeteneğidir. Apollon plastik sanattır, ama aynı zamanda da öngörmedir, anlama ve kavramadır. Işığı doğayı bir projektör gibi aydınlatıp karanlık kalan sınırlarını çözümlemesidir."<sup>1</sup> bu dönem idealizm ve güzellik üzerine kurulmuş estetik bir düzenin, etikle içiçeliğini gerektirir.

---

<sup>1</sup> Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Dördüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989, s.48.

Yunan kültüründe insan, tanrıyla kendini özdeşleştirir. Platon öncesi felsefenin temelinde doğa vardır, sonra insan olmuştur. Platon'a göre bilgi idea'lara dayanmaktadır. Onun mağara örneği ile bilgilerimiz sınırlıdır: "..., Yeraltında bir mağara tasarla. Mağaranın kapısı bol ışıklı bir yola açılıyor. Ama mağarada oturan insanların kolları, boyunları ve bacakları zincirlerle bağlanmış,

sırtları da ışığa çevrilmiş. Öyle ki sadece karşılarındaki mağara duvarını görebiliyorlar, başlarını arkaya çeviremiyorlar, kendilerini bildikleri andan beri de burada böyle oturmaktalar. Düşün ki sırtlarının arkasında ışıklı yoldan bir sürü nesnelere geçiyor, ışık bu nesnelere mağaranın duvarına yansıtıyor. Şimdi bu insanlar sadece mağara duvarına yansıyan hayalleri görebilirler, o hayalleri meydana getiren gerçek nesnelere göremezler. Demek ki bu insanlar birbirleriyle konuşabilişlerdi duvarda gördükleri hayallere birtakım adlar vereceklerdi, çünkü bu hayalleri gerçek sanmaktadırlar. Bu insanların gözünde gerçeklik, asıl gerçeklerin duvara yansıyan hayallerinden ya da gölgelerinden başka bir şey değildir. Şimdi bu insanlardan birinin zincirlerini çözüp ayağa kalkmasına ve başını asıl gerçekliklere çevirmesine izin verelim. Gözleri bol ışıktan kamaşır ve asıl gerçekleri göremezdi. Dahası, kamaşan gözlerini yeniden duvara çevirir ve duvardaki hayallere rahatlıkla bakardı. Ama gözlerini yavaş yavaş alıştıran asıl ışığın kaynağına da pekala bakabilirdi. İşte o zaman arkadaşlarıyla gördüğü şeylerin birer hayalden ibaret olduğunu asıl gerçeklerin şimdi gördükleri olduğunu anlayacaktı..."<sup>2</sup> Platon'a göre ışık düşüncedir, duyu gözünü us (akıl) gözüne çevirebilmektir.

---

<sup>2</sup> Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi- Kavramlar ve Akımlar, Cilt no:5, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993, s.205.

## 2.2.Yunan ve Roma Sanatında Işık

Güzel'in ne olduğu sorusuyla da Platon öncesi felsefede rastlamıyoruz. Platon Güzel'in bir kavram olarak belirlenmesini ister. Yunan sanatında ideal yüzler ve herkes için ideal olan birimlere uygun insan vücutları yer almaktadır. Artık Mısır'ın natüralist portreleri yoktur. Her şeyden önce dinsel bir sanat olan Yunan sanatında geleneksel bir anlayış vardır. Bu sanatta ahenk, yalınlık, denge ve bütüne gerçekten uymuş bir süsleme egemendi. Yunan sanatı heykeltıraş Fidyas'ın eserleriyle doruğa ulaşır. Heykel sanatının temelinde kişiler önemli değildir, ortak ideal bir tip vardır. Yüzlerdeki ışık-gölge donuktur ve anlamsız etkiler yaratılmasına neden olur. Buna karşın vücut daha hareketlidir. Sonraki dönemlerde ise özellikle psikolojinin gelişimiyle bu kurallar yıkılmaya başlar, ifadeye önem verilir. Heykeltıraş Lisippos'un alını kırışmış 'İskender Baş'ı' bunu açıkça gösteriyor. Işık ve gölgenin zenginleşmesi Roma portre sanatının ilk örneklerini oluşturur.

Roma sanatına geçmeden önce ışık-gölge açısından ele alınması gereken diğer önemli eserler, Yunan vazolarıdır (Resim 7). Bu vazolarda Mısır resim sanatının özelliği olan bir yüzey boyama ve hacimsizlik vardır. Yunan vazo resimlerinde şekil-zemin algısıyla (Gestalt psikolojisi-Biçim psikolojisi: Kaynağını Aristoteles'in biçim kavramında bulur) yani aydınlık nesne karanlık zemin ya da karanlık nesne aydınlık zemin olarak görselleştirme oluşturulmuştur.



Resim 7: Bir Yunan vazosu, (İ.Ö.540)

Doğa ve yaşam birleşerek Romalıların hayat görüşünü ortaya çıkaracaktı. Bu açıdan bakınca Roma sanatının bir portre heykelinde karar kılacağını anlıyoruz. Ülküsel güzelliğe önem vermeyen, ifadelerin yansıtılmasında ışık-gölgeyi tüm gerçekliği ile kullanan daha özgür bir sanat anlayışı doğar. Roma büst sanatının bunca gelişiminin bir nedeni de ölenin yüzünün kalıbını alma adetidir. Resim sanatında ise renkli ve hacimli bir kompozisyon önem kazanır. Özellikle bu dönemde mozaik teknikleri geliştirilmiştir. Işık-gölge oyunları farklı parlaklık değerine sahip tonlarla elde edilmiştir. Bu farklılıklar figür-zemin kontrastı yaratmıştır.

Antikçağ Yunan felsefesinin temelini dayanan Batı felsefesinin Ortaçağ dönemi, bütünüyle bir Hıristiyan felsefesidir. Antik dünyanın sonunu belgeleyen Roma portreleri, Hıristiyanlığın zaferiyle değişime uğramıştır. Heykelin yerini mozaik almış ve tüm bunlar Bizans sanatını doğurmuştur. Hıristiyan felsefesi Antikçağ Yunan idealizminin Hıristiyanlık dini ölçüleri içinde bir devamından ibarettir. İskenderiyeli Plotinos, Hıristiyanlıkla Yeniplatonculuğu birleştirdi. Antikçağ Yunanlıların bilgi sevgisi, Plotinos'ta tanrı bilgisi'ne dönüşmektedir. Ona göre her şey tanrıdan çıkmış ve tekrar tanrıya dönecektir. Plotinos, bu çıkışı, güneşin ışınlarının yayılması ya da bir kaynaktan su fışkırmasıyla dile getirir. "Ona göre Tanrı'ya ulaşmanın üç yolu vardır: Sanat, sevgi, felsefe."<sup>3</sup>

### **2.3.Romanesk Sanatta Işık**

İ.Ö.500 dolaylarında Yunanistan'da uyanan doğa gözlemi İ.S.500 dolayında söner. Yunanlı taptığı tanrıyı insanlaştırmış, Hıristiyan ise bunu günah

<sup>3</sup> Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, Sekizinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993,s.463.

olarak kabul etmiştir. Romanesk dönem Tanrı gerçeği üzerine kurulur. Bu nedenle heykel sanatı geriler. Fakat tamamen yok olmaz, mimari yapı içerisinde işlevsel bir nitelik kazanır. Put'la bağdaştırılan heykelin bu durumuna karşılık, resim gelişimini sürdürür. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi mozaikler, imgeler dünyasının tasvirlerinde önemli bir tekniği oluştururlar. Kutsal sayılan kişilerin resimleri olan (ikonalar) bu yapıtlar, peyzaj resminin de ilk örnekleridirler.

Yapıtlarda ışığın simgesel anlamlarıyla yüklü bir anlatım vardır. Tanrısal ışığı alan ve çevresine yayan bir hale (daire, çember) olarak biçimlenir. Hale yalnızca insanların değil, kutsal sayılan hayvanların başları çevresinde de kullanılmıştır. Hıristiyanlar ışıklı hale geleneğini Romalılardan almışlardır. Hale, Rönesans'a dek altın renginde bir daire olarak betimlenmiş, bu dönemden sonra başın çevresinde çizgisel bir öge olarak kullanılmıştır. Romanesk dönemde sanatçının çabası istenileni ifadelendirmek olduğundan ışığın simge olarak kalması yeterli görülüp figürler çizgisel, derinliksiz, katı ve hareketsiz verilmiştir. Yani cansız sembolik görünüşler.

#### **2.4. İslam ve Hıristiyan Felsefelerinde Işık**

Haçlı seferleriyle birlikte İslam da batıya yayılıyordu. Antikçağ Yunan felsefesini Suriyelilerden öğrenen İslam düşünürleri, Yunan felsefesiyle Müslümanlığı uzlaştırma yolunu geliştirmişlerdir. İslam felsefesinde de Yunan'da olduğu gibi, Platon ve Aristoteles etkileri egemen durumdadır. İslam felsefesinin iki büyük okulundan biri olan işrâkîyye (ışıkçılık) düşüncesinde, Platon-tasavvuf uzlaşması vardır. Işıkçılığın kurucusu Şahabettin Sühreverdî'ye göre, "İnsan nefisini eğiterek basamak basamak ışığa doğru yaklaşır. İnsan ışığa yaklaştıkça aydınlık artar. Böylelikle Işıklar Işığı'nın (Nur-ül-envar, Tanrı)

aydınlığına ulaşır.”<sup>4</sup> Sühreverdî, Işık Heykelleri (El heyakîlün-nûr) adlı yapıtında ışığa ulaşma yollarını anlatır...

Işık, İslam felsefesinde her şeyden önce tanrısallık simgesidir. Kur'an (Nûr Suresi-24.Sure, 35.Ayet) da şöyle der: “Allah göklerin ve yerin Nûr’udur. O Nûr’un meseli: Doğu ile Batı’yı kuşatan kutlu bir zeytin ağacıdır ki, ışığı kendiliğindedir. O ağacın parlak yağıyla yanmakta olan bir kandile benzer ki, göklerdeki en parlak yıldızlar ışınlarını ondan alırlar. Bütün bunlar, Nûr üstüne Nûr’dur. Allah dediğini Nûr’una kavuşturur. Ve insanlara anlamaları için misaller icad eder. O, herşeyi bilicidir.”<sup>5</sup> Musa’nın kitabı Tevrat yaratılış anının önemine işaret eder: “Başlangıçta Allah gökleri ve yeri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu; ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı; ve Allahın Ruhu suların yüzü üzerinde hareket ediyordu. Ve Allah dedi: Işık olsun; ve ışık oldu. Ve Allah ışığın iyi olduğunu gördü: ve Allah ışığı karanlıktan ayırdı. Ve Allah ışığa Gündüz ve karanlığa Gece dedi... Ve Allah dedi: Gündüzü geceden ayırmak için gök kubbesinde ışıklar olsun; ve alametler için ve vakitler için ve günler ve seneler için olsunlar: ve yer üzerine ışık vermek için gök kubbesinde ışıklar olarak bulunsunlar; ve böyle oldu. Ve Allah daha büyük olan ışık gündüze hükmetmek için ve küçüğünü geceye hükmetmek için, iki büyük ışık yaptı; yıldızları da yaptı. Ve yer üzerine ışık vermek ve gündüze ve geceye hükmetmek ve ışığı karanlıktan ayırmak için, Allah onları göklerin kubbesine koydu; ve Allah iyi olduğunu gördü...”<sup>6</sup> İncil (Yuhannaya göre) ışığın büyüklüğüne işaret eder ve Allah kelâm (söz)ı ışıktır. Kelâm Allah’ın yaratma gücüdür. Şöyle der: “Kelâm başlangıçta var idi ve Kelâm Allah nezdinde idi ve Kelâm Allah idi. O, başlangıçta Allah nezdinde idi. Herşey onun ile oldu ve olmuş olanlardan hiç bir şey onsuz olmadı. Hayat onda idi ve hayat insanların nuru idi.

<sup>4</sup> Y.a.g.e., s.193.

<sup>5</sup> Kur'an (Nur Suresi).

<sup>6</sup> Tevrat.

Nur karanlıkta parlar ve karanlık onu anlamadı. Allah tarafından gönderilmiş bir adam çıktı, onun adı Yahya idi. Bu adam şehadet için geldi, ta ki, o nur hakkında şehadet etsin de bütün insanlar onun vasıtası ile iman eylesinler. Kendisi o nur değildi, ancak o nur hakkında şehadet etmeye geldi. Dünyaya gelerek her insanı aydınlatan gerçek nur var idi. Dünya da idi ve dünya onun ile oldu ve dünya onu bilmedi. Kendininkilere geldi ve kendininkiler onu kabul etmediler. Fakat onu kabul edenlerin hepsine, onun ismine iman edenlere, Allah'ın oğulları olmak salâhiyetini verdi. Onlar ne kandan, ne bedenir iradesinden ne de insanın iradesinden değil ancak Allah'tan doğdular. Ve Kelâm beden olup inayet ve hakikatle dolu olarak aramızda sakin oldu; biz de onun izzetini, Babanın biricik Oğlunun izzeti olarak gördük...”<sup>7</sup> Hıristiyan felsefesinde daha da ileri gidilerek, İsa dünyanın ışığı olarak kabul edilir. İnsanlar da İsa'nın ışığının ışığı olmalıdırlar.

Doğu kültürünün katılığı nedeniyle insan resminin yapılması ve imgeler yasaklandı. Bu nedenle 'arabesk' denilen biçimlerin ağırlık kazandığı bir bezeme türü gelişmiştir. Bunlar pozitif ve negatif değerler arasında kurulan geometrik şemalardan oluşur. Diğer yandan Kur'an'da resmi yasaklayıcı kesin bir buyruk olmasına rağmen, İslam dünyasında güçlü saray çevrelerinin koruyuculuğunda bir 'minyatür' sanatı gelişmiştir. Bir kitap bezeme sanatı olan minyatür, figürlü anlatımların yapılabilmesinde özel bir öneme sahiptir. Metinlere sadık kalınan bu sanatta ışık-gölge, perspektif ya da renk değerleri, doğadaki durumu gözönüne alınmadan yapılır. Bunlar gerçek görüntüler değil, dekoratif özelliğe sahip görüntülerdir. Batı sanatında da öncelikle heykel açısından bir gerilemenin yaşandığını daha önce belirtmiştik.

---

<sup>7</sup>İncil.



## 2.5.Rönesans Sanatında Işık

Hıristiyanlığın merkezinde ‘tanrı’ vardır, Rönesans ise ‘insan’ı (hümanizm) merkez edinir. Batı’da bir canlanma oluşur. Kuzey Fransa’da Ortaçağ’ın en büyük sanatı, Gotik sanat doğar. Roman sanat kadar kutsal, ama ondan daha insancıl olan. Gotik dönemle birlikte doğa gözlemi (aynı zamanda gerçeğin gözlemi de diyebiliriz) ve bilimsel gelişmeler, Avrupa sanatının biçimsel kurallarını belirlemeye, hacimsel bir anlatım kazandırmaya başlar. İlk değişiklik sütun –heykelin duvardan ayrılıp özgür bir ışık-gölge yaratmasıdır. Temalar yine kutsaldır, ama sanatçı Tanrının yüceliği yerine iyilik severliğini, hareketlere, yüzlere ve bakışlara verdiği sıcaklıkla yansıtmaktadır. Antikçağ’ın etkileri de söz konusudur. Bu dönemin sanatçısı Giotto, heykelsi görünümlü resimleriyle dikkat çekicidir (Resim 8). “Gotik heykel sanatının canlı figürlerini resimlerine aktarmıştır.”<sup>8</sup> Açık ve koyu değerlerin alabildiğine kullanıldığı bir resim yaratılmıştır. Düz bir yüzey üzerinde mekan derinliği (hacim) kendini belli eder. Konular dinsel içeriklidir, fakat insan herşeyin ölçüsü durumuna gelir. Bu da fresk denilen duvar resimlerinin önem kazanmasına yol açar. Yine bu dönemde gün ışığına kavuşma diyebileceğimiz ‘vitray’ sanatının gelişmiş örnekleri ile karşılaşmaktayız (örneğin Gotik kilise pencereleri).



Resim 8: Giotto. “İnanç”. (1306)

<sup>8</sup>E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çeviren: Bedrettin Cömert, Üçüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s.150.

Giotto'dan sonra Rönesans'ın ilk dönemindeki resimleriyle, plastik ve bilimsel katkısıyla Masaccio gelir. figür ve doğa öğelerinin gerçekçi bir mekanda betimlenmesi için kullandığı yöntem, İtalyan Rönesans resminin en parlak dönemini başlatır. Yapıtlarında renk ve ışık öğelerini yanılısama yöntemleri ve perspektifi devrimci bir biçimde uygulamış, hümanist yaklaşımı ile kendinden sonra gelen sanatçıları etkilemiştir. “Gerçek ışık ve mekan duygusunu uyandıran tekniği, onu çağdaşlarından üstün ve özgün kılıyordu.”<sup>9</sup> Işığı bir araç olarak kullanan sanatçı, biçimleri hacimlendirmedeki ustalığı ile resim sanatının dehalarından biri olmuştur.

İtalya'nın Floransa bölgesinde ortaya çıkan canlanmanın heykeldeki adı ise Donatello'dur. Gotik heykelin mimari ile olan bağlantısı artık kalmamıştır, heykel tek başına karşımıza çıkmaktadır. Donatello'nun figürleri doğa gözlemine dayanan, ışık-gölge etkisiyle yepyeni plastikler yakalayan heykellerdir. “Klasik heykele insan duygularını aşılama, Donatello'nun en büyük başarısıdır.”<sup>10</sup> Buna karşın Rönesans resim sanatı, heykel sanatına göre ışık-gölge açısından daha ilerdedir. Konuyla ilgili olarak Leonardo da Vinci düşüncelerini şöyle dile getirir: “Aynı derecede yontu ve resim sanatını da sürdüren bir kişi olarak, bu ikisinden hangisinin daha fazla akılcı, daha güç ve daha mükemmel olduğu konusunda, tarafı olmakla suçlanmaksızın görüş açıklayabilirim sanıyorum. Herşeyden önce yontu, yukarıdan gelen bir takım ışıklara bağımlıdır; oysa ki bir resim, kendi aydınlığını her yere kendisiyle birlikte taşır. Bu durumda ışık ve gölge yontucu için esastır. Bu bakımdan yontucu, ışık ve gölgeyi kendiliğinden doğuran kabartmanın doğasından yardım alır, ama ressam onları sanatıyla yapan olarak, doğanın gerçekte de dağıtması gereken yerlerde yaratır.”<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Sanat Kitabı,500 sanatçı -500 sanat eseri, Çeviren:Mine Haydaroğlu, İstanbul, Yem Yayın, 1996, s.305.

<sup>10</sup> Y.a.g.e., s.135.

<sup>11</sup> Leonardo da Vinci, Defterler, Çevirenler: Turhan Ilgaz, Hakan Yılmaz, İstanbul, Hil Yayın, 1992 s.12.

Floransa'nın daha güneyinde çalışan bir başka büyük ressam Pierro della Francesca, bu dönemin ünlü bilimsel ve plastik araştırmacılarından. Perspektif yasalarını kullanma ustalığı ve ışığa verdiği değerle, resim ve fresklerinde mucizeler yaratmıştır. Açık ve koyu değerlerin cesur kullanımı ile derinlik hissini vermektedir. "Mekan duygusunu vermeye yarayan bütün geometrik yöntemlere, hiç de önemsiz olmayan bir yenisini eklemiştir: Işık!"<sup>12</sup>

Bu dönemin mitolojik konulu resimleriyle ünlü Botticelli, Antikçağ ile yakın ilişki içerisindedir. Yapıtlarındaki çizgisellik dikkat çekicidir. "Botticelli'nin ateşli ve atılgan çizimiyle her şekil kendisine özgü bir canlılık ve etkililik kazanır."<sup>13</sup>

Rönesans'ın yükselme döneminde üç büyük sanatçı vardır. Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello. Bu sanatçılar ışığın etkilerini araştırmışlardır. Leonardo ışık-gölge konusundaki yetkinliğini eserleri aracılığıyla bizlere yansıtmaktadır. Sanatçı ışığı daha iyi vurgulamak için bir yöntem keşfeder. Bu yöntemle figürlerin dış hat (kontur) çizgisini arkadaki gölgeli fon ile kaynaştırmaktadır. Karanlık ve ışıklı alanlar arasındaki yumuşak geçişler (sfumato) kompozisyona buğulu bir atmosfer veriyordu. Leonardo'nun eserlerinde dikkati çeken diğer bir nokta ise, ön ve arka plan arasındaki ışıklılık farkıdır. Arka kısımdaki doğa görüntüsü yine doğal ışık etkisi altındayken, ön plandaki figür(ler) ise kaynağını göremediğimiz ikinci bir ışık etkisi altındadır. Sanatçı "aydınlık gölge ve karanlık ışığın yetkin bir güzelliği yansıtacağını"<sup>14</sup> yazmıştır. Ayrıca daha sonraki dönemde etkin olacak Chiaroscuro tekniğinin ilk uygulamalarına da yapıtlarında rastlamaktayız. "...özellikle onun 'Son Akşam

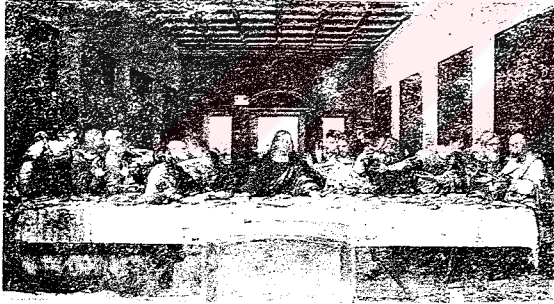
<sup>12</sup>E.H.Gombrich, a.g.e., s.195.

<sup>13</sup>Heinrich Wölfflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çeviren:Hayrullah Örs, Dördüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995, s.13.

<sup>14</sup>Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt no:3, İstanbul, Yem Yayın, 1997, s.1587.

Yemeği' Yeniçağ sanatında ilk defa olarak ışık ve gölgenin kompozisyon etkenleri olarak büyük çapta kullanıldığı ilk resim olmuştur..."<sup>15</sup> Rönesans'ın ilk dönemindeki sanatçıların resimlerinde yaptığı, her yönden gelen bir ışık etkisi idi. "Oysa Leonardo, bir hareketi karşı bir hareketle dengelediği gibi, ışıklı görünecek yeri, gölge bir yerin yanına getirerek 15.yy.'ın değerlendiremediği ışık vurgusunu, çehreleri, elleri, vücutları buğulu bir gölge içinde aydınlatmıştır."<sup>16</sup> (Resim 9)

Dönemin, herşeyden önce bir heykel sanatçısı olarak ele alınması gereken ünlü Michelangelo eserlerinde, antik heykelleri anımsatan bir gerçeğe uygunluk ve yumuşaklık uygulamıştır (Resim 10). Aynı zamanda bunlar güç ve yaşam enerjisi ile yüklüdürler. "Işık ve gölge! Michelangelo da onları konuşturmuştu, hatta zengin karşıtlıklarla! Ama bunlar onun için hala plastik değerlerdi, sınırlı kitleler halinde hep şekle bağlı kalırlar."<sup>17</sup>



Resim 9: Leonardo da Vinci. "Son Akşam Yemeği"  
(1495-1498)



Resim 10: Michelangelo. "Ölen Tutsak" (1506).

<sup>15</sup>Heinrich Wölfflin, a.g.e., s.32.

<sup>16</sup>Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, İkinci Basım, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979, s.353.

<sup>17</sup>Heinrich Wölfflin, a.g.e., s.78.

Yüksek Rönesans'ın ilk temsilcilerinden Leonardo'nun araştırıcılığı, Michelangelo'nun ilkelere sığmayan değişkenliği yanında, Raffaello'nun sanatı tümüyle resimsel bağlamda olmuştur ve dünyaca ünlü 'Meryem' resimlerini gerçekleştirmiştir (Resim 11). Leonardo'nun ışık-gölge konusundaki deneyimlerinden yararlanarak, yapıtlarının çoğunda karanlık bir arka plan ve önde aydınlık figür(ler) şeklinde betimlemeler yapmıştır. "...kompozisyon dengesini bozmadan derinlik duygusunu vermeyi bildiğini ve figürlerindeki katılık izlerini yok etmek için Leonardo'nun sfumato'sunu (giderek erime) çok iyi kullandığını göstermektedir."<sup>18</sup>



Resim 11: Raffaello. "Granduca Meryem'i." (1505).

İtalya'nın önem bakımından ikinci büyük sanat kenti Venedik'tir. Dönemin önemli ressamı Giorgio, Tiziano ve ilerici yapıyla Correggio'dur. Bu sanatçılar ışık ve renk öğelerine önem vermişlerdir. Peyzaj resmi bu dönemde yaratılmıştır (Resim 12). Artık peyzaj kişi ya da kişilerin arkasında bir fon değil bir mekandır. Giorgione 'Fırtına' adlı resminde figürleri manzara içine öylesine yerleştirmiştir ki, bunlar yaşıyor hatta hareket ediyor diyebiliriz. "Figürlerin aşırı

<sup>18</sup> E.H.Gombrich, a.g.e., s.238.

bir özenle çizilmiş ve kompozisyonun basit olmasına karşın, tablo kendini saran ışık ve hava sayesinde birliğe kavuşuyor. Bu ışık, fırtınanın giz dolu ışığıdır ve belki de ilk kez, kişilerin hareket ettiği doğa görünümü, basit bir arka düzlem değil, özerk birşeydir, tablonun gerçek konusunu oluşturmaktadır... Toprak, ağaçlar, ışık, hava, bulutlar, kent ve köprüler, hepsi bir bütün olarak kavranılmıştır.”<sup>19</sup>

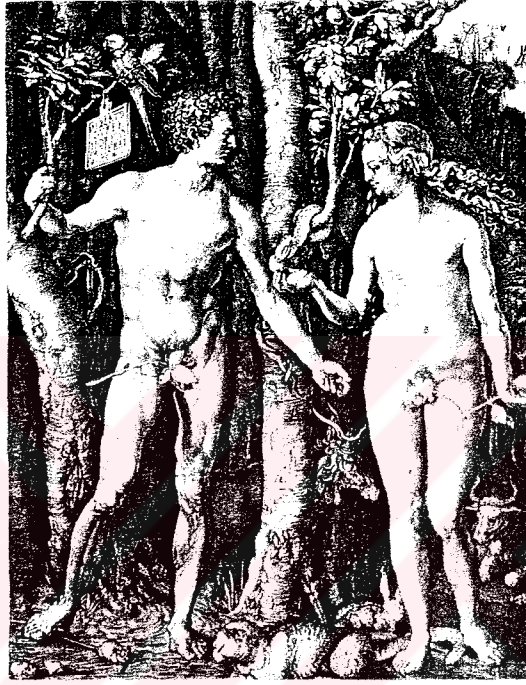


Resim 12: Giorgione. “Fırtına.” (1508).

Venedik’li ressam Tiziano, sıcak renkleri ve yoğun atmosferiyle, özellikle kullandığı sarımsı bir saydam boyayla resminde birlik oluşturan bir ışık yaratmıştır. Işık ve renk yoluyla biçim yaratma ve atmosferik etki elde etme ilkesine dayanan Venedik resmi, Tiziano’nun yapıtlarıyla doruk noktasına ulaşır. Giorgione’nin daha şiirsel diyebileceğimiz resimlerinin yanında, Tiziano’nunkilerdeki dünyasallık dikkat çekicidir. Bu dünyasallık portrelerinin yanı sıra, mitolojik ve dinsel konulu resimlerinde de açıkça görülmektedir.

<sup>19</sup> E.H.Gombrich, a.g.e., s.251.

İlerici yapısıyla Correggio'nun resimlerinde gördüğümüz, açık-koyu değerlerin etkileyiciliği ve bakışımızı yönlendiren ışık-gölge etkisiyle hareket dolu kompozisyonlardır. "Henüz doğmuş Çocuk İsa, tüm çevreye ışıklar saçarak, mutlu annesinin çok güzel yüzünü aydınlatıyor... Yahya İncili'nde sözü edilen, karanlıkları aydınlatan o ışık mucizesini gören biziz."<sup>20</sup>



Resim 13: Dürer. "Adem ve Havva." (1504).

Rönesans'ın Avrupa'ya yayılışıyla karşımıza Albrecht Dürer çıkar. Alman Rönesansı'nı simgeleyen sanatçı, İtalyan Rönesansı'nı ülkesine taşımıştır. Perspektif ilkelerini kullanarak figürlerinde plastik yoğunluk elde etmiştir. Grafik tekniğinin gelişimiyle birlikte siyah ve beyaz arasındaki ton geçişlerini kullanarak baskı resimler gerçekleştirmiştir. Özellikle Adem ve Havva resimlerinde (Resim 13), çıplak figürlerin siyah fon önünde aydınlık nesnelere olarak ortaya çıkması oldukça sert bir ışık-gölge ayrımını göstermektedir (Mısır

<sup>20</sup> E.H.Gombrich, a.g.e., s.258.

resminde ve Yunan vazolarındaki nesne-zemin farklılığını hatırlayalım). Alman Rönesansı'nda ön ve arka zemindeki ışık-gölge farklılığının kullanımı oldukça yaygındır. Diğer iki Alman ressam Grünewald ve Cranach da, bu özellikte resimler yapmışlardır. Bu dönemde öne çıkarılması gereken başka bir sanatçı da Altdorfer'dir. Çünkü salt doğayı resimlediği yapıtlarında artık figür yoktur. "...ne bir olay anlatır ne de içinde figürler vardır... Ortaçağda, kutsal olsun ya da olmasın, belirli bir konuyu görsel olarak açıklamayan bir resim hemen hemen düşünülemezdi."<sup>21</sup>

Kuzey Rönesansı da denilen Flaman (Belçika) ressamlardan en ünlüsü Jan Van Eyck'dir. İncelikli doğa gözlemi ve ayrıntı isteği sanatında özgün yapıtlar vermesini sağlamıştır. Sanatçı, 'Arnolfini'nin Evliliği' adlı yapıtında ayrıntıların işlenişini en çarpıcı biçimde betimlemiştir. Işık-gölgeyi en küçük ayrıntıda bile sabırla işlemiş, açık ve koyu değerleri resmin tüm yüzeyine yaymıştır. "Van Eyck, gerçekliği her ayrıntısıyla yansıtabilmek için resim tekniğini geliştirmek zorundaydı ve yağlıboyayı buldu."<sup>22</sup>

## 2.6. Maniyerizm (Tarzılık)'de Işık

Rönesans sanatının bunca yükselişi birçok kuralı da beraberinde getirmiştir. Bu kuralların karşısında durma ve meydan okuma isteği yenilik arayışlarını doğurdu. Bu döneme Maniyerizm denir. Maniyerizm'i farklı olanı yakalama isteği olarak nitelendirebiliriz. En önemli sanatçıları Parmigianino, Giovanni da Bologna, Tintoretto, El Greco, Holbein ve Pieter (yaşlı) Bruegel eserlerinde yeni tarzlar meydana getirmişlerdir. Konumuz açısından Maniyerist resimde kullanılan ışığın, beklenmedik yerlerden geliyor olması ve heykel

<sup>21</sup> E.H.Gombrich, a.g.e., s.272.

<sup>22</sup> Y.a.g.e, s.179.



açısından ise hareketin doruk noktasında dondurulmuş olması önemli iki özelliğin saptanmasını gerektirir.

Maniyerizm'in temsilcilerinden biri olan Parmigianino, dramatik anlatımıyla karşımıza çıkar. Figürlerinde alışılmış oranlar uzamaya başlar. Sanatçı tarafından yapılan bu biçim bozma, Maniyerizm'in temel özelliklerinden biridir. İnsan üzerinde beklenmedik etkiler, çarpıcı ve şaşırtıcı öğeler bu resimlerde belirgindir (Resim 14).



Resim 14: Parmigianino. "Uzun Boyunlu Meryem." (1532-1540)

Heykel sanatçısı Giovanni da Bologna, izleyicinin ilgisini insan vücudu üzerine çekmek ister. Önceden de söylediğimiz gibi hareket öyle bir noktada dondurulur ki, ışık-gölge açısından hareketlilik ve yeni olanı gösterme başarılmıştır (Resim 15).



Resim 15: Giovanni da Bologna. “Mercurius” (Hermes) (1567).

Usta sanatçı Tintoretto eserlerinde dramatik ışığa yer verir. Eserlerine baktığımızda sanki bir sinema perdesine bakıyormuş izlenimine kapılabiliriz. Alabildiğine hareket dolu bir sahnenin dondurulmuş an'ı üzerinde yoğunlaşmaktayızdır. “...nesneleri yeni bir ışıkla görmek, geçmişin öykü ve söylencelerini imgeleştirmek için yeni yollar denemek istiyordu. Bir tabloyu o, ancak kendi masalsı dünyasının görünümünü dile getirdiği zaman yetkin sayardı. Düz ve özenli bir bitmişlik onu ilgilendirmiyordu, çünkü amacına yaramazdı, hatta böyle birşey onun dikkatini tabloda gerçekleşen dramatik olaylardan kaydırabilirdi. Bu yüzden yapıtını nasılsa öyle bıraktı. Seyirciyi de merak içinde.”<sup>23</sup> Manierist dönemde dinsel ya da mitolojik konulu resimlerde gerçek dışı mekanlar yaratıp, renklerin parlak etkiler oluşturması ayrıca ışığın dramatik kullanımı sanatçıların ortak özellikleridir.

<sup>23</sup> Y.a.g.e., s.286.

Yunan kökenli İspanyol ressam El Greco özgün üslubu ile bu dönemin biçim bozma ilkesini tüm çarpıcılığıyla ortaya döker. Çok figürlü resimlerinde ışık karşıtlıklarını sıkça kullanmıştır. Açık ve koyu desenlerin yan yana gelişiyile detayları belirgin kılan ışık, yapıtlara gizemli bir hava vermektedir. “Çok renklilik kullanılmasına rağmen, düşünce tarzında ışığın beyaz, gölgenin siyah olduğu anlayışı vardı.”<sup>24</sup> Figürleri aydınlatan ışığın nereden geldiğini anlayamıyoruz ama formlar üzerinde bıraktığı etkiyle, dramatik bir anlatımla karşılaşyoruz.

## 2.7. Barok Sanatta Işık

Dönemin en önemli özelliği Tenebrizm (koyu gölge) tekniğidir (Resim 16). Bu tekniği bulan Caravaggio'nun eserlerinde ışık, gizemli ve dramatik etkiler yaratır. Bu dönemde doğayı aslına bağlı olarak vermeye çalışan sanatçılar, güzel veya çirkin olduğu gibi ortaya çıkarırlar. “Caravaggio'nun ışığı, vücuda zerafet ve yumuşaklık vermez; serttir ve derin gölgelerle yarattığı karşıtlıkta nerdeyse göz alır ve tüm sahneyi, çağdaşlarından pek azının değerlendirebileceği, ama sonraki sanatçıları kesinlikle etkileyen uzlaşmasız bir içtenlikle belirginleştirir.”<sup>25</sup> Bu resimlerdeki figürler karanlık içinde erirler.

---

<sup>24</sup>Nuri Temizsoylu, Renk ve Resimde Kullanımı, İstanbul, 1987, s.49.

<sup>25</sup>E.H.Gombrich, a.g.e., s.251.

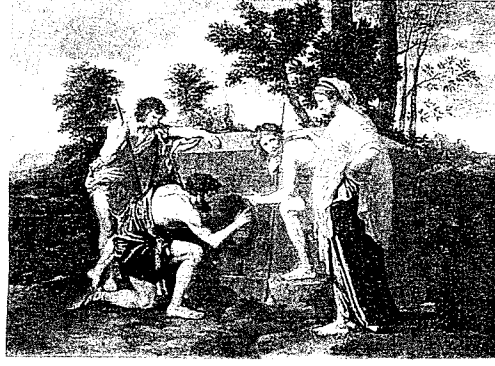


Resim 16. Caravaggio. “Kuşkucu Tomas” (1600)

Bu dönemde de dinsel ve mitolojik konulu yapıtlar verilmeye devam ediliyordu. Fakat dinsel baskının da sürmesi daha önce sözünü ettiğimiz portre sanatının yanı sıra peyzaj, natürmort, günlük yaşam, iç mekan resmi alanında ilerlemeler kaydedilmesine neden olmuştur.

Dönemin iki önemli Fransız sanatçısı Nicolas Poussin ve Claude Lorrain özellikle peyzaj resimleriyle ünlüdürler (Resim 17). Fransız resminin kurucuları olan bu sanatçılar doğayı gerçekçi bir tavırla betimlemişlerdir. Doğal ışığın alabildiğine kullanıldığı bu resimler izleyiciyi içine çekmektedir. “Klasik sanat ışık ve gölgeyi, şekli betimlemek için kullanmıştır. Her ışık tek tek şekilleri betimlemede, tümü de ekleme ve düzenlemede rol oynar. Barok da bu yardımcıdan, tabiatıyla vazgeçemezdi, ama ışık onda artık sadece şekil belirtmeye yaramamaktadır. Yer yer ışık şekli aşar, önemli olanı örtebilir ve ikinci derece olanı belirtebilir, resim bir ışık hareketiyle doludur, bu hareketinde nesnel bir belliliğin gereklerine asla uymaması lazımdır.”<sup>26</sup>

<sup>26</sup>Heinrich Wölfflin, a.g.e., s.236.



Resim 17: Poussin. “Et in Arcadia Ego.” (1655)

Hollanda (Felemenk) peyzaj resminin sanatçıları Jan Van Goyen ve Jacop Van Ruisdael'dir. Goyen, ışık ve havanın kendine özgü niteliklerini bulutların hareketlerinde vermeyi amaçlamış ilk sanatçılardan biridir. Ruisdael'in resimlerinde de gökyüzü geniş bir alanı kaplar. Hemen hemen aynı alanı kaplayan kara parçası ile birlikte oldukça hareketli bir manzara oluştururlar. Bulutlar, nehir ve ağaçlar doğanın canlılığını yansıtır. “...görmekli bir gökyüzünün altında uzanan Felemenk düzlüklerine ait manzaralarında taze atmosfer etkisi, canlı renkler ve parlak fon ışığı tümüyle kişiseldir.”<sup>27</sup>

Hollanda manzara resminin yanı sıra ölüdoğa resimlerinde de önemli bir uzmanlık alanını oluşturmuşlardır. En önemli temsilcisi Willem Kalff ışığı, nesnelere üzerinde göz alıcı renklerle sunar. Bu da ayrıntıların dokunulabilecek denli gerçekçi kılınmasını sağlar. Konunun önemini yitirdiği resimlerdir bunlar. “...nasıl ki söz olmadan da güzel müzik olur, aynı biçimde önemli bir konu olmadan da büyük resim olur.”<sup>28</sup>

<sup>27</sup>Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt no:3, İstanbul, Yem Yayın, 1997, s.1592.

<sup>28</sup>E.H.Gombrich, a.g.e., s.340.

Barok sanatı en iyi yansıtan sanatçı Pieter Paul Rubens oldu. Dinsel ve mitolojik konular yanında günlük yaşam ve manzara türlerinde de eserler vermiştir. Yapıtları, yansıttığı yaşama sevinci, biçim ve renk zenginliğinin yanı sıra hareketlilik ile Barok’u yansıtır. Bol figürlü resimlerindeki karmaşıklık, sanki ışığın rahatça dolaşımını sağlamak için özellikle yapılmıştır. Gerek bu tür resimlerinde gerekse portrelerinde yumuşak ışık hakimdir (Resim 18). Kullandığı renkler insan teninin altındaki canlılığı ortaya çıkartmaktadır. “Işık, evrensel yaşamın yürüyüşü gibi akışkan bir şeydir... Rubens’in sanatı, her an yenilenen güçlerin durmadan mayalandığı bir evreni ve sürekli oluşum içindeki bir dünyayı dile getirir; bu dünya da , hep akışkan haldeki biçimler, sonsuz bir uzayda, sınırsız bir zaman içinde, yaşamın ebedi hareketine uyarak, birbirini yok eder ve yeniden yaratırlar birbirlerini.”<sup>29</sup> Ülküsel güzelliğe önem vermeyen sanatçı resimlerindeki kişileri yaşadığı dünyadan alır.



Resim 18: Rubens. Bir çocuk başı, (1615)

<sup>29</sup> Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası – 16. ve 17. Yüzyıllar: Kapitalizm ve Dünya, Cilt no:3 İstanbul, Adam yayınları, 1998, s.287.

Doğalcı anlatımın en iyi örnekleri Diego Velázquez'in eserleridir. Caravaggio'nun tenebrizm tekniğini ışık-gölge karşıtlığı olarak kullanmıştır. Velázquez'in en önemli özelliklerinden biri geniş fırça darbeleridir. Onun fırça vuruşları ayrıntıları tek tek vererek değil, ışık-gölgeyi ortaya çıkaran darbelerdir (Buradaki önemi açısından İzlenimciler-Empresyonitler'i hatırlayalım). Güneş ışığını resmine sokan sanatçı, oluşturduğu mekanlarda bu ışığı dolaştırır. "...ışık oyununu, geniş fırça ve boya çarpışmaları ile anlatır. Bu yenidir ve taze bir boya zevkini sanatçı keşfetmiştir."<sup>30</sup>



Resim 19: Bernini. "Ermiş Therese".

Hollanda'da ışık-gölge ustası Rembrandt van Rjin, dinsel ve tarihsel konularla, portre alanında eserler vermiştir. Işığın yumuşak kullanımı ve yoğun altın rengiyle yıkanmış canlılığı yapıtlarını özgün kılar. Kompozisyonlarında özellikle ortaya çıkarmak istediği alanları ışıklandırırken, daha geri planda kalmasını istediği alanları karanlık bırakır. "Rembrandt, her an, birbirine zıt niyetleri bir arada bulundurur; ışığı gölgeye içirtir ve ışık, gölgenin içinde,

<sup>30</sup> Adnan Turani, a.g.e., s.406.

dağılmadan titreşip durarak, öylece boşlukta kalır. Rembrandt, barokun niteliklerini son çizgisine vardırır.”<sup>31</sup>

“Klasik sanatta ışık ve gölge plastik şekle bağlı iken Barokta ışıklar özerk bir hayata kavuşur”<sup>32</sup> Barok resim sanatında sözünü ettiğimiz Tenebrizm tekniği ile figür (ler) karanlık içinde erir (ler). Heykelde de sanki bu giderek erime ve siluet etkisinin kaybolması, çevre çizgisinin önemini yitiridir. Bu da çizgisel yerine gölgesel bir anlatımın önem kazandığını gösterir: Yani kitlelerin belirgin kenarlarla sınırlandırılması yerine bunların belirsizleşmiş olması (Düzgün çevre çizgisi yerine kırık çizgi).

Heykeltraş Lorenzo Bernini'nin 'Ermiş Therese' (Resim 19) adlı heykelinde bunu açıkça görebiliyoruz. Gözümüz önceden çözümlenmiş kesin sınırlar üzerinde gezmez, belirsizliği çözmeye çalışan bir çaba içerisine girer. Yüzeylerdeki parçalanma ışığın muntazam geçişleri yerine, ansızın ortaya çıkıveren ışık ve gölgeler oluşturur. Bunlar dokunsal etki yerine göze hitap eden ışık ve gölgeler yaratmaktadır. Doğadaki gerçeğe ve duygusal ifadeye önem verilen heykelde, “...mermeri resimlerdeki renk değerlerini anımsatacak biçimde kullanarak resimle heykel arasındaki bağı öne çıkardığı görülür.”<sup>33</sup>

## 2.8.Romantik Sanatta Işık

1789 Fransız Devrimi, Aydınlanma Felsefesi, endüstri ve bilimde yaşanan gelişmeler, Avrupa kültüründe büyük değişimlere neden olur. Bu döneme kadar sanatın, din kurumlarının ve aristokrat kesimin hizmetinde olduğunu biliyoruz.

<sup>31</sup> Server Tanilli, a.g.e., s.287.288.

<sup>32</sup> Heinrich Wölfflin, a.g.e., s.70.

<sup>33</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt no:1, s.225.



18.yy.'da yetişen filozoflar, insan hakları konusunda yeni fikirler ortaya atmış ve kurulu düzene şüphe ile yaklaşılmasını sağlamışlardır. İnanma'dan bilme'ye yönelme aydınlanmanın temelidir. İnanç insanı akılcı insana dönüşüyordu. Aristokrasinin çökertilip burjuva sınıfının etkili olmasıyla demokrasi alanında da ilk adım atılmıştır. Yeni bir düzen oluşmaktadır. Özellikle elektriğin keşfi, insan hayatını değiştirecek teknolojiyi getirecektir.

“Dönemin sanatçılarından büyük çoğunluğu Reynold'un öğüdüne uyup kategorilere ayrılan konular arasından belli bir tarz seçerek onun sınırları içinde kendilerini geliştirir, böylece vakit kaybetmekten kurtulmuş olurlardı. Bu arada peyzaj da, mimari yapılar; şehir görüntüleri; dağ manzaraları; pastoral peyzajlar; felaketleri, tarihi olayları temsil eden peyzajlar; deniz manzaraları; deniz kazaları gibi kendi içinde çeşitli kategorilere ayrılmıştı.”<sup>34</sup> Romantik dönemin sanatçıları arasında William Blake, John Constable, Caspar David Friedrich, Theodore Gericault, Francisco Goya, J.M.William Turner, Jean Antione Houdon ve Jean Baptiste Carpeaux sayılabilir.

“Bu dönemin heykel sanatının temel ögesi insan vücududur.”<sup>35</sup> Jean Antione Houdon ve Jean Baptiste Carpeaux eserleriyle ışık-gölge etkisini araştırmışlardır. Süs düşkünlüğünün yerini sıradan insana bırakması ve gerçekçi anlayış, portre sanatının besleyicisi olmuştur. “Houdon insanı hayran bırakan heykellerinde, Bernini'nin yüzyıl öncesinden başlattığı geleneği sürdürdü.”<sup>36</sup> Barok dönemde doğalcılığa verilen önem insan yüzlerindeki ifadenin de yakalanmasını sağlamıştır. Bernini'nin heykellerinde ifadeyi tespit ustalığının ne

<sup>34</sup> “Ustalardan, J.M.W. Turner: Işık ve Renk Dünyası,” Anons Dergisi, 28-29-30, Temmuz-Ağustos-Eylül, 1993, s.22.

<sup>35</sup> Francis Claudon, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çevirenler: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, İkinci basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1994, s.114.

<sup>36</sup> E.H.Gombrich, a.g.e., s.373.

kadar güçlü olduğunu görürüz. Romantik dönemin heykel sanatında, Barok ışık-gölge etkisi kendini gösteriyor. Carpeaux ise Romantizmle Gerçekçiliği birleştiren yapıtlar üretmiştir. Işık-gölge kullanımına verdiği önemle, Auguste Rodin ve Medardo Rossa gibi Empresyonist (İzlenimci) sanatçıları etkileyecektir.

Romantik dönemle birlikte peyzaj resminin önem kazandığını anlıyoruz. Manzara, izleyiciyi etkisi altına alır ve kişiyi kendi duygularıyla çözümlenmeye yönlendirir. Bu dönemin sanatçıları için “Adeta doğayı şiirselleştiriyorlar”<sup>37</sup> denilmiştir.

Alman Romantizm peyzaj resmi Caspar David Friedrich’le doruk noktasına ulaşır. Manzaralarında tanrısalı, tinsel (ruhsal) ve aşkı (transandantal) vermeye çalışmış, bunu yaparken gelenekselden uzak (Hıristiyan ikonografisi) kalmayı başarmıştır. Doğadan görüntülerin alacakaranlık, ay ışığı, sis, sonbahar, ya da kış mevsiminin özelliklerini yansıtan ışık, kişiyi etkilemeyi başarıyor. Eserlerinde yalnızlık, hüznün ve tanrısalılık gibi kavramlar gerçekçi fakat etkisi düşseldir.

Romantik peyzaj resmi, İngiliz sanatçıların eserlerinde figürden kurtulup onun önüne geçişin göstergeleridir. Bu anlayışla eserler veren J.M. William Turner ve John Constable yeni bir yol açarlar. Turner, ışık ve renk konusundaki duyarlılığını yapıtlarına aktarabilmiş bir sanatçıdır. Eserleri dönemin felsefi ve estetik anlayışında etkin olan ‘yüce’ kavramı doğrultusunda değerlendirilmelidir. Düşünür Edmund Burke yüce kavramını hoşlanma ve korkunun birlikteliğinde estetik bir haz olarak değerlendirir. “...gerçi bir hoşlanmadır; ama, bu hoşlanma korku ve dehşet duygusuyla karışıktır.”<sup>38</sup> Sanatçı ışık ve renk etkileşimleri ardında eriyip dönen soyut bir anlatıma yaklaşmıştır. Perspektife önem

<sup>37</sup> Adnan Turani, a.g.e., s.434.

<sup>38</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt no:3, İstanbul, Yem Yayın, 1997, s.1957.

verilmeyen, renk lekeleri halindeki bu resimler Empresyonizm'in (izlenimcilik) ilk örnekleri olarak kabul edilmelidir. Artık konu önemini yitirmiş ve ışık ön plana çıkmıştır. Alışılmış resim düzeninin dışına çıkmış yapıtlar, önemini, ışık ve renk kullanımından alırlar. 1840'ta şair Wolfgang von Goethe'nin 'Renk Kuramları' adlı yapıtı Turner'ın resimlerinde görsel bir bildiriye dönüşür: "Işığın ilk türevi olarak Goethe'nin benimsediği sarı, tuval yüzeyinde dairesel bir devinim sunar. Bu, aynı zamanda içeri doğru çekilen bir girdap izlenimi yaratmaktadır."<sup>39</sup>

John Constable İngiliz peyzaj resminde Turner'la birlikte anılır. Fakat ondan daha farklı bir ışık kullanmıştır. Önceleri Hollanda (Felemenk) peyzaj resminin etkisi altında kalmış daha sonra kişisel bir anlatıma yönelmiştir. Bu anlayışla açık havada değişen ışık etkilerini tuvallerine taşımıştır. Sanatçının temel araçları ışık ve gölgedir. Bu bağlamda önemi, son derece hızlı ve anlık tatlar bırakan fırçasıdır. "Eski ressamların gördükleri tarla, çimen, güneş daima galeri'lerdir ve yaratma değildir. Dünya büyüktür, iki gün birbirine benzemez, hatta iki saat bile. Dünyanın yaratılışından bu yana birbirine benzeyen iki yaprak bile yoktur. Gerçek sanat eserleri doğanın eserleri gibi, tamamen birbirinden farklıdır. "<sup>40</sup>Constable düşünceleriyle Fransız Romantiklerini ve Empresyonistleri (izlenimciler) etkilemiştir.

Fransız Romantik resminin konuları İngiliz ve Alman Romantizmi'nden ayrılır. Sanatçıların görsel yaratılarını tarihsel konular ve Napolyon'un söylenceleri oluşturmaktadır. Bu sanatçılardan özellikle Theodore Gericault ve Eugene Delacroix ilgi çekicidir (Resim 20).

---

<sup>39</sup> Y.a.g.e.,s.1830.

<sup>40</sup> Adnan Turani, a.g.e.,s.435.

Delacroix, Romantik düşünceyle başlayan ulusallık bilincinin etkisiyle dramatik konuları zengin bir anlatımla sunar. Yapıtlarında konunun en etkili anını seçip, zengin renk kullanımıyla enerjik bir kompozisyon oluşturur. Renk konusundaki ustalığı ve fırçasının ucundaki titreşimler Empresyonistler üzerinde etkili olmuştur. “Ancak Empresyonistler üzerinde en derin etkiyi bırakan sanatçı, resimde herşeyin bir yansıma olduğuna inanan Delacroix olmuştur.”<sup>41</sup>



Resim 20: Delacroix. “Dieppe Tepelerinde Deniz”. (1852)

Géricault savaş sahnelerinde çarpışmanın en etkileyici anının anıtsal etkisini yansıtır. Barok ışık özelliklerinin görüldüğü parıltılarda, ışık kahramanın üzerinde yoğunlaştırılır. Konuya feda edilen ışık, devrin ressamı Jacques-Louis David’in Yeni-Klasikçilik anlayışında da belirgindir.

## 2.9. Yeni-Klasik Sanatta Işık

Bu dönemde geçmişe yeniden yönelme isteği, özellikle Yunan ve Roma örneklerinin incelenmesi sonucunda sanatçıların Antikçağ hayranlığı Yeni-Klasik düşüncenin doğmasına neden olmuştur. Romantik ve Yeni-Klasik düşüncelerin

<sup>41</sup> Maurice Sèrullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviren: Devrim Erbil, Üçüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998, s.9.

karşıtlığına rağmen özellikle tarihsel konuların betimlenmesinde birbiri içine geçtiği anlaşılmaktadır. Avrupa'ya yayılan bu akım aynı zamanda Barok ve Rokoko sanatının yapaylığı ve aşırılığına bir tepkidir.

En önemli temsilcileri Jacques-Louis David ile heykeltıraş Antonio Canova'dır. David devrimin en etkili sanatçılarından biri olmuştur. Özgünlük ve vatanseverlik gibi değerleri yapıtlarında yansıtmıştır. Bu değerleri yansıtırken ışık konu için feda edilmiştir. En aza indirgenmiş ayrıntılar, soğuk renklerin kullanılması ünlü yapıtı 'Marat'ın Öldürülmesi' adlı tablosunda görülmektedir. "David, Yunan-Roma sanatından, vücutlara soyluluk ve güzellik veren kas ve sinir oylumlanmasını öğrenmişti."<sup>42</sup> Canova, gerçekçi figüratif üslubunu heykellerinde uygulamıştır. Klasik heykelin ortak değerleri olan kütle, ağırlık ve hacim duygusunu ustaca yerleşmiştir. Ünlü yapıtı 'Aşk Tanrısı ve Psykhe' (1787-1793) sanatçının, Yunan sanatına olan hayranlığını, sakin ifadelerle yansıtmıştır. Işık, formu ortaya çıkarırken aynı zamanda mermer üzerindeki pürüzsüz yapısıyla da parıltılar ve yansımalar yaratıyor.

Romantik dönemin yeni bir anlayışa yönelmiş sanatçıları olarak Francisco Goya ve William Blake gelir. Goya, dışavurumcu diyebileceğimiz anlatımıyla insanın insana ettiği acımasızlığı çarpıcı bir anlatım ve dramatik ışık kullanımıyla sunar. William Blake ise gizemli ve dinsel bir yaklaşımı yapıtlarında öznel bir renk, ışık ve biçim kullanımıyla düşsel görüntüler yaratır.

Romantizm'in duygulu ve hayal yüklü yönüne zıt bir yolda gelişen Realizm (Gerçekçilik), sanatta insan ve insan topluluklarının hayatını bütün gerçek çizgileriyle göstermek eğilimine girmiştir. Sanatçı olayları tarafsız, olduğu gibi işlemeye çalışır. Bu arada bilimdeki ilerlemeler devam etmektedir. 1839'da Daguerre fotoğrafide resmi pozitif kağıda geçirmektedir.

---

<sup>42</sup> E.H.Gombrich, a.g.e, s.382.

## 2.10.Gerçekçi Sanatta Işık

Constable'nin 19.yy.'da peyzaj resmi alanında verdiği ürünler, Barbizon Okulu ressamlarından Theodore Rousseau ve Jean François Millet ile yine aynı dönemde gerçekçilik etkisiyle eserler vermiş olan Adolf Menzel, Camille Corot, Gustave Courbet ve Edouard Manet gibi ressamlar gündelik yaşamı, sıradan görüntüleri olduğu gibi düşsel, tinsel ve öznel kaçmadan tüm nesnelliğiyle vermeye çalışmışlardır. Romantizm'in devrimci tavrı ve Akademiizm'e karşı olan tavır devam etmektedir. Camille Corot izlenimci tavrı ile gerçek doğayı gözlemledi. Kullandığı pastel renkler, ışığı ve atmosferi veriş biçimi, fırça darbeleri "izlenimcilerin ilki"<sup>43</sup> olarak tanınmasına neden olmuştur. Doğa ve gündelik yaşam, gerçekçiler için yeterli bir konu olarak görülmüştür. Dikkatimizi çeken ise bunlardaki güneş ışığıdır. Adolf Menzel ışığı ve güneşi gerçekçi ve izlenimci bir anlatımda kullanmıştır. Gerçekçiliğin öncüsü Gustave Courbet duyarlı bir renk zenginliği içindeki figürlerini güçlü ışık-gölge karşıtlığıyla biçimlendirmiştir (Resim 21).



Resim 21: Courbet. "Günaydın Bay Courbet!". (1854)

Gerçekçi ressamlardan sayılan Edouard Manet'nin 1860 sonlarında geliştirdiği yeni estetik anlayış İzlenimcileri etkilemiştir. Manet, konunun

<sup>43</sup> Sanat Kitabı, "500 sanatçı – 500 sanat eseri",s.108.

egemenliğini bırakarak dikkatleri biçim ve renge çekmiştir. Özellikle insan figürlerini çevreleriyle birlik içerisinde kurmaya çalışmıştır. Kullandığı koyu renkler (Empresyonistlerin kullanmaktan kaçındığı), özellikle siyahın tonları resimlerinde cesaretli bir anlatım ve parlaklık sağlamıştır. “Açık havada resim yapması Empresyonist arkadaşlarının tekniklerini ve gelişimlerini etkilemiştir.”<sup>44</sup> (Resim 22)



Resim 22: Manet. “Kırda Öğle Yemeği”. (1863)

### 2.11 Empresyonizm (İzlenimcilik) de Işık

Empresyonizm (İzlenimcilik) Ernst Mach felsefesine dayanan sanat anlayışıdır. Mach felsefesine göre izlenim (impression) ya da duyum kavramı “nesnel gerçekliği değil, nesnelere gelen izlenimleri konu edinir.”<sup>45</sup> Sanatçı nesneyi olduğu gibi değil, kendisinde yarattığı izlenim doğrultusunda ortaya döker. İzlenim ya da duyum kavramı özellikle Aydınlanma Felsefesi'nin

<sup>44</sup> Maurice Sérullaz, a.g.e., s.122.

<sup>45</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e.,s.171

düşünürleri Locke ve David Hume tarafından kullanılmıştır. David Hume'ye göre izlenim, "Empresyon deyince ben, görürken, işitirken ve bir şeye dokunurken, bir şeyi severken, birinden nefret ederken, bir şeyi arzular veya isterken sahip olduğumuz canlı algıları anlıyorum. Her türlü nesne, ya bir empresyon (izlenim), ya da bir fikre döner; doğal olarak bunlar her ne kadar izlenimlere uygun düşerse de, güç ve canlılık bakımından ayrılırlar. Fikirler, basit olsun, karışık olsun insan zihninin içinde bulunan şeyler olup, hepsi de aslında izlenimlere dayanırlar."<sup>46</sup> Bilgilerimizin temelidir.

Empresyonist sanatta hem fiziksel hem de ruhsal gerçekçilik aynı izlenimde yansır. Kişisellik ön plandadır. Farklı görme ve kavrayış biçimleriyle, bilinen kurallara (örneğin bilimsel perspektif) aldırılmayan yenilikçi bir sanat sergilenmektedir. Sanatçıların amacı, ışığın değişken etkilerini görünür kılmaktır. Bunu gerçekleştirmek için dışarıya çıkıp güneş ışığı altında araştırmalar yapmışlardır. Empresyonist yapıtları belirleyen öğeler; ışık, renk ve an'dır. Sanatçı ışık ve renk durumlarını yakalamak ve tuvaline dökmek çabası içindedir. Bu aynı zamanda devinim izlenimini de getirmektedir. Işığın ve rengin bilimsel prensiplerinden yararlanmış olan sanatçılar, Newton'un prizmasında oluşan altı rengi (tayf) kullanmışlardır. Fransız kimyacı Michel-Eugène Chevreul'ün üç temel renge dayanan (kırmızı, sarı ve mavi) kuramıyla, onun renk kontrastları (karşıtlık) yasalarını uygulamışlardır. Renge olan ilgi fotoğraf tekniklerinin gelişimiyle ve Japon baskılarının etkisiyle artmıştır.

Konu geri plana atılmış ve ışık ön plana çıkmıştır. Amaç gelip-gidene yakalamaktır. "Gerçekçi için olduğu gibi izlenimci ressam için de, modern yaşamdan alınan bütün konular iyidir. Ancak, izlenimci ressamın, gerçekçi

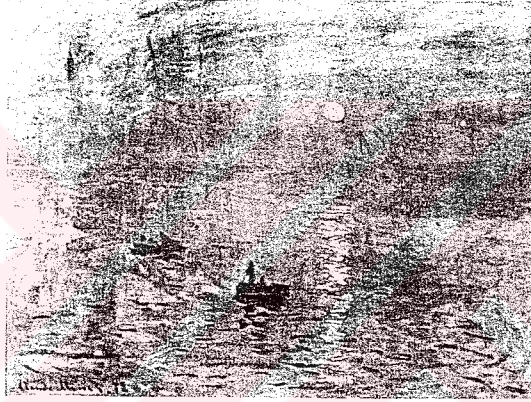
---

<sup>46</sup> Seyit Kemal Karaalioglu, Edebiyat Akımları, Üçüncü B, İstanbul, İnkılap ve Aka Ktb, 1980, s.225.



rassamda hoşgörmediği şu: Sürüp giden görünürlere inanması ve iyi aydınlatılmamış bir atölyede kasvetli resmini yapması. Oysa nesne değildir önemli olan, önemli olan onu farketmemizi sağlayan ışıktır.”<sup>47</sup>

Bu yeni anlayışı getiren Claude Monet'nin 'İzlenim.Gün Doğumu' adlı tablosudur (Resim 23). Sürekli ışık ve renk etkileri üzerinde çalışan Monet, aynı yerin farklı zamanlardaki görünüşünü işleyerek konu ve biçimi bir yana itmiştir. Jean Paul Sartre: “Monet, bir resimdeki temel öğenin güneş olduğunu söylerken, herhangi bir şeyi kaybetmişlik duygusuna kapılmıyordu.”<sup>48</sup>



Resim 23. Monet. “İzlenim. Gün Doğumu”. (1872)

Empresyonist sanatın diğer temsilcileri olarak Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley ve Camille Pissarro gelir. Renoir daha çok figür çalışmaları yapmıştır. İnsan vücudu üzerindeki ışık ve renk etkileri, gün ışığının bütün zenginliğini ortaya koymaktadır. Artık ışık ve gölge önceki dönemlerin açık ve koyu planları değil, tayf renklerinin tualde birbirine geçişleridir. Çoğunlukla manzara alanında resimler veren Sisley ise suda, gökyüzünde, siste ve karda oluşan ışık efektlerini araştırmıştır. Pissarro yaptığı kır manzaralarıyla neredeyse

<sup>47</sup> Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-19.yy. İlerlemenin Çelişmeleri, Cilt no:5, İstanbul, Adam Yayınları, 1997, s.230,231.

<sup>48</sup> Seyit Kemal Karaalioglu, s.225.

lekelere dönüşen fırça darbeleri Neo-Empresyonizm (Yeni-İzlenimcilik) e yaklaşır (Resim 24).



Resim 24: Pissarro. “Meyve Bahçesindeki Kadın”. (1887)

Empresyonist heykel sanatının adı ise Auguste Rodin'dir. Heykellerinde ışık ve gölge, girinti ve çıkıntılar sayesinde insan vücuduna yayılan güçlü bir anlatımı sağlar. Işık ve gölge formlar arasında dolaşarak heykeli meydana getirirler. Figürlerin bazı bölümlerinde bitmemişlik izlenimi vermek için malzemeyi işlemeden bırakan (Resim 25) sanatçı, resimde izleyiciye bırakılan gözle tamamlama payını heykellerinde uygulamıştır. “İzlenimci heykel anlayışı, hayat gerçeğinin, insan vücudunun her noktasında olduğunu adeta ispatlamaktadır. Bu anlatım için Rodin aynen izlenimciler gibi ışık-gölgeyi kullandı ve gene izlenimciler gibi heykelin çevresinde bir atmosfer olayı yarattı.”<sup>49</sup>

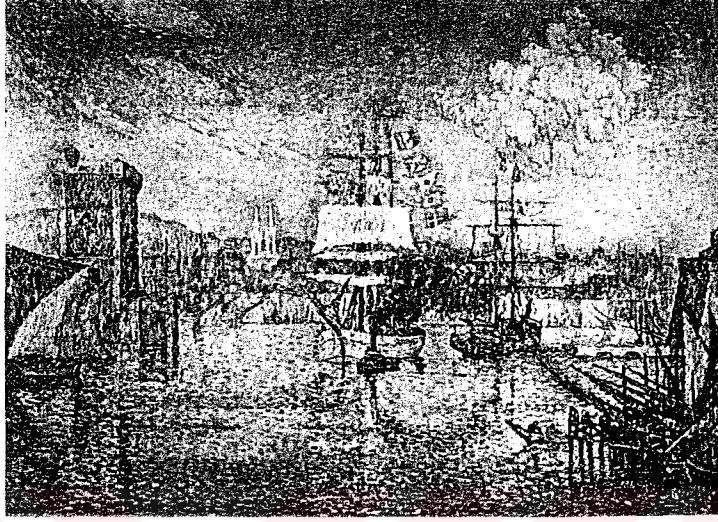
<sup>49</sup> Adnan Turani, a.g.e.,s.469.



Resim 25: Rodin. “Octave Mirbeau”. (1895)

**2.11.1.Neo-Empresyonizm (Yeni-İzlenimcilik)’de Işık :**Empresyonist sanatın doyum noktasına ulaşması yeni arayışları getirmiştir. İki koldan gelen sanatçılar Neo-Empresyonizm (Yeni - İzlenimcilik, Pointilizm = Noktacılık, Divizyonizm) ve Post - Empresyonizm (Ard -İzlenimcilik)i yaratmışlardır. Yeni – İzlenimciliğin öncüleri Georges Seurat ve Paul Signac olmuştur. En önemli özelliği renkleri palette karıştırmayıp tuval üzerine noktalar halinde yanyana getirmeleridir. Bunu uygularken de bilimsel kuramlardan yararlanıyorlardı. Fransız kimyacı Michel- Eugène Chevreul’ün Eş Zamanlı Renk Kontrasları ve Renkli Nesnelerin Birbirleriyle Uyumu Yasası Üzerine- 1839, ABD’li fizikçi Ogden N.Rood’un Modern Renk Bilimi- 1879 adlı kitaplarıyla estetikçi David Sutter’in kuramları üzerine çalışmışlardır (Resim 26). Yeni- İzlenimcilik bu bilimsel çalışmalarla yoğun ışık içindedir. “İzlenimciler şunu biliyorlardı; tual üzerinde küçük noktacıklar şeklinde temel renklere (Hue) belli bir uzaklıktan bakıldığında izleyen kişinin gözünün retina tabakasında bu renkler bir bütün

oluşturur. Noktacıların, resimlerinde kullandığı insan gözünün fizyolojik yapısıyla ilgili bu gerçek, elektronik görüntü için de geçerlidir.”<sup>50</sup>



Resim 26: Signac. “Limana Giriş, Marsilya”. (1911)

Signac, Yeni – İzlenimciliğin ilkelerini açıklarken iki sözcüğü birbiriyle kıyaslamaktadır. “Bunlar gerçekçi bir sanat kuramı olan ‘divisionnisme’ (bölmeçilik) ile, az veya çok Bizans mozaiklerinden esinlenmiş bir teknik olan ‘pointillisme’ (noktacılık) dır.”<sup>51</sup> Noktacıların parçalama tekniği, modern resim üzerinde etkili olacaktır.

**2.11.2. Post-Empresyonizm (Ard-İzlenimcilik) de Işık :**  
Empresyonizmden sonraki arayışların diğer adı Post-Empresyonizm’dir. Tam olarak bir grup oluşturmasalar da üç büyük sanatçıyla karşılaşırız. Paul Cézanne, Vincent Van Gogh ve Paul Gauguin. Kendilerinden sonra Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) ve Primitivizm (İlkelcilik) üzerinde etkili olmuşlardır. Bu aynı zamanda soyut sanatın başlangıç dönemidir.

<sup>50</sup>Levent Kılıç, Görüntü Estetiği, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s.53.

<sup>51</sup>Maurice Sérullaz, a.g.e., s. 22.

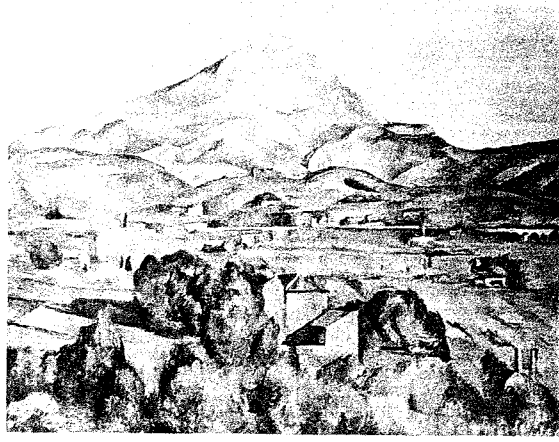
Temelde Empresyonizm'in renk ve tekniklerini yadsımamakla birlikte renk ve ışığın sınırlandırılmış anlatımına karşıydılar. Klasik ustaların yapıtları Cézanne'ı etkilemiştir. Özellikle Fransız peyzaj resminin kurucularından Poussin. "Ödev doğadan çizmekti ama, aynı zamanda Poussin'in sanatına özgü o düzen ve gereklilik duygusunu da yeniden kazanmak gerekiyordu."<sup>52</sup> Empresyonistlerin resimlerinde neredeyse karmaşıklığa varan renk dünyası Cézanne'la birlikte düzene ve geometriye varan yapısal bir anlatıma yönelir. Çünkü Cézanne doğanın temel biçimler olarak, silindir, küre ve koni şeklinde kavranmasını öneriyordu. Böylece duysal olarak değil düşünsel olarak kurulan bir biçim ortaya çıkıyordu. Hareketi, gelip-gideni yakalamayan Cézanne kalıcı olanı seçer. Sanatçı, natürmort, portre, manzara ve diğer kompozisyonlarında aynı tutumu izlemiştir. Bu konuyla ilgili olarak düşüncelerini açıklar. "Işığın yeniden üretilmesi olanaksızdır, ışık başka şeyler aracılığıyla, örneğin renkle gösterilebilir. Bunu başardığımda kendimle gerçekten övünç duydum."<sup>53</sup> Cézanne'ın resimleri ışıktan yoksun değildir. Onun Sainte-Victoire Dağının Görünümü (Resim 27) için; "ışığa gömülmüştür ama, yine de sağlam ve cisimseldir. Açık-seçik bir kompozisyona sahiptir, büyük bir derinlik ve uzaklık izlenimi vermektedir."<sup>54</sup> Doğayı yeniden yaratmak isteyen sanatçı, yapıtlarıyla bunu gösteriyor.

---

<sup>52</sup>E.H.Gombrich, a.g.e., s.428.

<sup>53</sup>Maurice Sérullaz, a.g.e., s.74.

<sup>54</sup>E.H.Gombrich, a.g.e., s.429.



Resim 27: Cézanne. “Sainte-Victoire Dağının Bellevue’den Görünüşü”. (1885)

Diğer sanatçı Vincent Van Gogh, Yeni-İzlenimciler’in etkisiyle kıvrımlı renk çizgilerine dönüştürdüğü resimlerinde karmaşık iç dünyasını yansıtır. Aydınlık ve katışıksız (saf) renkler kullanan sanatçı alevi anımsatan fırça vuruşlarıyla yapıtlarını oluşturmuştur. “Öncelikle başka tür bir ışığı yaşamak istedim. Sonra doğayı daha berrak bir gökyüzü altında görmeyi arzuladım... Son olarak da güçlü güney güneşini görmeyi istedim.”<sup>55</sup> Paul Gauguin ise doğanın betimlenmesinde düşünce ve düş gücünün önemini ortaya koyar. “İzlenimci ve Yeni- İzlenimci tekniklerin doğadaki etkilerini yakalama çabasını sınırlayıcı, yapay ve düşünceyle duyguyu dışlar nitelikte buluyordu. Amacı açık havada çalışmayı azaltarak doğayı doğrudan betimlemek yerine, akıldan ve tinsel yönleriyle işlemektir.”<sup>56</sup> Gauguin ilkele (primitif) özlem duydu ve ilkeller arasında yaşadı. Yapıtlarında kuvvetli konturlarla (dış hat-dış çizgi) çevrilmiş geniş yüzey boyamaları, kontrast ve doğal olmayan renklerle ışığın verilmesi, dekoratif aynı zamanda basite indirgenmiş anlatımı, Mısır resimlerini hatırlatmaktadır. Bu üç sanatçı 20.yy. başında birçok düşünceyi etkileyecektir.

<sup>55</sup>Maurice Sérullaz, a.g.e., s.106.

<sup>56</sup>Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt no:1, İstanbul, Yem Yayın, 1997, s.247.

## 2.12.Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)'de Işık

Düşünsel zenginlik, teknoloji, ekonomi ve bilimdeki değişimler ışık olgusunun da sanatta yeni bir anlatım yolu bulmasına neden olmuştur. 20.yy. başında fotoğraf ve sinema alanındaki gelişmeler, resim ve heykelin yanı sıra diğer sanat dallarını da etkilemiş, yeni arayışlara itici güç oluşturmuştur. “Fotoğrafın bulunması, resmin katı kurallarından kurtulmasına izin verecek bir ortam sağlamış ve böylece sanat ile gerçek arasındaki ilişkide ortaya çıkan köklü değişikliği de kesinlikle önceden hazırlamıştı.”<sup>57</sup> Kimyanın sürekli gelişmesi de sinemanın olabilirliklerini genişletmiştir. “Ve kimya olmasaydı sinema da olmazdı kuşkusuz: Önce film maddesi, çeşitli aşamalardan geçerek yetkinleşir; geriye, fotoğrafı yoluyla hareketin ve böylece canlı görüntünün sentezini yapacak bir mekanizmayı bulmak kalır.”<sup>58</sup>

20.yy.’ın başındaki hızlı değişimler birçok alanda kolaylıklar sağlarken diğer yandan da endişeye neden olmuştur. Sanatçılar dış dünyayı bırakıp kendi iç huzursuzluklarını yansıtmaya başlarlar. İçselliğin dışarıya yansıdığı bu yapıtlar, aynı zamanda soyut düşüncenin biçimlenmesini de beraberinde getirir. Soyut düşünce de Modern Sanat’ta kendine sağlam bir yer edinecektir. “Çağdaş sanat kuramcısı Marcel Brion’a göre, soyut sanat deyimi Romantizm’de ortaya çıkmış”<sup>59</sup> ve duyularla kavranan yerine sanatçının dünya görüşü önem kazanmaya başlamıştır. Modern sanatla birlikte artık ön planda duyularla algıladıklarımız değil, düşünsel olarak bir yorumda bulunabileceğimiz ‘açık sanat yapıtı’ ile karşılaşmaktayız.

<sup>57</sup>Lionel Richard, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çevirenler: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, İkinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.7.

<sup>58</sup>Server Tanilli, a.g.e., s.474.

<sup>59</sup> İsmail Tunali, Felsefenin Işığında Modern Resim, Beşinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s.118.

İç ışığı yansıtan sanatçılar, özellikle Ekspresyonistler (Dışavurumculuk) ışığı farklı kullandılar. Sigmund Freud'un psiko-analizi bir bilim olarak geliştirmesi bu dönemin sanatçıları üzerinde etkili olmuştur. "Kandinsky'ye göre: Freud tarafından psiko-analizin bir bilim olarak kurulması, sanatın insanın iç dünyasına sokulmasında büyük ölçüde yardımcı olur."<sup>60</sup> Bununla birlikte yeni görüş, sanatçının kendini açıklama (ifade) sorunu olarak yansır. Ekspresyonizm, B.Croce felsefesinde "ifade-expression kavramına dayanır... iç dünyanın dış dünyaya karşı üstünlüğü ve gücü anlaşılır."<sup>61</sup> Ekspresyonizm iç ışığı, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurur. Güçlü bir anlatım için denge ya da güzellik gibi kavramlar yerine, gelenekselden uzaklaşıp karikatüre varan bir biçimleri bozma yöntemine gidildiğini görürüz. Ekspresyonizm, Norveçli Edward Munch'ın 'Çığlık' adlı taş baskısına çok şey borçlu olan, Fovizm (Yabanıklar ya da Vahşiler), Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) içinde kendini bulur. Fovistler duygularını renklerle yansıtmayı amaçlamış, kaba fırça vuruşlarıyla parlak, canlı ve karşıt renkler kullanarak geniş renk alanları yaratıp, figürleri kalın dış çizgilerle belirlemişlerdir. Renk kullanımları açısından Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların varlığı unutulmamalıdır.

Henri Matisse öncülüğünde Fovistler arasında Andre Derain, Georges Rouault, Maurice De Vlaminck, Othon Friesz, Pierre-Albert Marquet gibi sanatçılar gelir. Matisse'in en önemli özelliği doğaya aykırı (kırmızı saç ya da yeşil yüz gibi) renk kullanımudur. Katışıksız (saf) renklerle oluşturduğu resimleri dekoratif özellikler taşımaktadır. Özellikle rengin üstünde yer alan ve devingen dış çizgileriyle süsleme etkisi yaratan biçimlerin tümü, aynı zamanda mekanı tanımlamaktadır (özellikle ev içi resimlerinde görebiliriz) (Resim 28). Matisse

---

<sup>60</sup> İsmail Tunali, a.g.e., s.130.

<sup>61</sup> Y.a.g.e., s.130.



heykel çalışmaları da yapmış bir sanatçıdır. Heykellerindeki ayrıntıların elenişi ve güçlü dokusal etkiler yaratan ışığı kullanması, insan figürlerinde dramatik bir hareketsizlik yaratmaktadır. Fovist sanatçılardan Andre Derain'in sanatı ise gücünü renksel yoğunluktan alır. "Bu renkler biçimleri tanımlarken, bir yandan da birbirleriyle ilişkiye girer ve resim yüzeyinde güçlü bir titreşim olgusu oluşturur."<sup>62</sup> Fovist sanatçı Maurice de Vlaminck diğer Fovistler gibi Afrika sanatıyla ilgilenmiştir. Resimlerindeki parlak renkler biçimleri tanımlamakta ve doğaya aykırı renkler kullanmaktadır (kırmızı ağaç gibi) (Resim 29). Fovizm'in önde gelen sanatçılarından olan Vlaminck bu görüşün kendisi için önemini vurgulamıştır: "Güçlü ve içgüdüden gelen katışıksızlıkla resim yaparak, canlı ve engellenmemiş bir dünyayı anlatmakla büyük başarı kazandı. Fovizm Vlaminck için ne bir yenilik, ne de bir tutum biçimiydi, ama olmak, davranmak, düşünmek ve solumak için bir yoldu. Bu nedenle 'Fovizm benim!' dedi."<sup>63</sup>



Resim 28: Matisse. "Yemek Sonrası".  
(1908)



Resim 29. Vlaminck. "Bougival".  
(1905)

Die Brücke grubunun sanatçıları arasında Ernst Ludwig Krichner, Erich Heckel, Emil Nolde ve Otto Mueller sayılabilir. Grup, Almanya'da yaşanan toplumsal bunalıma karşı savaş vermek ve daha olumlu bir gelecek yaratmak

<sup>62</sup>Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt no:1, İstanbul, Yem Yayın, 1997, s.447.

<sup>63</sup>Lionel Richard,a.g.e., s.108.

amacındaydı. Friedrich Nietzsche'den etkilenen sanatçılar eski değerlerin yerine yeni değerler koyma, varolan düzeni değiştirme isteğini, yaratıcılıklarıyla birleştirmişlerdir.



Resim 30: Krichner. “At Binen Kadın”. (1912)

Brücke grubunun kurucularından olan Kirchner, Afrika heykellerinin etkisinde kalarak formlarını sadeleştirmiş (Resim 30) ve özellikle insan figürlerinin biçimlerini bozarak etkileyici bir anlatım dili yaratmıştır. “...kalın ve güçlü dış çizgilerin ve katıksız renk alanlarının belirsizliği sade ve iki boyutlu resimler yapan Krichner konularını da çevresindeki dünyadan seçmiş; portreler, manzaralar, sirk ve müzikhöl görünümüleriyle çıplak insan figürleri yapmıştır. Sanatçı sadeleştirilmiş ve çoğu kez çarpıtılmış doğal biçimlerle... çağdaş ruh durumlarını anlatmaya çalışmıştır.”<sup>64</sup> Çizgi ve rengin ardındaki ruhsal etkileri vermeye çalışan sanatçılar, I.Dünya Savaşı'nın acıları da tüm Die Brücke sanatçıları gibi Heckel'in yapıtlarından da etkili olmuştur. “Resimsel öğelerin karmaşıklığı yoluyla savaşın acımasızlığını betimlediği resimlerinde melankolik ve trajik bir ruh durumu yansır.”<sup>65</sup> Işıklı bir renk dünyasının içine girdiğimiz

<sup>64</sup>Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt no:2, İstanbul, Yem Yayın, 1997, s.1002.

<sup>65</sup>Y.a.g.e., s.773.

Nolde'nin resimlerinde "...renk, süsleyici anlamda olmayıp, alışılmamış, göz kamaştırıcı, donuk, ışıklı, ecinli bir hava yaratacak biçimde karanlık, kontrastlı ve renk değerleri bakımından zengin idi. Renk, hamur halinde ve kitle olarak sürülmüş olduğundan büyük etkiye sahipti... Resimde hatların rolü, onu hiç ilgilendirmemiştir. Bunun için de resimlerinde kontur yoktur. Nolde'nin resmi, renklerin bütün ışıklılığı ve aydınlığına rağmen dramatik, ağırbaşlı, güçlü bir havaya bürünmüştür.”<sup>66</sup> Biçimleri öylesine yalınlaştırmıştır ki, görüntüler yalnızca renk ve ışıktan oluşmaktadır (Resim 31).



Resim 31: Nolde. “Altın Buzağı Çevresinde Dans”. (1910)

Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke ve daha sonra gruba katılan Paul Klee gibi sanatçıların katılımlarıyla Der Blaue Reiter grubu kurulmuştur. Dışavurumcu nitelikte yapıtlar veren sanatçılar Die Brücke 'nin güçlü ve vurgulayıcı anlatımına karşın daha duygusal, gizemci ve felsefi bir yaklaşım benimsemişler, bunun sonucunda belli biçimlere bağlı kalmamışlardır. Kullandıkları renkler de daha yumuşak ve parlaktır. Bu sanatçıların yine aynı dönemlerde oluşan Kübizm, Fütürizm, Süprematizm ve Konstrüktivizm'le olan ilişkilerini gözönünde bulundurmalıyız.

Almanya Ekspresyonist düşünceyle birlikte heykel sanatına da , Ernst Barlach ve Wilhelm Lehmbruck gibi iki büyük sanatçıyı kazandırmıştır. Her iki sanatçı da ışık ve gölgeyi kendi duygularını iletme isteği açısından biçimlendirmişlerdir (Resim 32). Barlach, insanın doğaya ve kendisine

<sup>66</sup>Adnan Turani, a.g.e., s.503, 504.

yabancılaştırmasını duygu zenginliği, kütleli biçimler ve geniş yüzeylerle vermiştir. “Barlach da, sanatçının içindeki ‘gizemli karanlıktan’ doğan görsel sanat biçimlerinin insanları kendini yeniden bulmaya yönelteceği ve böylece Tanrı’ya yaklaştıracığı inancını paylaşmıştır.”<sup>67</sup> Wilhelm Lehmbruck’un ise içselliği olabildiğince yansıttığı heykelleri Rodin ve Maillol etkilidir. “...yarattığı biçimler içsel, güçlü bir gerilimden yükseliyormuşçasına ve bu yüksek gerilimle çoğalıyormuşçasına ortaya çıkar.”<sup>68</sup>



Resim 32: Barlach. “Sofu”. (1925)

Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi Cézanne ve Gauguin’in yöntemleri soyut düşüncelerin kapılarını aralamıştır. “Çünkü Kübizm’e gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamamanın yeni türleriydi. Oysa, Kübizm ile beraber sanatta yaratma olayı tümüyle özerk (autonom) bir olay olur ve kübist anlayıştaki farklı sanatçılarda bu temel anlatım ilkelerinin ve düşüncelerinin yalnızca değişik biçimleri bulunur. Bunlar ise, 20.yy.öncesi tüm Avrupa sanatı ile bağlanamayacak bir kopukluğu ifade eder. Bu bakımdan, Kübizm, 20.yy. sanatında büyük bir devrim hareketi olarak ortaya çıkar.”<sup>69</sup> Kübizm bu soyut düşüncenin en yaratıcı alanlarından birini oluşturur. Geometrik biçimi ön plana çıkararak, rengi ikinci plana iter; çoğunlukla koyu tonlar, donuk renkler kullanılır.

<sup>67</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt no:1, İstanbul, Yem Yayın, 1997, s.194.

<sup>68</sup> Lionel Richard, a.g.e., s.114.

<sup>69</sup> İsmail Tunalı, a.g.e., s.164.

### 2.13.Kübizm'de Işık

Önemli temsilcileri arasında Pablo Picasso, Georges Braque, Robert Delaunay, Fernand Leger ve Juan Gris gelir. Kübizm ikiye ayrılır: Analitik (Çözümsel) Kübizm ve Sentetik (Bireşimsel) Kübizm. "...Kübizm, nesnelere, varlığı görüldüğü gibi değil de düşüldüğü gibi kavrayacaktır."<sup>70</sup> Picasso ve Braque'ın 1909 ve 1911 yılları arasındaki yapıtları, resimde, betimlemeye (figuration) karşı soyutlama sorunu olarak karşımıza çıkar. Analitik Kübizm değişik açılardan elde edilmiş görüntülerin tek bir yüzey (iki boyutlu bir yüzey) üzerinde gösterilmesidir. Böylece birçok görüntüyü aynı anda görebiliriz. Bu da farklı ışıklara yine aynı anda sanki bir heykelin çevresinde dolaşıyormuşcasına üç boyutluluk kazandırır. Burada önemli bir nokta da zaman faktörünün dördüncü boyut olarak resme girmesi, zaman-mekan (spacetime) olgusunun sanatta geçerli hale getirilmesidir. Bu da Kübizm ve Fütürizm'de kullanılan eşzamanlılık (Simultane) kavramını yaratır. Sentetik Kübizm ise resme farklı malzemelerin girerek kolaj (Papier-colle, yapıştırma kağıt) tekniğinin uygulanmasıdır. Kolaj tekniği raslantısal öğelerin ve ışığın, resim sanatında, tümünden parçaya değil de parçadan tüme varma, yöntemini oluşturmuştur. Gris de kolaj denemeleri yapmıştır. Leger ise Kübist anlayış içinde daha çok renk ve desene dayalı, Konstrüktivist (yapımcı-inşacı) bir tutum izler.

Konumuz açısından burada ayrıca almak istediğim Pablo Picasso'nun 1937'de yaptığı 'Guernica' adlı resmidir (Resim 33). Guernica adlı küçük bir kasabanın bombalanmasını konu ettiği çalışması insanın insana ettiği acımasızlığın anıtsal bir anlatımıdır. "Neredeyse siyah-beyaz olan bu resim,

---

<sup>70</sup> Y.a.g.e., s.167.

hava-sız ve mekan-sızdır. Elektrik ışığı, gaz lambası ve yangın, resme hemen hemen hiç ışık vermez gibidir.”<sup>71</sup>

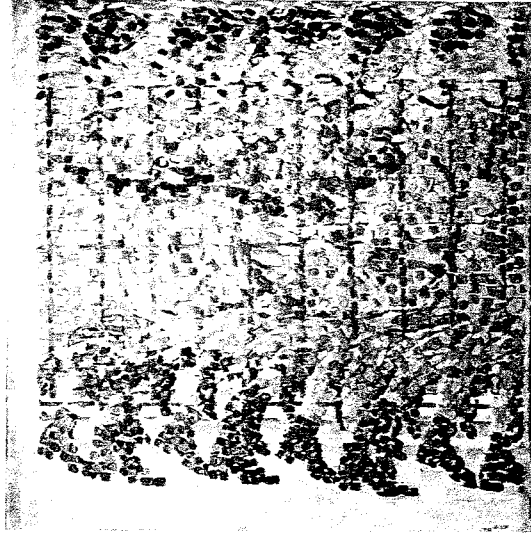


Resim 33: Picasso. “Guernica”. (1937)

#### 2.14.Fütürizm’de Işık

Endüstrileşmeyle birlikte gelen teknolojik gelişmeleri yaşamaya geç kalan İtalya’nın, yine İtalyan sanatçılar tarafından ilerici bir sanat yaratmanın çabalarını kapsayan Fütürizm, İtalyan şair ve yazar Filippo Tommaso Marinetti öncülüğünde Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo D.Carra, Luigi Russolo ve Gino Severini gibi sanatçılardan oluşur. Bu sanatçılar İtalya’nın geri kalmışlığını hızlı bir dönüşümle değiştirmek için eski değerlere (gelenekler) karşı çıkıp yerine yenilerini getirme endişesi taşımışlardır. Modern yaşamın bir sonucu olan alabildiğine hız ve hareket, geleneğin ve durağanlığın yok edilmesini gerektirmektedir. Gerçeğin, geçmişte olduğu gibi yalnızca bir biçim ve renk sorunu olmayacağını, herşeyin sürekli bir hareket ve değişim içinde olduğu, evrensel bir dinamizmden söz edilmektedir. Fütürist yapıtlarda hız ve hareket kavramıyla modern çağın yansıtıldığı düşünülür.

<sup>71</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İkinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.192.



Resim 34: Balla. “Balkon Boyunca Koşan Küçük Kız”. (1912)

Işık da Fütürist sanatçılar tarafından dinamik yapıda kullanılmaya özen gösterilmiştir. Fütürist resim manifestosu (Umberto Boccioni, 1910) nda hareket ve hız kavramlarının yanında, bir de hareket ve ışıktan söz edilir; hareket ve ışığın maddeyi yok edecek güçler olduğundan, Fütürist heykel manifestosu (Umberto Boccioni, 1912)nda ise; heykelin şekillendirilmesinde sadece geleneksel malzemeye değil, farklı malzemelerin kullanılmasının gerekliliğinden ve bu malzemeler arasında elektrik ışığından söz edilir. Fütürist resimlerden Balla, hareketi, yapıtlarında bir süreç olarak aktarabilmek için nesneyi birbiri ardı sıra tekrar ederek vermeye çalışmıştır (Resim 34). “...mekanda yanyana konmuş imgeleri birbiri üstüne dizerek, oluşumu belli bir zaman süresini kapsayan hareket dizisini bir anda görünür kılmak için, devinim çözümlenmesiyle yoğun biçimde ilgilendi.”<sup>72</sup> Carra, kompozisyonlarında ışık ve hareketleri dinamik şekilde kullanmıştır. Severini, yüzeyi prizma biçimli alanlara bölmüştür, bu da kübizmin etkisini göstermektedir. Boccioni ise resim ve heykel sanatçısıdır. Resimlerinde endüstri çağının ürünlerini devingen bir ifadeyle vermeye çalışmıştır. Aynı devingenlik ve Kübist etkileri heykellerinde de fark ederiz. Devam eden biçimler, heykelin özünü oluşturur. Işık da bu devamlılığa katılarak formu mekana taşır ve heykel çevresiyle birlikte varolan bir birliğe dönüşür. “Rengi/prizmatik açıklaması giderek yoğun biçimde etkileyici oldu. Kübizmden

<sup>72</sup> Lionel Richard,a.g.e., s.37.

kazanılan biçim ayrışmasını titreşim ve güç çizgileri yaratmada bir yol olarak kullanıyor, böylelikle coşkuları ve duygusallığı dile getirebiliyordu.”<sup>73</sup>

Fütürizm kendisinden sonra gelen başka sanat akımlarını da etkileyecektir. “Fütüristlerin istedikleri A’dan Z’ye kadar yeni bir yaşam üslubu oluşturmaktı. Aşağı yukarı aynı dönemde Konstrüktivistlerin, Hollanda’da De Stijl grubunun, Almanya’da Bauhaus okulunun da amacı buydu. Sanatı yaşama sokmak, yeni uyanan halk yığınlarının zevkini inceltmek, ‘teknîğe karşı değil, teknikle beraber’ teknik çağın üslubunu oluşturmak.”<sup>74</sup>

### **2.15.Konstrüktivizm (Yapımcılık)’de Işık**

Devrimin getirdiği değişim, dinamizm, idealler, makineye duyulan özlem, yeni malzemeler, Konstrüktivist düşüncenin özünü oluştururlar. Vladimir Tatlin öncülüğünde non-figürative (figür-dışı) düzen anlayışı ve geometrik yapı içinde olan konstrüktivist görüş, yeni bir yaşam önerisidir. Tatlin’le beraber Naum Gabo, Anthony Pevsner ve El Lissitzky gibi sanatçılar etkili olmuşlardır. Heykel, yeni bir arayışın ifadesidir. Özellikle Tatlin’in üç boyuta götürdüğü “köşe rölyefler”i, yani gerçek mekanı kullandığı çalışmaları, endüstriyel malzemelerin kullanımıyla yepyeni olanaklar bulmuştur. Tatlin’in “gerçek mekanda, gerçek materyallerle” sloganı, mekanı sanat nesnesini içeren değil, mekanın sanat nesnesine dönüştüğü bir farkındalığı işaret eder.

Hem gerçek materyaller hem de gerçek mekan, ışığı farklı biçimlere dönüştürmüştür. Kütle önemini yitirip yeni malzemelerle birlikte saydamlık, ışık, devinim öğeler heykel sanatına girer. Konstrüktivistler şeffaflık efektleri

<sup>73</sup> Lionel Richard, a.g.e., s.42.

<sup>74</sup> Nazan İpşiroğlu, Sanattan Güncel Yaşama, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998, s.150.



yaratırlar. Sanatçılar yepyeni öneriler sunarlar. Heykel kütesellikten kurtulup hafiflemiş, saydam malzemelerin kullanımı, ışığın kendi üzerinde dolaşımı ile geçişler ve titreşimler yaratmıştır. Doluluk ve boşluğun, ışık-gölge olarak değerlendirildiği çizgisel bir düzeni getirmiştir. Heykel boşluğun, uzayın ve kütenin yerini almıştır.

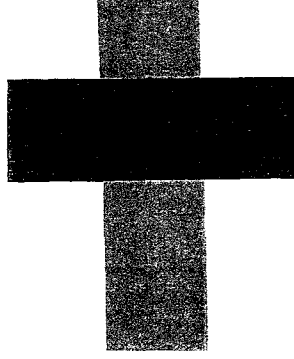
Konstrüktivistlerin tarzı rafine edilmiş basitliktedir ve bu nedenle evrenseldir. Bilimle bağlantılıdır ve bu nedenle de bulunduğu zaman sürecinde geleceği de içeren bir ifade tarzıdır. Tatlin'in 'III.Uluslararası Anıt'ında olduğu gibi, geleceğin şehirlerini kurmak düşüncesiyle yansır.

“...konstrüktiv sanatı en salt olarak Hollanda'da 'stijl' resminde, Mondrian ve Doesburg'da, Rusya'da da Malewitsch'in 'suprematizm' inde bulabiliriz.”<sup>75</sup> Sanatın maddesizliğe duyulan basamağı. Yeni ve daha gerçekçi bir dünyayı yeni araçlarla belirlemeyi amaçlayan bu sanatsal hareketin başında strüktürler, temel formlar ve komplementer (tamamlayıcı) renkler yer almaktadır.

De Stijl grubu Theo van Doesburg, Piet Mondrian ve Van der Leek gibi sanatçılardan oluşur. Evrensel bir biçim dili yaratmak amacıyla olan sanatçılar soyut sanatı artık öznel (subjektif) yaşantıların bir anlatım aracı olarak görmezler. Uluslararası insan ve dile önem veren görüşte, biçimlerde dikkat çeken dekor, rahatlık ve kıvrımlı biçimlerin bırakılıp yerine dikdörtgen, kare ve birincil renklerin kullanılmasıdır. Işık rengin kendisidir. Renk, ışığın görsel heykelidir. Bu resimlerde fırça izi yoktur. Fırça yerini, resim alanını daha rahat, daha kolay ve amaca daha uygun şekilde kullanılabilecek araçlara terk eder. Fırça, nesnesiz resimde gereksiz bir alet olur. Yerini, pres, silindir ve pergel gibi aletlere bırakır. Saf forma ulaşma Mondrian ve Kasimir Malewitsch'de birbirinden bağımsız

<sup>75</sup> İsmail Tunalı, a.g.e., s.178.

olarak fakat aynı zamana rastlar. Nesneye karşı bir tepki olan bu resimler dünya kültüründe çok önemli bir rol oynamışlardır.



Resim 35: Malewitsch. “Süprematist Resim” (Beyaz Üzerinde Büyük Haç)  
(1920)

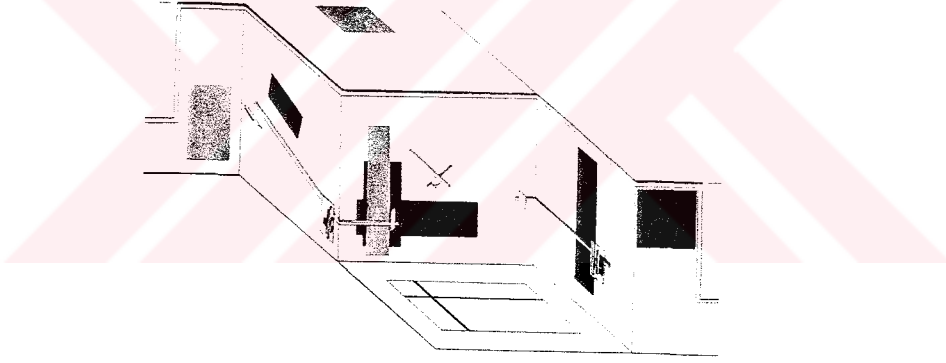
Malewitsch'in Süprematizm (görünüş üstü)'i renk ve biçimi bağımsızlaştırıp yaşanan dünyanın sınırlarını zorlamaktadır (Resim 35). Geometrik biçimlerden oluşan kompozisyonlar konstrüktivist (yapıcı) bir yöntemle bir araya getiriliyor. Konstrüktivist eserlerde derinlik ve ışık öğeleri bulunmaktadır. Renge derinlik, kuvvet, hacim ve benzeri değerler kazandırılmıştır. Renk, ilişki demektir. Yalnız dikey ve yatay doğrultuda bir şekil prensibinin söz konusu olduğu bir düzendir. Arka zeminde daha çok beyazın kullanıldığı resimler, diğer renkleri daha belirgin kılmaktadır. Renkler birincil değerleriyle (kırmızı, sarı ve mavi) siyah, beyaz ve grinin desteğiyle kullanılır. Bu resimler gölgesizdir. Ne güneş, ne ay, ne zaman... herhangi bir atmosfer yaratmazlar. Doğaya bağlı bir gerçeklik bulamayacağımız bu resimler, kendilerine özgü yeni bir gerçekliği yansıtırlar. “Malewitsch'in deyişi ile: Süprematizm, içeriksiz (nesnesiz) bir dünyadır ya da ‘kurtarılmış hiçlik’tir.”<sup>76</sup> Süprematizmi daha da ileriye götürürsek “...doğanın karşıtı olan bir varlığa yönelerek nesnelere dünyasının üzerinde (suprema) yeni bir gerçeklik yaratıyor.

<sup>76</sup> Y.a.g.e., s.183.

Bu, aynı zamanda resim için ‘sıfır noktası’dır.’<sup>77</sup> Malewitsch’in karelerinde sonsuzluğa ulaşma isteği, sanatının vardığı en uç noktadır.

Karşıtlık      Malewitsch= süprematizm = nesnesizlik  
                    Tatlin = Konstrüktivizm = materyallik

Malewitsch’le birlikte etkili olan diğer sanatçılar ise El Lissitzky ve Laszlo Moholy-Nagy’dır. Süprematizmi Bauhaus’a götüren bu sanatçılar resimde içeriksiz sanatı, ebediye, değişmeze ulaştırmaya yönelmişlerdir. El Lissitzky Proun (proekty ustanovleniya novogo-yeniye oluşturmak için projeler) dizisi ile ışığın önem kazandığı üç boyutlu aynı zamanda mimari özellikler taşıyan tasarımlar yapmıştır (Resim 36).



Resim 36: Lissitzky. “Proun Odası İçin Desen”. (1923)

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

<sup>77</sup> Y.a.g.e., s.187.

getiriyordu. Bu yapıtlardaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek, hem de coşku duygusu yaratıyordu. Böylece bir odanın içine girip arkasını girişe dönen bir insan, kendisini ilk kez açık-seçik, dingin fakat enerji dolu ve salt yapı öğelerinden oluşan bir dünyanın içinde hissedecekti.”<sup>78</sup> Bu örnek de mekanı sanat eserinin ayrılmaz bir parçası durumuna getirmektedir. Tatlin örneğinde verildiği gibi bu eserler günümüz sanatında enstalasyonların ilkleridir. Laszlo Moholy-Nagy de dönemin en önemli sanatçılarından. Hem düşünceleri hem de çok yönlülüğüyle (resim, heykel, tiyatro, sinema, fotoğraf gibi) dikkat çeken sanatçının en büyük tutkusunun ışık olduğunu söyleyebiliriz. “Moholy, fotoğraf kağıdına, araya negatif yerine bu kağıdın üstüne çeşitli nesnelere koyup ışığa tutarak elde edilen ve fotogram denilen baskının da ilk uygulayıcılarından biridir. Moholy’nin 1926’dan sonra yaptığı resimlerin pek çoğu düz ya da girintili değişik plastik maddeler üzerine yapılmış, böylece ışığın nesne üzerindeki fiziksel boşluklara ulaşması sağlanmıştı.”<sup>79</sup> Moholy-Nagy materyallerin problemleriyle, şeffaflıkla, ışıkla, tipografya (basım) ve benzeri şeylerle uğraşmıştır. Onun sayesinde Konstrüktivizmin fikirleri gelişmiştir.

## 2.16. Dada’da Işık

20.yy.’ın başında yaşanan I.Dünya Savaşı ve Rus Devrimi sanatsal tavırları etkilemiştir. Bu bağlamda değerlendirilmesi gereken Dada, sanata farklı bakış açıları getirmiştir. Dada, sanat nesnesini sorun etmiştir. Marcel Duchamp, Jean Arp (Hans Arp), Francis Picabia, Man Ray, Max Ernst, Kurt Schwitters bu hareketi gerçekleştirmişlerdir. Artık sanat dünyası, sanatçının bir sanat nesnesi olduğunu iddia ettiği ‘Pisuar (Çeşme)’ı, gündelik kullanım alanından alıp, yeni

<sup>78</sup> Norbert Lynton, a.g.e.,s.115.

<sup>79</sup> Y.a.g.e., s.119, 120.

bir düşünce yaratma amacıyla kullanan Duchamp'ı izleyecekti. "Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir."<sup>80</sup>

Daha önce Kübizm'de kullanılan kolaj, bu dönemde daha da önem kazanır (Max Ernst). Yine fotomontajın (John Heartfield) ve assemblajın (birleştirme) yaygınlaşması bu döneme rastlar. Assemblaj denilince akla gelen ilk isim Kurt Schwitters ve 'Merz' yapıtlarıdır. Bunlar aynı zamanda mimari özellikler taşıyan birkaç katlı yapıtlardır. Schwitters, 'Merz' yapıtlarında her türlü malzemeden yararlanıyordu (örneğin alçı, tahta parçaları, kutu kapakları, oyun kartları, gazete küpürleri, ip, fırça, tel vb.).

Dadaistler gösteri/eylemleriyle burjuva ve geleneğe tepkilerini yansıtıyorlardı. Onlar için resim yalnızca bir araç olarak kullanılıyordu. Işık, renk ve biçim gibi elemanları görünür kılma amacıyla değil, çalışmada gerekli bir öge olarak değerlendiriliyordu. Sanatın zihinsel bir tavır ve süreç olduğunu vurgulayan çalışmalarıyla, 1960'ların Kavramsal Sanat'ına öncülük etmişlerdir. Rastlantısal (herhangi bir düzenden uzak) unsurlardan da söz edebileceğimiz Dada'da önemli olan düşüncedir. Böylece diyebiliriz ki, ilk olarak Fütürist Heykel Manifestosu'nda geçen elektrik ışığı, Dada ile birlikte doğrudan doğruya bir sanat nesnesi olarak kullanılabilir.

**2.16.1. Man Ray (Işık Adam) :** Her alanda ürettiği (resim ve heykelden fotoğrafa, sinemadan edebiyata) öncü ve yenilikçi yapıtlarıyla 20.yy.'ın akımlarını yönlendiren Man Ray, fotoğrafın sanat yapıtı olarak (Kendisi, fotoğrafın sanat olduğunu yadsıyarak sanat dünyasını şaşırttı) değerlendirilmesinde en önemli isimlerden biri olmuştur. Müdahale edilmiş

---

<sup>80</sup> Y.a.g.e., s.130.

fotoğraf tekniğinin gelişmesine neden olmuştur. Rayogram adını verdiği, kamera kullanmadan, fotoğraf baskısında kullanılan kağıtların üzerine yerleştirilen nesnelere ışık verilerek ortaya çıkan gölge görüntülerini, 1922 yılında ‘Les Champs Delicieax’ (Keyifli Alanlar) adlı albümünde topladı. Bir baskı sırasında Lee Miller (fotoğrafçı ve sevgilisi)’in tesadüf eseri ışığı açması, Sabatier etkisine yol açacaktı ve Man Ray’in bu teknikle bastığı fotoğraflar, 1934 yılında yayımlayacağı albümü, ‘L’Age De Lumiere’ (Işık Çağı) nın oluşmasını sağlayacaktı. Albümün önsözünde Ray şöyle diyordu: “Ortak bir tutkunun varlığından başka, hangi bağ insanları biraraya getirebilir ki?”<sup>81</sup>

Man Ray için fotoğraf herşeyden önce ışığın kayıt edilmesi demekti ve ışık onun eserlerinde kullandığı ana materyaldi. Sanatında siyahtan beyaza geçiş ve karşıtlıklarla oynadı, ve böylece grinin farklı tonlarıyla ışığın derecelerine yeni bir önem yükledi. Rayogramlarında saydam nesnelere ışığın geçişini veya somut nesnelere gölgelerini kayıt etti. Nesne yalnızca üzerine düşen ışıkla biçim kazanıyordu. Man Ray bu tekniği bulduğunda bundan çok etkilendi ve favori teknikleri arasında yerini aldı. Andre Breton, “Man Ray ışığı dinliyor”<sup>82</sup> demişti. Man Ray gerçekten de ışığı dinlemişti.

## 2.17. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)’de Işık

Dada’nın nihilist (nihilizm=hiççilik) tavrına karşı, olumlu yönde yaratıcılığı ve Andre Breton, Paul Eluard ya da Louis Aragon gibi şairlerle birlikte ilkelerini geliştiren Sürrealizm (Gerçeküstücülük) oluşmaya başlamıştır. Avusturyalı ünlü psikolog Sigmund Freud’un “baskı altına alınmış duygular ile

<sup>81</sup> “Yapıtlarına Bakanları Taşa Çeviremedi,” Cumhuriyet, 24 Nisan 1997, s.13.

<sup>82</sup> “Işık ve Adam: Man Ray,” Cumhuriyet Dergi, Sayı: 615, 4 Ocak 1998, s.17.

bilinç altında yatan tutkuların dışı vurulması biçiminde”<sup>83</sup> yorumladığı olguya dayalıdır.

Sürrealistlerin yapıtlarında düş ve gerçek birbiri içine geçer. Bunlar mantık dışı görünümünün ruhsal yansımalarıdır. O zaman şöyle diyebiliriz ki; ışığı farklı kullandılar, yani iç ışık olarak. Aynı zamanda ışığı yanıltıcı katmanlarıyla da kişisel kullanımlar başlamıştır. Sürrealizm’de Jean Arp (Hans Arp), Max Ernst, André Masson, Joan Miró, Yves Tanguy, Salvador Dali, Paul Delvaux, Alberto Giacometti, Renè Magritte ve Matta gibi sanatçıların etkisi vardır. Bu sanatçılar kendilerine özgü yöntem ve tekniklerle çalışmış olmalarına rağmen yine de ortak bir söylem içinde de bulunmuşlardır. Örneğin, ruh çözümüne dayanan ve bilinçaltındaki duyguların simgelerle betimlenmesinde Soyut Gerçeküstücülük yaratılmıştır. Ernst, Masson ve Miró bu tür örnekler vermişlerdir. Daha doğrucu, yani nesnelere ayrıntılı bir biçimde betimlenip us (akıl) dışı ortamların içinde verilmesi ise Dali, Magritte ve Tanguy gibi sanatçıların çalışmalarında yansımaktadır. Sürrealizm’in ayrıntılara yer veren, doğrudan bilinçaltı ve gerçekdışı görüntüleri yansıtan türü de Oneirizm (Rüyayorumculuğu) dir. Sürrealizm’in doğrucu türünü benimsemiş olan sanatçılar, betimledikleri nesne üzerinde de doğrucu ışığı kullanmışlardır. “Düş, dünyasını değerlendiren sanatçı; kendi bilinç düzeyine kadar yükselmiş hayale ilişkin bir sanat çalışmasını ortaya koyarken, gerçekleştirdiği diğer fiziksel eylemlerdeki gibi davranmaktadır. Sanatçının çalışmaları bir bakıma oneirik çabalarını desteklemekte ve sadık kalmaya çalışsa bile, işlerini biçim değişikliğine uğratmaktadır. Sanatsal yaratı söz konusu olduğunda düş çalışmasının çarpıtılması, daha da karmaşık bir hal almaktadır. Eğer sanatçının çalışması aynı zamanda, ‘düş çalışmasını’ durdurmak üzereyse, biçim değişikliğiyle karşı

---

<sup>83</sup> Özgen Acar, “Dünyanın En Kapsamlı Sürrealist Sergisi,” Cumhuriyet, 6 Haziran 1999, s.14.

karşıya kalmakta ve analitik (çözümsel) olarak, imgesinde çarpıtılmış bulunan gizli içeriğe dönüş yapmaktadır.”<sup>84</sup>



Resim 37: Masson. “İsimsiz”.

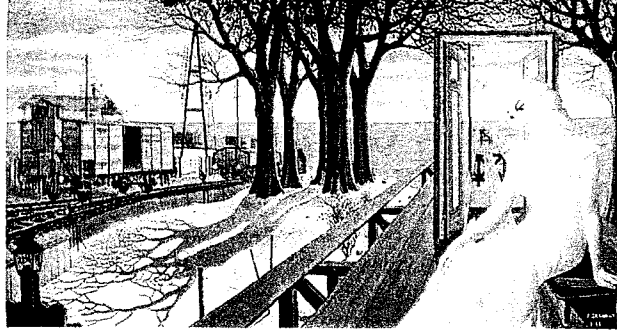
Sürrealizm’in temel kavramlarından biri olan otomatizm (özdevinim) kavramı, bilinçaltının özgür kılınmasıyla imge ve çağrışımların ortaya çıkmasını amaç edinmiştir. Rastlantısal öğelere de yer veren sanatçılar (Arp ve Ernst), sanatı özgür kılmaya çalışırlar. Otomatizm yöntemini benimsemiş olan Andre Masson bu yöntemi “bilinçaltı güçlerini araştırma”<sup>85</sup> olarak yorumlamıştır (Resim 37). Bilinçaltının derinliklerini zengin renk kullanımıyla birlikte, figüratif ve soyut çalışmalarında görselleştiren sanatçı, kum resimlerini icad eder. Sanatçının otomatik resim yapma yöntemi, renkli kumların tuval yüzeyine serpiştirilmesini içerir. Yapıtlarında kıyım ve şiddet öğeleri genellikle erotik anlatımlarla birleştirilmiştir. Joan Miró da ister figüratif ister soyut anlayış içerisinde olsun, neşeli ve canlı renk kullanımı, özgür bir biçim anlayışı sanatçıyı anlık anlatımlar yaratılması olgusuna (olgu=fenomen, olay) götürmüştür. “Miro’nun resimleri kendiliğinden ortaya çıkmış ve genellikle çabuk yapılmış

<sup>84</sup> Rene Passeron, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviren: Sezer Tansuğ, Üçüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s.58.

<sup>85</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt no:2, İstanbul, Yem Yayın, 1997,s.1180.



izlenimi veren resimlerdir. Bu özellikleriyle Breton'un aradığı 'bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılması' niteliğine en çok yaklaşan türün örnekleridir...»<sup>86</sup>



Resim 38: Delvaux, “Gölge”.

Miró ve Ernst'in otomatizmle birlikte kişisel temaları da, işaret ve simgelerle dile getiren resimlerinin yanında, bol ayrıntılı ve doğrudan doğruya bilinçaltını yansıtan örnekleriyle Dali, Delvaux, Magritte ve Tanguy gelir. Dali'nin yapıtlarındaki şaşkıncı sahneler alabildiğine gerçekçi ve olağanüstü mekanlar içerisindeki nesne ve insan figürleridir. Bizi şaşkıncı, tedirgin eden çarpıtmalarla yitip gitme duygusu uyandırıyor. Hayalle gerçeği kaynaştırmanın yeni bir yolu olarak paranoyak-kritik yöntem (eleştirel paranoya) ini ileri sürmüştür. Breton'a göre de bu yöntem hayalle gerçeğin sanat çalışmalarında kaynaştırılmasıdır. Doğru ve gerçek betimleme anlayışı içinde olan Delvaux, insan figürünü yalnızlığı içinde ve gerçek olmayan bir uzam (mekan) içerisinde tanımlar (Resim 38). Kadını yüce bir varlık olarak algılayan sanatçı, karmaşık bir perspektif içerisinde figürlerini gruplandırmaktadır. Soğuk ışığın hakim olduğu resimleri zaman zaman tek renkle çalışılan bir tekniğe dönüşmektedir. Magritte ise imgeler yoluyla dünyanın gizemini duyurmaya çalışmıştır. Gördüğümüzle sözcükler arasında bir çatışma yaratır. Doğrucu ışığı kullanan sanatçı ikili imgeler yaratır. Yanyana gelemeyecek ya da üst üste sunulamayacak imgelerin

<sup>86</sup> Nibert Lynton; a.g.e.,s.179.

resimde eşzamanlı (simultane) bir biçimde yer aldığını görürüz. “Soğukkanlı ve yoğun bir biçimde gerçekçi olan tanımlamaları, resmi sıfır noktasına götürmekte...Temel amaç doğal yasalara karşı koymaktır.”<sup>87</sup> Yves Tanguy ise resimlerinde deniz canavarları ve kayaları, tanımlaması güç nesnelere olarak işlemiştir (Resim 39). Tek rengin ve onun tonlarının kullanıldığı çalışmalarında, sanki bir deniz dibi ya da bir çöldeymiş izlenimine kapılabiliriz. “Kemiksi fosiller ve öteye beriye serpilmiş mercanlar görünmeyen ipliklerle birbirine bağlanmışlardır. Ancak gölgeleri zeminde koyu renklidir ve seyircinin sağ omuzu üzerinden ışık alıyor gibidirler. Tanguy bu çeşit ışıklandırmayı pek sevmiştir.”<sup>88</sup>



Resim 39: Tanguy. “İsimsiz”. (1927)

Alberto Giacometti ince uzun figürleriyle varoluşçuluğu yansıtmıştır. Bu heykeller hiçliği, boşluğu ve yalnızlığı simgelemektedirler. Avrupa kıtasının en çalkantılı yıllarını ve İkinci Dünya Savaşı'nı Paris'te geçiren sanatçı, bu deneyimin derin etkilerini eserlerine yansıtmıştır. Sanatçı onları, sanki birkaç saat yaşayacaklarmışçasına öylesine hızlı çalışmıştır ki, dokusal zenginlik çarpıcıdır. Bu dokular da oldukça etkili bir ışık-gölge yaratmaktadır. Bize sanatçının el

<sup>87</sup> Rene Passeron, a.g.e., s 88.

<sup>88</sup> Y.a.g.e., s.246.

hareketlerini düşündürüyor. Figürlerin çoğunun ya bir kafes ya da kendi mekanı içinde tutulan görünümü, yüzyılımız insanının acılarını, yalnız varlığının geçiciliğini vurguluyor.

Sürrealist objelere gelince, öncelikle Dada ve Duchamp'ın hazır-nesne'lerinin etkisi açıktır. Resimde gerçekleştirilen anlamsızlık içinde anlam arama ve izleyenin yaratıcı katılımı, düşünceyi özgürleştirmektedir. “Acaba heykel Sürrealizmin amaçlarını karşılayabilecek miydi? Heykelin fiziksel sınırlılığı ve malzemenin cisimselliği, fantezinin ve rastlantının tam anlamıyla gerçekleşmesini kuşkusuz önleyecekti.”<sup>89</sup>

Pablo Picasso'nun 'Kadın Başı', Miró'nun 'Şiirsel Objeler' Meret Oppenheim'in 'Objeler' (Kürklerle Kaplı Fincan, Çay Tabacağı ve Kaşık) ya da Alberto Giacometti'nin 'Saat Dört Saray' adlı eserleri heykeli alışılmış görüntülerden uzaklaştırıyordu. Picasso'nun heykellerinde yan yana getirdiği malzemeler kolaj tekniğini yansıtıyordu. Yan yana gelen nesnelere de Sürrealist objeyi oluşturuyordu. Kolaj ve assemblaj tekniği sanata farklı malzemelerin girmesini sağlamıştır. Kübistler, Fütüristler, Sürrealistler, Konstrüktivistler, Dadacılar ve en son Pop sanatçıları yapıştırma ve toplama nesnelere kompozisyonlar yaratmışlardır.

## 2.18. Abstre Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk)'de Işık

Bu dönemde rastlantısal öğelere yer verildiğinden söz etmiştik. İşte bu öğeler ve Sürrealist sanatçıların etkileriyle Soyut Dışavurumculuk (Abstre Ekspresyonizm) oluşmuştur. Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Tobey, Clifford Still, Barnett Newman, Ad Reinhardt ve David Smith gibi sanatçılar yeni bir anlatım ve biçim olasılıkları aramışlardır. Pollock ve De Kooning,

<sup>89</sup> Norbert Lynton, a.g.e., s.193.

Hareketli Soyut (Eylem-Aksiyon Resmi) u geliştirmişlerdir. Önemli olan resim yapma eyleminin, oluşum sürecinin tuval yüzeyinde kaydedilmesidir. Boya akıtmalar, tuval yüzeyinde iz bırakmalar, tuvale boya fırlatmalar ya da vücudu boyalı çıplak insanların tuval üzerinde yuvarlanması (Yves Klein) gibi bir takım rastlantısal ve anlık eylemler resmin oluşum anını öne çıkarmaktadır. “Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil edilen şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki ‘hareketsizliği’ni veren bir alan olmuştur.”<sup>90</sup> Bu resimler ışık açısından, doluluk-boşluk ve açık-koyu değerleriyle okunurlar. Daha figüratif çalışan De Kooning, aynı zamanda özgür yaklaşımıyla dikkat çekicidir. Geniş fırça darbeleri ve bunun içine gizlediği figürünü, hem özgür hem de görsel yanıltmaya başvurmaksızın daha güvenilir bir ışık kullanmıştır. Mark Tobey’in çalışmalarında bir ışık ve yüzey titreşimi egemendir. “Tobey’nin doğu kaligrafisinden (yazı sanatı) esinlenerek, resimde koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden bir ışık demeti etkisi sağlar.”<sup>91</sup> Clifford Still ise siyah ve beyaz rengin yanında sıcak bir renge de çalışmalarında yer verir. “Dikey oluşları duruşumuzu yansıtır, ancak aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimi de verir. Parlak, gözalcı renk şeritleri, büyük ve karanlık engeller arasından yolunu bulmaya çalışan ışık duyumunu simgeler.”<sup>92</sup> Barnett Newman ve Ad Reinhardt yalın kompozisyonlara yönelmişlerdir. Her iki sanatçının da mümkün olduğunca az araçtan yararlanma özelliği, Minimalist (minimal:en az, en aşağı) eğilimleri yansıtır.

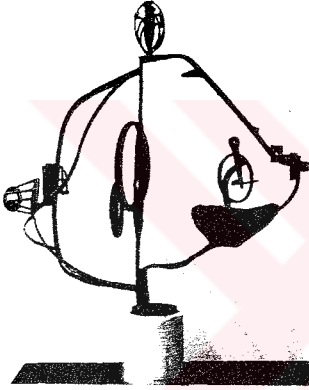
Heykel sanatçısı David Smith, aynı zamanda minimalist anlayışın ilk tohumlarını atan kişidir. Topladığı metal malzemeleri kaynakla bir araya getirip,

<sup>90</sup> Y.a.g.e., s.234.

<sup>91</sup> Y.a.g.e., s.235.

<sup>92</sup> Y.a.g.e., s.243.

önce çizgisel ve iki boyutlu özellik taşıyan çalışmalarını, daha sonra geometrik ve üç boyutlu etkilere götürmüştür (Resim 40-41). Yeni malzeme ve tekniklerle heykele hareket özgürlüğü kazandırdığı gibi bu çalışmalarında güneş ışığının etkilerinden de yararlanmışır. “Smith, bunların yüzeylerini güneş ışığının parlaklığını ve çeşitli yansımalarını yakalayabilecek biçimde düzenlemiştir.”<sup>93</sup> Smith ‘Kübler’ dizisinde tümüyle çağrışımlardan uzaklaşarak tamamen soyut biçimlere ve denge sorununa yönelmiştir. Paslanmaz çelik üstüne farklı tekniklerle, kaligrafik ve hareketli fırça izleri eklemiştir. Bu da Minimalist sanatın temeli olan, resim ve heykeli birleştirme kaygısıdır.



Resim 40: Smith. “Blackburn, Bir İrlandalı Demircinin Şarkısı”.(1949-1950)



Resim 41: Smith. “Kübler XIX”.(1964)

## 2.19.Minimal Sanatta Işık

Tamamen geometrik, yalın ve anlatımcılığa kaçmayan üç boyutlu çalışmalardır. En basit ve en yalın biçimlerin tek başına ya da birbirlerinin peşisıra tekrarlarıyla oluşturulurlar. Resim ve heykeli birleştirme çabası sanatçıların ortak özelliğidir. Bunu yaparken renkle ilgilenmeleri, gerçek mekânda zemin ve duvarları kullanmaları, bu düşünceyi onaylar niteliktedir. Hem açık hem kapalı mekanlarda kare ya da dikdörtgen temeline dayanan

<sup>93</sup> Y.a.g.e., s.261.

netliği ve aıklılığıyla bir anda göze çarpan düzen ile bütünlük önemlidir. Bunlar çevresindeki boşluğu da hesaba katan düzenlemelerdir.

Heykel sanatçıları arasında Tony Smith, Carl Andr, Robert Morris, Donald Judd, resimde ise Frank Stella gibi isimleri sayabiliriz. Bu sanatçılar heykellerini duvarda ve yerde sergileyebildikleri gibi hem mekanı hem de izleyiciyi harekete geçirebilmektedirler. Resim ve heykelin sınırları zorlanmaktadır. Yontuların boyutu izleyicilerin modüler birimler arasında ve etrafında dolaşmasını sağlar. İzleyici birinden ötekine giderken duvara bir yaklaşıp bir uzaklaşır. Hatta bazılarının altından geçmek bile mümkündür. Bakış açısı ve uzaklık, ışık-gölge, mekanın biçimi bu sanat eserlerinde algısal zenginliği getiren en önemli ögelerdir. Heykel, mekan ve izleyici birbiri içine geçer. Kaide olgusunun ortadan kalkmasına ve heykellerin tamamen sergi mekanının tabanında sergilenmesine yol açar.

Minimalist heykelerde ışık, rengin kendisidir. Renk homojen ve çarpıcı yüzeyler yaratır. Metal malzemeler kullanıldığı gibi, pleksiglas gibi saydam malzemelere de yer verilir. Pleksiglas burada yalnızca renk değil, aynı zamanda sabit bir ampulün aydınlatma işlevini de yerine getirmektedir. Kpten hareketle ve geometrik biçimlerle çok yüzlü ışıklar elde edilir. Heykellerin dış mekanda da sergilenmesiyle doğal ışığın gün boyunca değişimi, üzerlerinde farklı görüntüler yaratmıştır.

Resimde de ögelerin en aza indirildiği, renklerin homojen ve çarpıcı yüzeyler oluşturduğu bir anlayış vardır. Özellikle Stella tuvallerini resimlerine göre biçimlendirmekte ve bu durumda resim, tuvalin sınırlarını aşarak mekana taşmaktadır. Heykelde olduğu gibi resimde de mekan, sanat nesnesine

dönüşmüştür. Minimal sanat özellikle Land Art (Arazide Sanat – Çevresel Sanat) ve Kavramsal Sanat'ı etkilemiştir.

## **2.20. Pop Art (Popüler Sanat)'ta Işık**

Çevremize yeni bir gözle bakmamızı ve kitle iletişim araçları sayesinde geniş bir etki alanı yaratan Pop Sanat'la (Popüler Sanat), değişen çevresel koşullar ve dünyayı algılama biçimi önem kazanmıştır. Pop-Art'ın çekiciliği biçim, renk ve ışıkla en etkileyici durumlara (daha canlı-parlak-büyük) ulaşmasıdır. Işık, renk ve biçimi olduğundan çok daha popüler hale getirmiştir. Bu dönemde büyük sinema girişlerinde neon ışığı kullanılmıştır. Çünkü neon en canlı ifadeleri oluşturmaya yardımcı olmuştur.

### 3. IŞIĞI GÜNÜMÜZ SANATINA HAZIRLAYAN SANATLAR

#### 3.1. Kinetik (Devingen) Sanat ve Optik (Op) Sanat

Mekanik hareketli konstrüksiyonların tarihi oldukça geriye uzanır. Örneğin, Mısır'da (Ramses XII Devrinde), Antik Yunan ve Roma'da hareketli heykeller yapılmıştır. Rönesans döneminde de Leonardo da Vinci'nin buluşları ve gösteriler için yaptığı ışıklı makineleri vardır. Otomatlar da insanoğlunun harekete karşı ilgisini yansıtan ilginç aygıtlardır. Özellikle 18.yy.'da Osmanlılar büyük ilgi göstermişlerdir. Ressam Levni tarafından 1720-1732'de yapılan minyatürlerde hareket eden çeşitli figürleri ve ışıklı mekanizmaları bir sünnet düğünü şenliklerinin tasvirinde vermiştir. Yine ilginç bir örnek de fenerle yapılan kukla oyunları...



Resim 42: Gabo. "Kinetik Kontrüksiyon". (1920)

Kinetik Sanat'ın kaynağı olarak görülmesi gereken sanatçılar vardır. Gerçi hareketle sanat oluşturmamışlar ama dinamik durumların estetiği ile ilgilenmişlerdir. Bunlar Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Kasimir Malewitsch ve Alexander Rodchenko'dur. Örneğin Umberto Boccioni Fütürist Heykel Manifestosu'nda, heykelin dinamik hale getirilmesinin yakın olduğunun



ipuçlarını verir. Alexander Rodchenko, birbiri içinde dönen bir dizi açık halkadan oluşan bir kontrüksiyon yapmıştır.

Kinetik Sanat'ın uygulayımsal estetik geleceğini belirlemiş sanatçılar vardır. Marcel Duchamp, Naum Gabo, Alexander Calder ve Laszlo Moholy-Nagy: Duchamp'ın çabalarında gözümüze çarpan, sanatta hiçbir şeyin kendisinden daha değerli yahut kendine eşdeğerde bir başkası yitirilmeden kazanılamayacağını sezdirilmeye çalışılmasıdır. Onun çalışmaları Gabo ve Moholy – Nagy'nin tutkulu idealizminden uzaklaşır. Duchamp'ın 'Bisiklet Tekerleği' ilk modern kinetik yapıt olmasına karşın birincil olarak bir mobil obje değildir. Ama izleyici dönen tekerleğin içinden bakmak ya da parlak jant tellerinin yansımalarını yakalamak seçeneğiyle karşı karşıya bırakılır. Duchamp ve Man Ray birlikte 'Rotorölyef'i gerçekleştirmişlerdir. Naum Gabo ise Realist Manifesto (Gerçekçi Bildirge) sonda düz, çizgisel ya da şeffaf yüzeylerin heykelsel çözümler olarak sunulmasını yazmıştır. Heykeli "zaman ve mekanın canlı imgesi" <sup>94</sup> olarak görür. Aynı yıl bir motor yardımıyla titreşen 'Kinetik Heykel: Yükselen ve Duran Dalga' adlı çalışmasını yapar (Resim 42). Çağdaş heykel tarihinin en önemli olaylarından biri de Calder'in Mondrian'ın stüdyosuna yaptığı ziyarettir. Calder bundan sonra tel konstrüksiyonlarını bırakmış ve tahta, tel, plaka metalden yaptığı geometrik konstrüksiyonlara yönelmiştir. Mondrian'ın dinamik bir denge içinde kullanılan basit renklerle boyalı formlar fikri, elle tutulur bir şekil almıştır. Calder'in 1931 – 36 arasında keşfettiği ilkelerle ortak yönler taşıyan sanatçılar – Tinguely, Jesus Raphael Soto, Harry Kramer, Julio Le Parc, Yaacov Agam, Takis ve George Rickey – konstrüksiyonlar üretmişlerdir. Calder'in mobillerindeki saf hareket oyununu, saf ışık oyunu olarak değerlendirebiliriz. Genellikle ana renkleri ve siyahı yeğleyen Calder, dengesiz

<sup>94</sup> Semra Ögel, Çevresel Sanat, İ.T.Ü.Müh. ve Mim Fak.Yay.: 121, Gümüşsuyu, İ.T.Ü. Matbaası, 1997, s.31.

ağırlığı bu renklerle kuruyordu diye de düşünebiliriz. Moholy'nin ünlü yapıtı 'Işık – Uzay Modülatörü' kinetik bir heykeldir. Çelik, cam, plastik ve tahta malzemenin kullanıldığı motorlu yapıt, aynı zamanda ışıklı bir gösteri aracıdır. Sonraki ışık heykelleri için önemli bir prototiptir.

Kinetik sanat üç ya da çok boyutlu gösterileri de içine almaktadır. Örneğin Yaacov Agam'ın ses etkisiyle titreşen ve birbirine deyerek ses çıkaran metal tuvaleri, Le Parc'ın aynaları bunlar arasındadır. Ancak dinamik – kinetik eserler motor ya da elektromanyetik bir sistemle elde edilen gerçek devinime ya da ışık kinetiği yoluyla canlandırmaya dayanır. Bu alanda en ilginç öneriler Pol Bury, Jean Tinguely ve Takis tarafından gerçekleştirildi. Nicolas Schöffer ise kentsel ve toplumsal boyutlarda tasarımlar sunar. Pol Bury, Sürrealist ve Dadaist geleneğe bağlıdır. Onun, düzgün kesilmiş ve hesaplı yerleştirilmiş tahtaları, metalleri ve çivileri elektrik akımıyla hareketlenmekte, birbirine çarpmaktadır. Seyirci, bu tahtaların ya da metallerin tam hareketlenip dışarı fırlayacağını beklisi anda tekrar geriye dönmektedir. Jean Tinguely'nin mekanizmaları, Picabia'nın 1917-19'da yaptığı makine portrelerine ve Man Ray'a değin götürülebilir. Tinguely makinenin rahatsız edici ve endişe verici yöntemlerini kavramış bir sanatçıdır. 1960'lı yıllarda kendini çökerten sanatın kuramını yapmıştır. 1962 yılında Amerika'da bir çölde eski eşya yığını törenle infilak ettirdiği çalışması 'Dünyanın Sonu İçin Bir Çalışma No:2'yi gerçekleştirmiştir. Modern teknolojiye duyulan endişe. Takis ise elektrik ve manyetik akımlarla yaptığı araştırmaları ile ilgi çeker. Sanat ve bilim arasındaki engelleri yıkmaya arzusunu tatmin edebilmiş öncü bir kinetik heykeltıraştır. Takis dalga hareketi ve ışık da kullanmıştır. Dünyanın görülen yüzüyle değil, görüntü altında yatan doğal güçlerle ilgilenir. Bu güçler ki, fazlasıyla yıkıcı olabilmiş, ama aynı zamanda insanlığın elinde endüstri devrimini yaratmıştır. Takis'in eserlerini, enerjinin varlığını yoğunlaştırmaya yönelik sürekli bir çaba, yahut elektromanyetik

eserlerinin büyük başarıyla gerçekleştirdiği gibi bu güçleri yapıtının yaşayan çekirdeği ve ruhu haline sokmak olarak görülebilir. Kinetik heykelin merkezindeki gerilimi arttırmak üzere elektromıknatısın güç kaynağına bağlı bir de mavi civa buharlı ampul kullanmak yoluna gitti. Bu yalnızca ışığın heykelde kullanılması değildir, ışığın kendisinin de elektromanyetik enerjinin bir türü olduğunu göstermesidir. Mekanı yapıtlarında bir öge olarak kullanan Nicolas Schöffer heykellerinde devinim ve ışık yansıması sorunlarını irdeleyen, kinetik sanatın ilkelerini benimsemiş bir sanatçıdır. Hem görsel hem de işitsel etkiler bırakan konsrüksiyonları, çeşitli biçim olanakları sunar. Schöffer, ayaklar üstünde yükselen kentler ve gelişmiş teknolojik araçlar yardımıyla görkemli bir biçim mekanları da tasarlamıştır. Önemi açısından burada Konstrüktivist sanatçı Vladimir Tatlin'in 'III. Uluslararası Anıt' projesini hatırlamalıyız. Çünkü bu proje aynı zamanda hacim yanılması yaratan kinetik bir örnektir. Resim, heykel ve mimarinin birlikteliğidir.

Kinetik heykel düşüncesi özellikle Naum Gabo ve Laszlo Moholy – Nagy sayesinde geliştirildi. Ta fütürizme dayanan zamanı sanat eserinin içine katmak, enerjiyi görüntülemek fikri teknik araçlar sayesinde gerçekleştirilebildi; örneğin filmde Hans Richter ve Viking Eggeling ilk soyut filmleri aynı zamandı kinetik heykel çerçevesi içinde geliştirdiler.

Burada harika olan şey hareketin canlılık ifadesi olarak direkt gözlemlenebilmesi ve sanat eserinde bu görüntüyü verebilmesidir. Böylece gözlemci kişi de üretici durumuna geçmiş ve özgün aktivite gelişme olasılığı doğmuştur. Bu devirdeki sanat ile yaşam arasında bağ kurma zorunluğu, böylelikle gerçekleştirilmiştir. Moholy-Nagy için görevin özü, tamamlanmış obje değil, sanat eserinin düşünce ve etkileşimlerin bir aracısı olmasıdır.

Kinetik sanatı sadece hareketi (ya da ışığı) ön plana çıkaran bir görüş olarak değil, tüm sanatları ve yaşamın kendisini kapsayan yeni bir dünya görüşü olarak algılamak gerekir.

Kinetik Sanat kapsamı içinde olan Optik (Op) Sanat, yanılsamaya dayalı iki boyutlu çalışmalardır. Gözü uyarmasıyla da üç boyutlu etkiler yaratır. Bunu geometrik kompozisyonlar ve renk ilişkisiyle oluşturur. Bu etkiler titreşim, yanıp sönme ve hareket duygusudur. En önemli temsilcileri Victor Vasarely, Jesus-Raphael Soto, Bridget Riley, Jean-Pierre Yvaral ve François Morellet. Bu sanatçılar optik etkilere dayanan kinetik sanat türünde çalışmaların yanı sıra deneysel sanat ürünleri de vermişlerdir. Örneğin Soto, Op Sanat yapıtlarını çevresel ses ve ışık düzenlemeleriyle zenginleştirme arayışı içine giren işlerini gerçekleştirmiştir.

Hem optik etkiler hem de izleyicinin etkide bulunduğu çalışmalar açısından da Yaacov Agam, Jesus-Raphael Soto ve Victor Vasarely öncü kişiler olmuşlardır. Yaacov Agam'ın "transformables" (biçim değiştirebilenler) olarak tanımladığı çalışmaları, optik fikirlerin heykele dönüşmesidir. Genellikle hafif metallerden oluşan kompozisyonlar, birbirini değişen aralıklarla izleyen çizgilerden meydana gelir. Işık, metal yüzeyde yarattığı yansımalarla yapıta derinlik kazandırır. Kinetik Sanat'ın sürprizli yanı, Agam ve Soto gibi sanatçıların, izleyicinin bakış açısına göre yeni bir form alan rölyeflerinde ortaya çıkmıştı.

### **3.2. Işık ve Teknoloji**

1965'ten itibaren yapay ışık alanındaki araştırmalar sanatçılara yeni yollar açmıştır. Özellikle neon ışığı, lazer ve stroboskopik (stroboscope: Bir kimsenin

veya bir şeyin hareketlerini incelemek için kullanılan aralıklı ışık veren alet) girişim tekniklerinin kullanımı, sanatçıya yeni estetik alanları keşfetme olanağı sağladı. Geniş ölçekli ya da çevresel nitelikli diyebileceğimiz büyük boyutlu yaratmalara gidildi (daha önce sözü edilen ışık grupları ve ışık sergilerinin, izleyiciyi örtecek derecede çevresel sanat ürünleri olduğunu hatırlamalıyız).

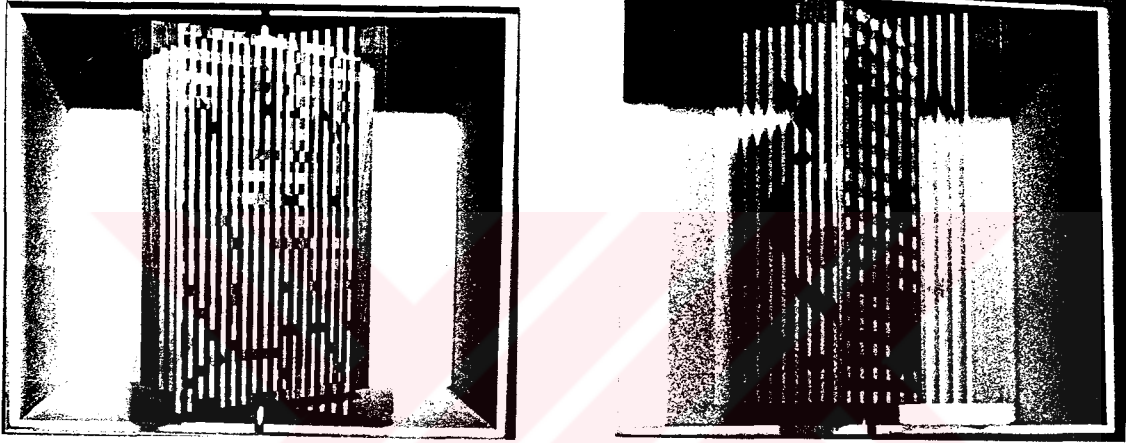
Tinguely apaçık mekanik hareketi kullandı. Bury mekanik hareketi gizledi, Agam ve Soto izleyicinin tepkileri ve eserin yapısı arasında dialog kurdu. Hangisinde olursa olsun dünyanın belli bir algılanışının ötesine geçmek, sanat eserinin bizim algılayışımızı etkilemesine başka bir boyut getirme isteği vardır. Çevre koşullarının değiştirilmesi, seyirciyi etkin olmaya çağrı, insan davranışlarını doğrudan doğruya etkilemek ve izleyicinin katkısına başvurarak sanat yapıtına yeni bir durum kazandırma amacı vardır.



Resim 43: Agam “Görünüşler” (1956).

Işığın öncüsü olarak Kinetik Sanat’ı başlangıç almak yanlış olmaz. Amerikalı sanatçı Frank J.Malina bu esnada “Lumidyne” ve “Reflectodyne” adlı

ışıklı mobillerine götüreceği olan araştırmalarına başlıyordu. Ana araştırmaları ise optik hareket, mekanik hareket ve izleyicinin katılımı yönündedir. Aynı sıralarda Agam da hem ışık hem de hareketi içeren birkaç eser tamamlamıştır. Agam'ın 'Apparences' (1956) (Görünümler)'i yönlü ışığı kullanan ilk eserlerdir (Resim 43). Yapay ışık kaynaklarının zenginleşmesiyle Kinetik Sanat 1950'lerden itibaren yepyeni bir estetiğe bürünür. Agam da bu estetiğin oluşmasına "tele-art" olarak adlandırdığı bir grup eseriyle katkıda bulunur.



Resim 44-45: Agam "Işıkla Ritimlenen Resim" (1967).

Agam'ın tele-art'ın en önemli iki örneği Lumiere et Mouvement (Paris, 1967) sergisinde yer aldı. Onun 'Peinture rythmee par la lumiere' (1956-1967) (Işıkla Ritimlenen Resim)'lerinde on yıldan fazla süren araştırmalarındaki süreklilik göze çarpar (Resim 44 ve 45). İkinci önemli eseri "Espace rythmée 'Que la lumiere soit'" ("Ritmik Uzay 'Işık Olsun'") dur (Resim 46). "Agam burada klasik sanat eseri kavramından uzak olarak çevresel bir yapıt gerçekleştirmiştir. Yapıt bir kürenin beyaza boyanmış iç yüzeyinden meydana gelir. Bu şekilde ister ses ister ışık biçiminde olsun her türlü enerjiyi alır ve yansıtır. Bu iç hacim içinde izleyici yalnızca bir ampulle karşılaşır. Agam çevremizin olabildiğince bencil bir yönünü, önemli bir sembolle birleştirmek için çok düşünerek bu nesneyi kullanmıştır. Espace rythmée'in can alıcı noktası

ampulün yalnızca izleyicinin çıkardığı seslere tepki vermesidir. Böylece Agam, izleyici katılımını öyle bir noktaya ulaştırmıştır ki, hiçbir şey yapmayan izleyici hiçbir şey görememektedir”<sup>95</sup> Agam’ın burada ampulü kullanışı Picasso’nun Guernica’sındaki ampulü aklımıza getiriyor. Ama artık ampul geleneksel resim teknikleriyle değil, Agam’ın ampulü teknolojinin insan çevresine yayılışının bir sembolü olarak kullanışıdır. Burada tamamlanmış yapıt yerine, izleyicinin katılımıyla anlam kazanan bir sanat oluşturma isteği vardır: karşılıklı dialog.



Resim 46: Agam. “Ritmit Uzay (Işık Olsun).” (1967)

İzleyicinin katkıda bulunduğu bu tür sanat yaratmalarının diğer adı ise Wen-Ying Tsai (daha önce adı geçmişti)’dir. Tsai optik etkiler, radyan resimler, ultraviyole vs. ile çalıştı (Gyorgy Kepes’in MIT merkezinde hoca olarak iki yıl çalışmıştır). 1965 yılında bir multi-kinetik duvar sergiledi ve 1966’dan başlayarak zamanımıza dek sibernetik heykelin tekniklerini geliştirmeye çalıştı. “Her bir parça saniyede 20 ila 30 arasında sabit bir hızla titreşen bir platform

<sup>95</sup> Frank Popper, Agam, New York, Harry N.Abrams Inc., 1976, s.242.

üzerine yerleştirilmiş bir miktar paslanmaz çelik çubuktan oluşur. Ortamı aydınlatan flaş ışıkları, çubukları salınım yapıyorlar gibi görünmesine neden olur. Her bir flaş saniyenin yalnızca birkaç milyonda biri kadar sürer ve flaşlar arasındaki aralıklar değişik sürelerdedir... Flaşların hızına göre çubuklar ya dalgalanır ya da hızla hareket ediyor gibi görünürler... Bazı çubukların üzerine küçük başlıklar yahut çelik levhalar geçirilmiştir. Her bir levha birbirinin hacmi içine girmiş iki ayrı levha olarak görüldüğünde bunun fiziksel bir imkansızlığın gerçekleşmesi olduğuna hükmedilir... Bazı parçaların üzerine optik kırıcı parçalar konmuştur. Bunlar gökkuşağına benzer titrek parlamalar yaparlar... Parçaların çoğunluğu flaşların frekansını değiştirecek şekilde bağlanmış mikrofonlar yoluyla sese duyarlı kılınmıştır. Ellerimizi çırdığımızda veya sesimizi devamlı duyulan ışıgın üzerine çıkardığımızda tüm yapı bir an donmuş gibi duraksar ve daha katı bir madde haline gelir. Diğerlerinde mantık tersine çalışır ve ses arttıkça daha heyecanlı hal alırlar”<sup>96</sup>

Tsai'nin eserleri ve izleyici arasında karşılıklı bir bağımlılık vardır. İzleyicinin davranışlarına yanıt veren çalışmalarını kişileri merak içerisinde bırakır. “Onun eserleri çaba göstermeden ve doğaçtan yapılmış gibidir. Sanki sanatçının teknik kaynakları üzerindeki koordinasyonu kendi güdülerinden ve zekasından ayrılmaz gibidir. Bir koordine ve organize etme gücü sanatçıya yüklenen geleneksel bir özelliktir. Eğer bu yoksa ortaya çıkan sonuç bir sanat eseri değil, beynin arzuladığı ama sınırların ve güdülerin eşliğinden yoksun bir yeniliktir. Böyle bir yapıyla karşılaştığımızda yapıcının teknik beceri ya da beceriksizliği üzerine yorumlarda bulunuruz. Bir Tsai sergisiyle karşılaştığımızda ise kişi onun organik alana yaptığı göndermelerle ilkel bir meraka düşer.”<sup>97</sup> Tsai'nin eserleri yalnızca elektrik gücüne gerek duymazlar aynı zamanda insana da gerek

<sup>96</sup> Jack Burnham, Beyond Modern Sculpture, Third Painting, New York, George Braziller, 1973, s.239.

<sup>97</sup> Y.a.g.e., s.117.



duyarlar. “Sanat nesnesi ve izleyici-yahut çevre ve katılımcı-arasında bir çeşit karşılıklı bağımlılık veya simbiyosis vardır.”<sup>98</sup>

Teknoloji sanatçı için bir amaç değil, araçtır. Sanat ve yaşamın birliğidir.

### 3.3. Sibernetik Heykel

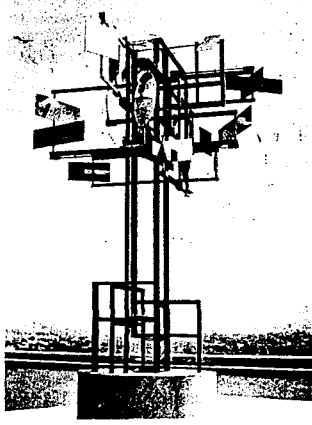
Kinetik Sanat bölümünde geçen otomatlar sibernetik düşüncenin ilk örnekleridir. Sibernetik biliminin habercisi yöneylem araştırması dünya savaşları sırasında ortaya çıkmıştır. Sibernetik’in amacı, hangi çalışma alanı olursa olsun iletilen bilgilerin kontrolü ile kendiliğinden denge kurma ve yönetim sistemidir. Sibernetik ‘kendiliğinden yönetim’ demektir. Kelimeyi bu anlamda ilk kullanan filozof Platon’dur. Eski Yunanca’da Kübernetes gemici ya da kayığı yöneten anlamına gelir. Yine fotosel (ışık gözü) denilen ışığa duyarlı aletler önemli örneklerdir.

Elekromanyetik alanlardan faydalanan sanatçılar Nicolas Schöffer, Piotr Kowalski, Nam June Paik, Liliane Lijn, Wen-Ying Tsai. Schöffer, yeni yaratma yolları açmaya çalışan bir sanatçıdır. Bu nedenle çağın bilimsel ve teknik olanaklarını inceledi. Amacı, içinde yaşadığımız dünyanın uzay-zaman-sürekliliği gerçeğinden doğan renkli, sesli, ışıklı ve dinamik bir heykel yapısı kurmaktır. “Ses ve ışık katkısı heykele daha geniş bir çevreyi etkileme olanağı verir. Ses, ışık, renk, hareket, elektrik enerjisi, elektromotorlar, elektronik ve sibernetik yepyeni bir teknik depodur, sanata sonsuz olanaklar açar. Işık dinamiği, renkli veya saf ışığın hareketli veya sabit kaynaklarından, mekansal dinamik plastiğe sonsuz değişik görüntülerde bir çoğalma sağlar. Zaman ise ana

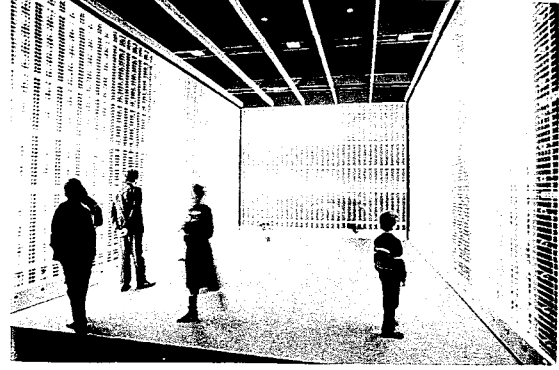
---

<sup>98</sup> Y.a.g.e., s.120.

unsurdur. Mekan, hareket ve ışık devamlı zaman değişimi içinde ortak bir zemin bulurlar. Ses ve görsel sanatlar, yanyana peşpeşe oluşurlar.”<sup>99</sup>



Resim 47: Schöffer. “Cyspt 1”. (1956)

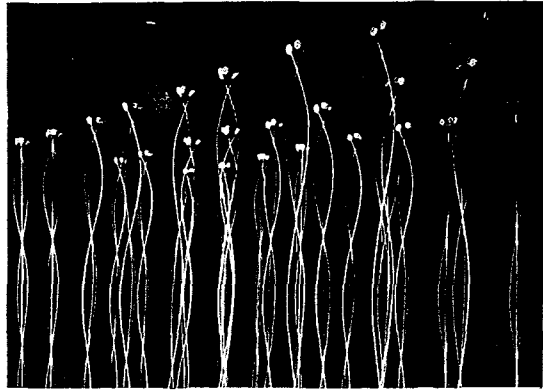


Resim 48: Kowalsky. “Birbirini Etkileme Alanı” (1983)

Schöffer ışık ve sese duyarlı devinim halindeki kuleleri ile sibernetik heykele verilebilecek en önemli örnekleri gerçekleştirmiştir. Sanatçı renklere ve seslere yanıt veren bir robot olan ‘Cyspt 1’ (1956) (Sibernetik ve Spatio-dinamiğin ilk harflerinden oluşturulmuştur) i yapmıştır (Resim 47). 1956-61 yılları arasında gerçekleştirdiği ‘Sibernetik Kule’si 52 m. yüksekliktedir. Motorlarla döndürülen, 33 ayrı eksen üzerine yerleştirilmiş çok sayıda yansıtıcıdan oluşuyor. Dönmeler raslantısal nitelikte, dış ortamdaki gürültü, nem, sıcaklık gibi etkenlere duyarlı bir elektronik mekanizma ile çalışıyor. Dışarıdan yönlendirilen projektörler ile çevrede, değişken ve tekrarlanmayan ışık ve renk oyunları oluşuyor. Schöffer daha sonraki çalışmalarında da ışık, ses ve hareketi bir arada kullanmıştır... Onun çalışmaları izleyici üzerinde hem görsel hem de işitsel bir etki bırakıp, çeşitli biçim olanakları sunmaktadır. Bunlar kentsel ve toplumsal boyutlarda özgün tasarımlardır. Piotr Kowalsky’nin bilimsel fenomen ilgisi, basit neon işleri ve enstalasyonları ya da basit elektronik çalışmaları,

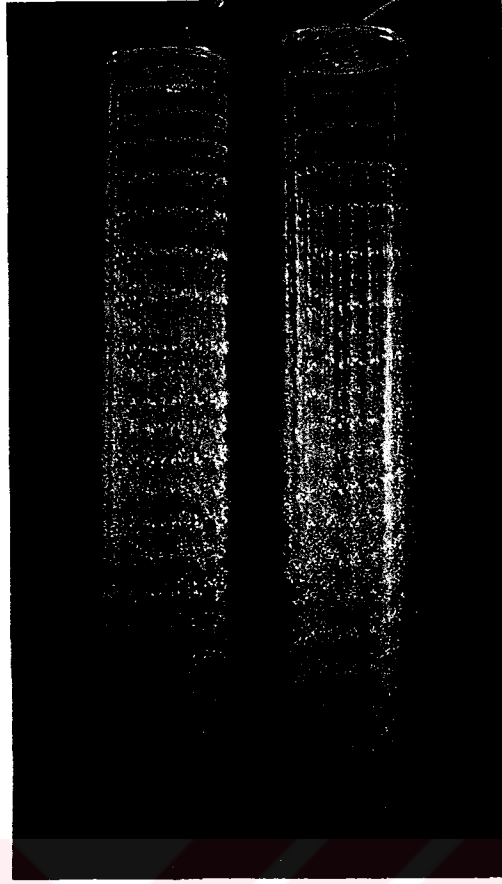
<sup>99</sup> Semra Ögel, a.g.e., s.44.

zamanın bir kuşak olarak içine girebilir 'Field of Interaction' (1983) (Birbirini Etkileme Alanı) gibi izleyicilerin fiziksel katılımıyla değişen işler yapmıştır (Resim 48). Sanatçının sonraki ilgisi ise holografi üzerine olmuştur. Koreli sanatçı Nam June Paik de 1965 yılında bir robot olan 'Robot K-456'yı yapar. Motorla işler ve sinyallere cevap verir. Diğer bir çalışmasında ise, izleyiciden büyük bir miktarda renkli televizyonun önünden geçirmesini ve meydana gelen görsel değişimi izlemesini ister. Liliane Lijn ise ışık sergileri ile tanınmış bir sanatçıdır. Lumiere et Mouvement sergisi ile önemli bir şahsiyet olarak bilinmiştir. Wen-Ying Tsai de sibernetik heykelleri (Resim 49) ve çok yönlü kinetik çalışmaları ile tanınmıştır. 1983'te yaptığı bir işinde (Vahşi Şeylerin Kadını) normalden daha büyük boyutta kanatlı bir kadın figürü oluşturmuştur. Bu yapıt insan sesine ışık sinyalleriyle karşılık vermektedir. Elektronik çevrenin içinde titreyen sibernetik heykelleri ile çalışmalara başlamış daha sonra 'Upward Falling Fountain' (1983) (Yukarıya Doğru Akan Çeşme) gibi artistik hırsını manifesto ettiği (Resim 50), doğal ve yapay çevresel dönemlere dönüşen interaktif parçalar üzerine gitmiştir. "Seyircinin sesi, hareketleri, Tsai'nin konstrüksiyonlarında ışık, titreşim ve karşı ses ile cevap bulur."<sup>100</sup>



Resim 49: Wen-Ying Tsai. "Sibernetik Heykel". (1983)

<sup>100</sup> Y.a.g.e., s.42.

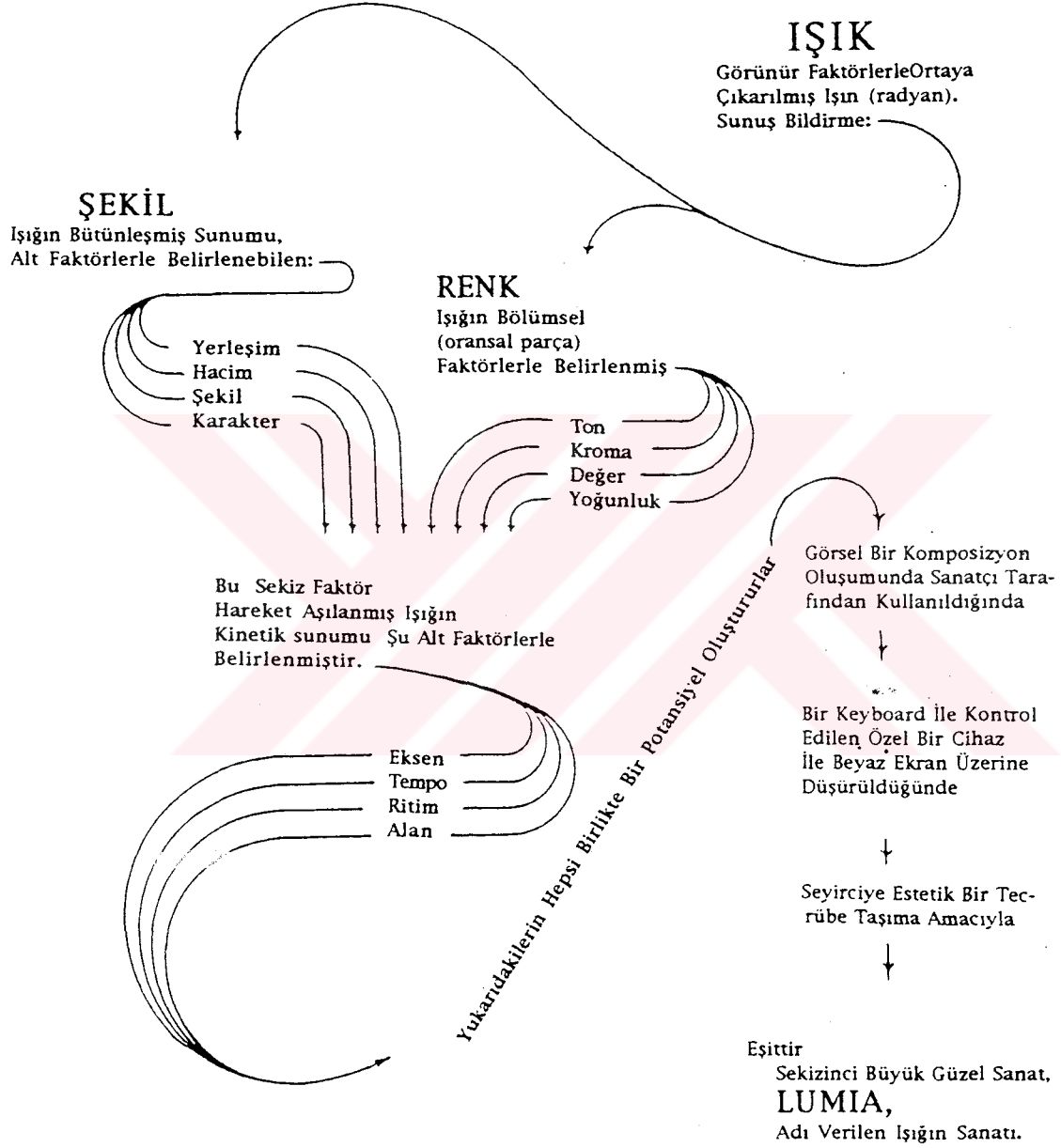


Resim 50: Wen-Ying Tsai“Yukarıya Doğru Akan Çeşme”.(1983)

### 3.4. Işık Sanatı: Light Art / Luminism / Lumia / Lumière

Yapay ışık kaynaklarının gelişimi sanat ve sanat nesnesi üzerinde yeni düşünme yolları açmıştır. Sanatçı doğal ışık kaynaklarına ihtiyacı olduğu kadar yapay ışık kaynaklarına da ilgi göstermeye başlamıştır. Ve teknolojinin iletişim araçlarına getirdiği yenilikler...İletişim araçlarının (televizyon, sinema, bilgisayar vb.) yaşama getirdiği dinamizme sanatçı kayıtsız kalamazdı. Işık, doğal ve yapay kaynaklarıyla yaşamın bir ögesi ise sanatın da vazgeçilmez bir ögesidir. Işık, artık bir araç ya da araç-değer olmaktan çıkıp başlıbaşına bir değerdir. Sanatçı için ışık yeni bir keşfetme ve yaratma alanıdır. Bununla birlikte yeni bir çevre oluşturma bilinci ve duyarlılığı yaratır. “Yeni ressam ışık ilişkilerinin biçimleyicisi, yeni yontucu hacim ve hareket ilişkilerinin biçimleyicisi olacaktır.”<sup>101</sup>

<sup>101</sup> Y.a.g.e., s.34.



Çizim 1: Wilfred'in sekizinci güzel sanat kavramını gösteren "Lumia" çizimi.

Yüzyıllar boyunca ressamlar bir yüzeyden çıkan veya yansıyan ışık etkilerine en fazla duyarlılık gösteren kişiler oldular. Gitgide artan bilgi ve bilinçle sanatçılar tuvalin kapalı ve açık mekanlarda aydınlatılmasının her yönünü çözümlədiler ve yeniden yorumladılar. Fakat 18. ve 19.yy.'da ışık yayımı (yayım:maddenin enerjisinden bir kısmını [daha çok ışınım yoluyla] dışarı vermesi) kullanılan birçok kompozisyon için kuramsal (teori) temeli resim değil müzik oluşturmuştur. 1734'te Cizvit papazı ve matematikçi Louis Bertrand Castel ilk renk organu yaptı. Bu aletin, özelliği arkalarından mumlarla aydınlatılan bir dizi renkli şeffaf şerit klavyenin tuşlarına basan kişi tarafından kontrol edilebilmesidir. Renk ve müzikle ilgili olarak daha sonra da pek çok örnek yapıldı...

20.yy.'ın sanat biçimi olarak gösterilen kinetik ışığın ilk izlenimi, onu bulan Thomas Wilfred tarafından 'Lumia' (ışık ile ilgili) olarak adlandırılmıştır. (Çizim 1). Işığın sanatçı için tek aracı gibi kullanıldığı bu kavramın öncüsüdür. Wilfred ışığa, görmeğe ait şeylerle biçim vermiştir, sonra hareket ve renk eklemiştir. Bunu, büyük bir ekrandaki ışığın, rengin ve hareket görmeğe ilişkin kombinasyonlarını yansıtmasına olanak veren bir enstrümana benzeyen 'Clavilux' (1919) isimli buluşuyla başarmıştır. Bu alet hem elektriksel hem de mekanik olarak kontrol edilebiliyordu. "Elektrik kontrolleri; lamba ışıklarını azaltmak, hızı değiştirmek içindi. Mekanik kontrolleri ise; kaldırma sistemleri, mercekleri eğmek, mercek odak uzunluklarını değiştirmek ve değişik optik cihazları odaklamak, yükseltmek ve ışık hüzmesinin içinde veya dışında tutmak içindi".<sup>102</sup> Wilfred, lumia performans (gösteri, icraat)larında fizikte olduğu gibi en iyi görüntüyü oluşturmaya çalışmıyordu. Bütün farklı yönlü ışığın optiğini kullanıyordu. Ayrıca, ışık yaratmalarında müzik kullanmadı. Sessiz görsel müziği icra etti ve bu müzikle dansçılar dans etti. Ritm zamanını da Clavilux ile

<sup>102</sup> Stewart Kranz, Science & Technology in the Arts, New York, VNR Company, 1974, s.43.

belirledi. Görüntü, Wilfred'in eline ve onun zamanı kullanımına göre hareket ediyor, böylelikle zamanı işitsellik yerine görsel olarak ayırabiliyordu. Dansçılar da müziğin ritminden ziyade bu görseleliğe göre dans ediyorlardı. Thomas Wilfred'in bir sanatçı olarak önemi üzerine Jackie Cassen'in görüşüne yer vermeliyiz: "Thomas Wilfred'in ışık sanatına katkısı o kadar büyüktür ki, birgün video ve synthesizer'ı içeren görsel performans sanatlarının tüm alanları ona teşekkür edecektir. Bir ortam olarak ışık fikri bizim yaptığımız tüm alanları kapsamaktadır. Onun bireysel kompozisyon fikri – her bir form aşamaları için o aylarca zaman ayırmış – hala bizim yaptığımız şeylerin ötesindedir. Onun büyük hayallerinden birisi her yeni sanatçının bu yönde etkilenmesidir. Yani geçmişte geçmişte bırakarak elektronik, ışıkla çalışmak suretiyle bu yönde gidecek. O bir dahiydi. Bütün zamanların gerçek dahilerinden bir tanesiydi." <sup>103</sup> Lumia, New York Modern Sanatlar Müzesi'nin bodrumunda bu iş için ayrılmış küçük bir tiyatrodaki görülebilir (Resim 51). Burada izleyici görece bir sessizlik içinde oturur. Önünde yirmi kadar sandalye bulunan perde tek ışık kaynağı gibidir.



Resim 51: Wilfred "Işık Süiti (Lumia Suit), Opus 158" (1963-1964).

<sup>103</sup> Y.a.g.e., s.44

Jackie Cassen ve Rudi Stern uzun yıllar çok değerli çalışmaları birlikte gerçekleştirmişlerdir. Her ikisi de güzel sanatlar temeline sahip olup kinetik ışığı özel alan seçmişlerdir. Her iki sanatçı da ışığı, çevreyi rahatlatıcı bir sanat eseri olarak görmektedir. Kontrollü bir ortamda ışığı ses ile birleştirerek antimegalopolis çevreler yaratmaya çalışmışlardır (Resim 52). Onlar, şehirlerin sabit şekilde büyümelerinin, sakinliğin, huzurun, bağımsız yaşam ve iş ortamlarının gelişmesini zorladığı inancındaydılar. Çalışmalarının çoğu bu görüş doğrultusuna adanmıştır (Resim 53). Stern daha sonra başka bir sanatçı (intermedya sanatçısı Jonhn Reilly) yla biraraya gelerek multimedya ortamlar yarattılar ve bunu 'Global Village' (Küresel Köy) ortak tecrübenin elektroniği adını verdiler. Global Village terimi, elektroniğin peygamberi Marshall McLuhan'dan kaynaklanmaktadır; anlamı televizyonun dünya topluluğunu köysel boyutlara indirgemesidir ki, etnik, ırk, dil ve milliyet farklılıkları yok olmaktadır. Çoğunlukla video kaydı kullanarak Stern ve Reilly farklı görsel izlenimler yaratmışlardır. Performanslarının etkisi, özellikle günlük yaşamda bizi bombardıman eden (sürekli etkileyen) görsel ve işitsel olguların düzensiz ahenksizliklerini yansıtmaları bakımından, rahatsız edici ve huzur kaçıdır.



Resim 52: Cassen ve Stern.

“Kırmızı Oda Ortamı” (1968).

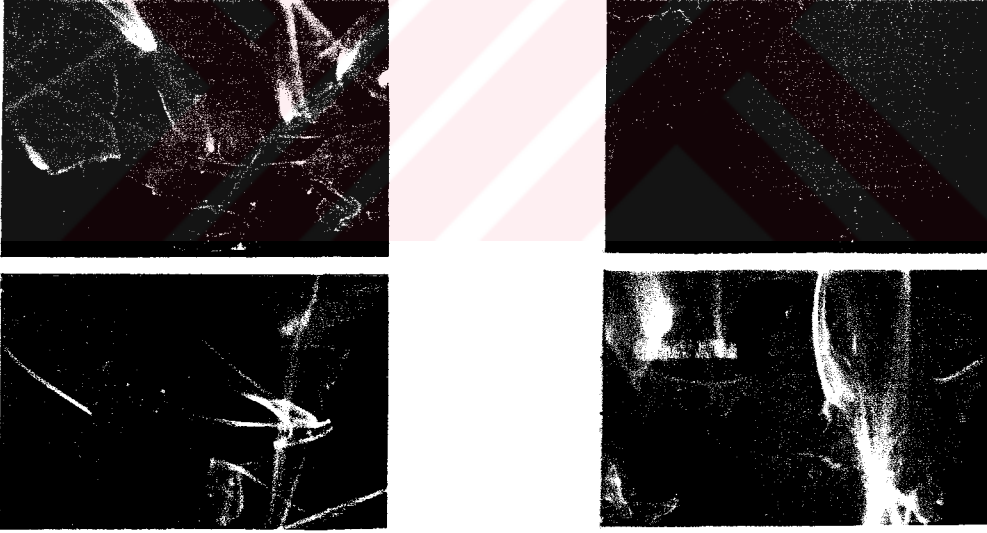


Resim 53: Cassen ve Stern.

“Su Oda Ortamı” (1968).



Işık sanatçılarından Chiristian Sidenius, lumia'yı bir performans sanatı olarak değerlendirmektedir (Resim 54). Sahne çalışmaları yapan Sidenius, insanların ne yaptığını hep görmek istiyordu. Onun için bir müzisyenin konser salonundaki dinletisi, onun yaptığı bir plak kaydından daha ilgi çekicidir. Aynı şekilde bir fizik profesörünün ders vermesi, bir fizik profesörünün ders veriş filminden daha ilginçtir. "Performanslarımızdan birinde bir genç kadını tanıtmıştık. Vücudu bir ışık hüzmesi ile karışıyordu. Işık, saf, düzgün ve bir noktada toplanan bir ışık değildi. Bu çok yönlü ışık, onun görüntüsünü bozmakta ve vücudunu oldukça farklı bir hale sokmaktaydı. Işık, vücudu soyut hale getirmektedir ve siz ekranda hareket eden soyut bir vücut görmektesiniz ki, bu durum ilgi çekici olmaktadır."<sup>104</sup> Sanatçı yeni fikirlere ve yeni yönlere açıktır. Yapılabilecek şeylerin sonu yoktur.



Resim 54: Chiristian Sidenius tarafından yaratılmış bir ışık tiyatrosu.

Almanya Weimar ve Dessau'dan Bauhaus, ışığın çağdaş sanata ilk girişini getiren faaliyetlerin olduğu yerlerdir. Oskar Schlemmer'in sahne deneyleri, yansıyan ışığın beceriyle kullanımı ile ilgilidir. Bauhaus ressamı Lyonel

<sup>104</sup> Y.a.g.e., s.196.

Feininger, Paul Klee ve Wassily Kandinsky ışığın etkilerine kompozisyonun bir plastik ögesi olarak ilgi gösterdiler. Dahası Josef Albers'in yönetimindeki vitray atölyesi, Ortaçağ pencere dizaynının zaferini yeniden hayata döndürmeye çalıştı. (ama bu kez bir araç olarak camın soyut ve heykelsel nitelikleri üzerine daha fazla düşerek). Kişisel olarak bastırılmış 'Renkli Işık Oyunu – Doğa – Amaçlar – Eleştiriler' (1925) adlı bildiride Bauhaus profesörlerinden Ludwig Hirschfeld – Mack, kinetik ışık sekansları üzerine çalışmalarını anlatmaktadır. Wilfred'dan farklı olarak büyük bir istekle akustik ve görsel ritimleri bağdaştırmaya çalıştı. Aynı zamanda Bauhaus atölyelerinde yarı şeffaf yüzeyler üzerinde çoklu gölgeler üretme yolundaki çabalardan (1922) bahseder. Yansıtıcı ışık oyunları diye adlandırılan bu konfigürasyonlar, Paul Klee'nin örtüşen şeffaf formlardan oluşan suluboyalarından bazıları için ilk örnekler olmuşlardır. Konstrüktivistlerin şeffaflık efektleri ve sanatın maddesizliğe giden yolda basamak basamak ilerlemesi, ışık sanatçısının programının bir özelliği olmuştur. Işığın bir sanat formu olarak önemli kullanımlarını, Bauhaus'un üyesi olan Laszlo Moholy – Nagy gerçekleştirmiştir. Temel desen derslerinde döner tabla üzerindeki heykelin ışık değişimleriyle nasıl şekil değiştirdiğini göstermek üzere çeşitli problemler kurmuştu. Chicago'daki Yeni Bauhaus'ta ışık vasıtasıyla form üzerine yapılan bu vurgu 'Işık Modülâtörü' problemine hız vermiştir. Öğrencilere formu yalnızca görmeleri öğretilmiyor, aynı zamanda ışık ışınları ve sonuçta oluşan gölgeler esnasındaki duruma da dikkatleri çekiliyordu. Moholy açısından resim sanatı, ışık ve projeksiyonlarla direkt olarak çalışabilecek bir çıkış noktasıdır. Mekaniği zevk için değil, insanların gerçek, sosyal amaçlarını olanaklar dahilinde gerçekleştirmek ve daha kolaylaştırmak uğrunda bir yardımcı araç olarak kullanmıştır. "Sanatçı şimşek çakması, donanma fişeği gibi çeşitli ışık oyunlarından sahne ışıklandırmasına ve neon ışığına kadar değişik ışık deneylerini içeren altı bölümlük bir film yapmayı tasarlıyordu. Bu filmin yalnızca son bölümünü 1930-32 yılları arasında yapabildi. Bu bölümde 'Işık

Donanımı' ile bu hareketli aygıtın meydana getirdiği gölgeler ve ışıltılar inceleniyordu”<sup>105</sup> Moholy, Bauhaus'ta temel biçimler ve birincil renklerle ilgili deneyler yapmıştır.

Moholy'nin 'Işık – Uzay Modülatörü'nü ışık sanatının öncüsü Wilfred'in çalışmalarıyla karşılaştırırsak: Moholy'nin amacının projeksiyon yapmak değil, kendi varlığı için izlenen üç boyutlu bir nesne oluşturmaktır. Hareket eden gölgeler yoluyla yapıt odanın her yanına sinmektedir. Wilfred ise arkadan aydınlatılan bir perdeyi kullanıyordu. Moholy ışığın izleyiciye doğrudan projekte edilmeyip belli araçlar vasıtasıyla taşınmasını tercih etmiştir.

Işık sanatına diğer bir katkı da, Moholy – Nagy'ye asistanlık yapan Gyorgy Kepes'in çalışmalarıdır. Kepes, Chicago'ya gelir ve burada Işık ve Renk Bölümünü yönetir. 1946'da Massachusetts Teknoloji Enstitüsü (MIT)'nin Görsel Dizayn Bölümü yöneticisi olur. Işığın yeni bir sanat aracı olarak potansiyelini haykırmaktadır. Kepes, ışığın doğası ve kullanımını üstüne pek çok kurs ve seminer yönetir. Özellikle değişik ışık durumları altında şekilleri ve alan oluşumlarının fotoğraflanması konusunda. Kepes çalışmalarına daha ziyade bir yazar, ressam ve dizayn danışmanı – nadir olarak ışığı bir araç olarak kullanan sanatçı – olarak devam etmiştir. “Kepes'in deyimiyile ışık artık heykel malzemesidir.”<sup>106</sup> Sanatçı 1959'da New York'taki KLM bürosu için ışıklı bir duvar panosu yapmıştır. Işıklı noktalardan meydana gelen ve üzerinde değişik tempolarla aydınlatılan renkli şekiller bulunur. Bu çalışmasından 10 yıl önce ise Boston'da elektronik malzemelerin satıldığı bir dükkan için büyük boyutlu bir neon ve filamanlı lambaların kullanıldığı bir dizayn oluşturmuştur. Doğrudan doğruya ışık teknolojisinin kullanıldığı bir reklam panosu.

<sup>105</sup> Norbert Lynton, a.g.e., s.120.

<sup>106</sup> Semra Ögel, a.g.e., s.9.

Neon lambaları ve diğer birçok araç – gereç bu çalışmalardan kırk yıl önce de vardı. Değişen nedir? İnsanların duyarlılığı.

**3.4.1. Işığın Yaratma Alanları :** Işığı, iki yaratma alanına ayırabiliriz. İç mekan ve dış mekan yaratmaları.

İç Mekanda: 1.Henüz geleneksel heykel formunu içeren Işık Heykel’leri.

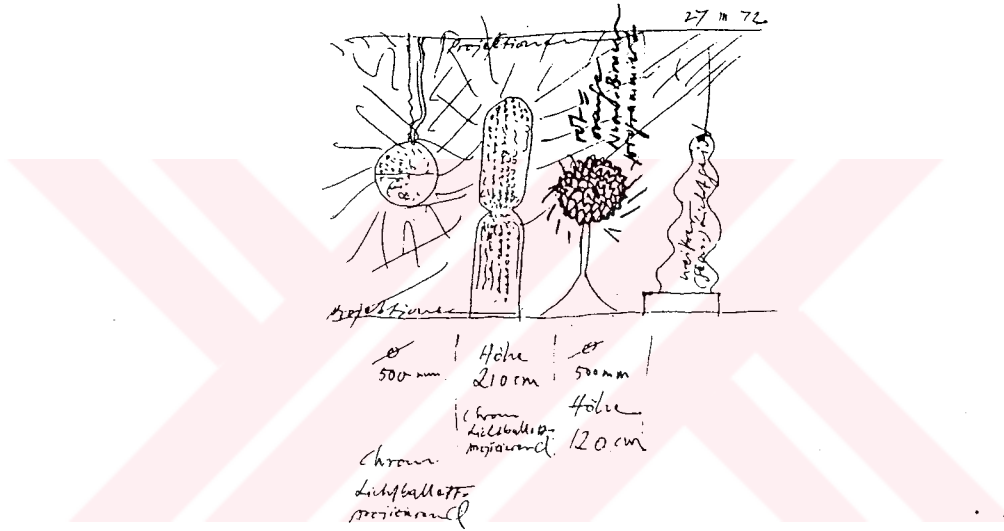
2.Heykel karakteri zaman zaman fonda yer alan ve ışık görüntüsü kimi zaman yansıma şeklinde olan Yansıyan – Işık.

3.Özerk bir ışık sistemi olan Neon – Floresan Işığı / Heykelleri ya da Yerleştirmeler.

Dış Mekanda: Serbest (Bırakılan) Işık (İç Mekandan Kozmik Evrene) ya da Işıklı Çevreler.

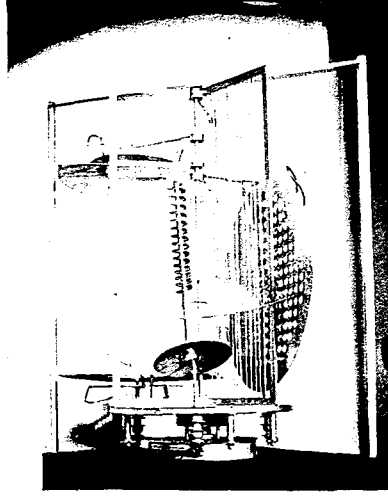
**3.4.1.1.Işık Heykelleri:** Bu tür örnekleri kontrol edilebilir, yönlendirilebilir ışıklar kapsar. Işık heykellerine verilebilecek ilk örnek Takis’in ‘Tèlèphotas’ ve ‘Tèlèlumières’ terimleriyle isimlenen işlerini, katot ışın boruları yardımıyla elektrik olgusunu-ve dolayısıyla ışığı- görünür kılarak gerçekleştirdi. Diğer sanatçı Otto Piene de içi helyum ve hava dolu plastik heykellerinden oluşan ‘Inflatables’ (şişebilir) isimli ışık heykellerini yaptı (Çizim 2). 1968-1971 yılları arasında ‘Sonne und Mond’ (Güneş ve Ay) isimli ışık heykellerini gerçekleştirmiştir. Piene’nin ‘Lichtsatellit’ (Işık Uydusu) adlı çalışması ise demir bir konstruksiyonun tepesindedir. Işığın en önemli kullanımlarını gerçekleştiren Laszlo Moholy-Nagy’nin şehrin gece manzarasını titreşen bir heykel olarak değerlendirmesi, öngörülerinin ne kadar seçkin olduğunu gösteriyor.

1963 ve 73 yılları arasında Kopenhag'ta şaşırtıcı miktarda ışık heykeli yapılmıştır. Hem William Soya hem de Knud Hvidberg elektronik alanında geniş çalışmalar yapmışlardır. Soya izleyicinin kumandasına göre yanan yahut sesler çıkaran radyo devreli rölyefler yapmıştır. Hvidberg ise ses-ışık duvarları ya da ses-ışık heykelleri ile uğraşmıştır. Ib Geertsen, dönen floresan mobiller oluşturmuştur. Per Lütken, mercek rölyefler meydana getirmiştir. Borge Jorgensen ise Bauhaus'tan Josef Albers'in vitray konstrüksiyonlarını hatırlatan lamba benzeri konstrüksiyonlar üretmiştir.



Çizim 2: Piene. "Işık Balesi" kavramını gösteren çizimi, (1972)

**3.4.1.2. Yansıyan Işık:** Burada söz konusu olan ışık kaynaklarının yontusal özelliklerinden ziyade, ışık kaynağına ait yansımalar, akisler ve değişimlerin oluşturduğu alandır. İlk örnekler altmışlı yıllarda kinetik sanatta ortaya çıkmıştır. Thomas Wilfred ve Laszlo Moholy-Nagy'nin teorik ve pratik çalışmalarını öncü olarak kabul edebiliriz. Bahsedilen üç sistemin diğer disiplinlerle kurduğu bağ ile birlikte psikoloji, mimari ve elektronik bağlamların da düşünülmesi gerekir.



Resim 55: Moholy-Nagy. “Işık-Uzay Modülatörü”. (1922-1930)

1922-1930 yılları arasında Moholy-Nagy ünlü ‘Işık-Uzay Modülatörü’nü yaptı (Resim 55). “Asıl adı Elektrikli bir tiyatro sahnesi için ışık cihazıdır (Lichtrequisit für eine elektrische Bühne). 1931’de Berlin’de oynatılan Işık oyunu: Siyah, Beyaz, Gri filmi için tasarlanmıştır. Işıkla hareketi birleştiren modülatörü, Moholy mimar İstvan Sebök ve teknisyen Otto Ball ile birlikte yapmış...70 tane 15 watt’lık ampulün renkli ışıkları 2.5 dakikalık bir devreye ayarlıdır. Yuvarlak ve dikdörtgen levhalardan oluşan konstruksiyon, eksenini etrafında yavaş yavaş döner, dönerken ses çıkartır. Parlayan metal levhalar seyirciye ışık refleksleri gönderir. Modülatör kendini çevreleyen duvarlara, dönüşle beraber devamlı değişen üç gölge düşürür.”<sup>107</sup>

Son yüzyılın sanatında görülen kapalıdan açık formlara ve sistemlere geçisi temsil etmesi açısından ışık yansımaları önemlidir. “Seyirci ile çevre arasında sibernetik bir alış veriş yoksa eğer, sadece hareketli nesnelere gösterisi bir kinetik panayır olacaktır. Gerçek kinetik yapıt gösterisi ile, sergi ile yetinemez, çevresel çapta olmalıdır... Bir çevreyi geniş çapta yaratmalıdır. Yapıt seyirci ilişkisi artık bırakılmalıdır. Evren yaşantısına paralel bir yaşantı yaratılmalıdır. Seyircinin etrafını içinden seçme yaptığı, tepki gösterdiği,

<sup>107</sup> Y.a.g.e., s.35.

etkilediği fenomenler olmalıdır. Kinetik heykelin, potansiyeli, Soyut Ekspresyonizminkinden daha çok Chartres Katedrali ve ay yolculuğuna yakındır.”<sup>108</sup>

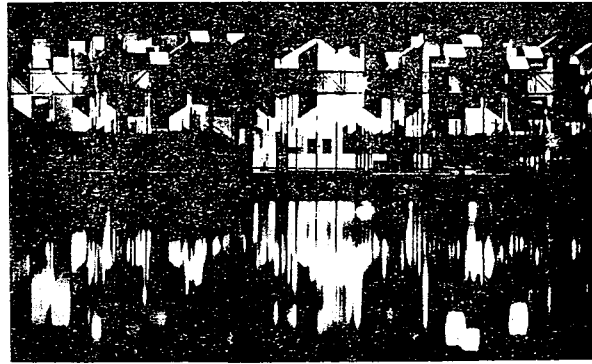
Otto Piene'nin 'Işık Balesi' (1961) ışık yansımalarına güzel bir örnektir (Resim 56). Sanatçı önceleri el fenerleri ve folyolar ile, daha sonraları ise ışıltak, ışık küreleri ve projektörler gibi kaynak ve yansıtıcılarla çalışmıştır. Piene'nin Işık Balesi'ndeki amaçları; kendiliğindenlik, ışık yansımalarını mekanın her köşesine ulaştırmak, yerçekimsizlik hissi uyandırmaktır. 1960 yılında bir sergi projesi hazırlandı: Büyük yarımküre formunda bir alanın içine girip çıkabilecek seyirciler ve gece gökyüzüne yapılacak bir projeksiyon. Piene'nin Amsterdam'daki 'Nul' sergisi için o zamanki Zero-Kunstler (Sıfır Grubu) arkadaşları olan Heinz Mack ve Günther Uecker ile 'Salon de Lumiere' (Işık Salonu) kapsamında yaptıkları çalışmalar da yansıyan ışıklara dayalı örneklerdir. 1950'lerin sonuna doğru ışık kullanımının felsefi ve plastik temelleri üzerine çalışan Piene, Heinz Mack ile beraber bir dizi gece sergisi açmışlardır. Piene MIT merkezinde çalışmalar yapmıştır.



Resim 56: Piene. "Işık Balesi". (1961)

<sup>108</sup> Y.a.g.e., s.37

Nicolas Schöffer de ışık yansımalarını Lumino –dinamik ismiyle adlandırılan işlerinde kullanan bir sanatçıdır. Burada ışık, renkleniyor ve alana yayılmış perde ve aynalarla yansıtılıyor, gölgeler oluşturuyordu. Siberetik sistemlerinde de elektronik kumanda mekanizmaları kullanan Schöffer’in çevresel nitelikli çalışmaları vardır. Zero sergilerine 1961 yılında katılan Hermann Goepfert, ışık yansımalarını rölyeflerinde, resimlerinde, heykel ve mimari işlerinde kullanmıştır (Resim 57). “Işık Biçimdir”<sup>109</sup> sözünün sahibi sanatçı, ışık ve ses kullanarak değişik yansımalı işler üretti. Goepfert’in ‘Reflektorbilder’ (Reflektör Görüntüleri) adlı çalışması, metal bir reflektör tarafından yansıtılan ışığa dayalıdır. Goepfert, ‘Optophonium’ çalışmasında ise değişik objelere bağlı ışık ve ses versiyonları, müzik sinyalinin etkisiyle değişen yansımalar oluşturmuştur. Onun bu tür çalışmaları 1967’de Karlsruher Schloppark’da ve 1970 yılında Bonn şehrinde sergilenmiştir. Işık yansımalarına verebileceğimiz bir örnek de bilimsel, teknik ve sanatsal çalışmalarıyla ünlü Amerikalı Frank J.Malina’dır. Malina, Lumidyne – Sistemi’ni geliştirdi. Ayrıca ‘Leonardo’ isimli sanat, bilim ve teknoloji dergisini yayınlamıştır. Makalelerinden oluşan ‘Kinetic Art: Theory and Practice’ (Kinetik Sanat: Teori ve Pratik) adlı kitabını yayınladı. Kitapta elektronik sistemler ve bilgisayarlar tarafından işletilen kinetik sanat örnekleri hakkında yazılar vardır.



Resim 57: Herman Goepfert ve Johannes Holzinger. Karlsruhe’de bir restoranın göle bakan cephesi, (1967).

<sup>109</sup> Jürgen Claus, Chippkkunst, Frankfurt/M.Berlin, Ullstein Materialien, 1985, s.53.

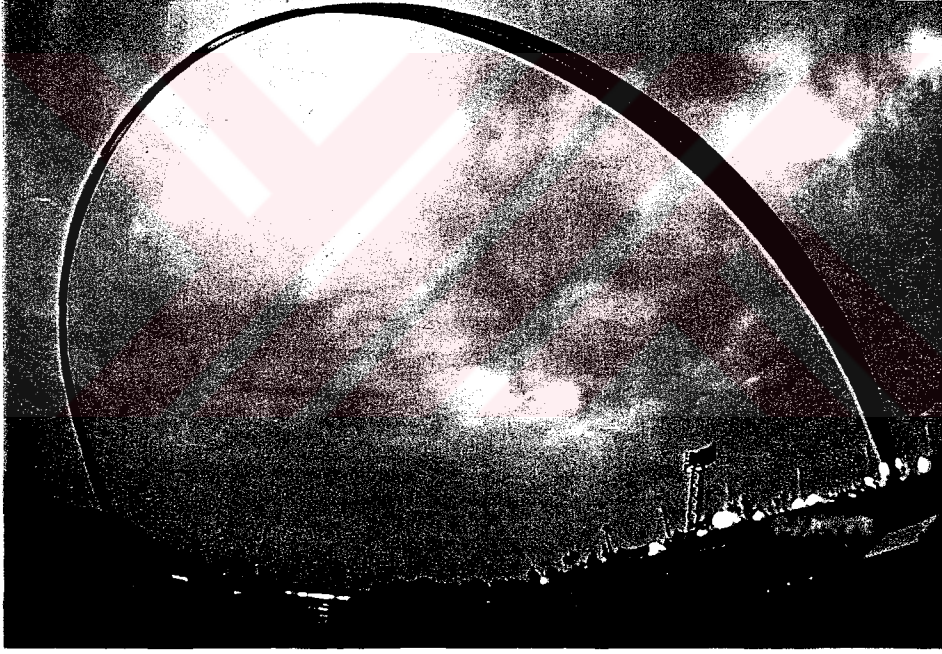


**3.4.1.2.1. Işık Grupları:** Kinetik Sanat ve Işık Sanatı'na ilgi duyan sanatçıların oluşturduğu gruplar vardır. Bunlar GRAV (Groupe de Recherche d' Art Visuel /Görsel Sanatlar Araştırma Grubu), Zero Group (Grup Sıfır), Grup N, Grup T ve NUL'dur. Bu gruplar çevresel nitelikli ortamlar yaratmışlardır.

Deneyisel nesnelligi, algısal psikoloji ve sosyalizmi savunan gruplarla bireysel araştırmayı tanıma, şiir, idealizm, madde dışılık, ışık saçarlık ve doğayı vurgulayan gruplar vardır. İlk gruba Fransız Groupe de Recherche d' Art Visuel, İtalyan Grup N ve T, bazı Münih'li sanatçılar ve Komünist ülkelerin çeşitli sanatçıları girmektedir. İkinci gruptaki değerleri benimseyenler ise Almanya'dan Group Zero, Hollandalı NUL, diğer Münih'li sanatçılar ve çeşitli bireysel şahsiyetler (Bu sınıflandırma kesin değildir). Genel olarak Grup Sıfır ve NUL; Fontana, Yves Klein ve Soto'ya önem verirken, Vasarely'e pek önem vermediler. Groupe de Recherche d' Art Visuel ise Vasarely'den kuvvetle etkilendi. Soto, bu daha bilimsel kökenli sanatçılar için esas itibarıyla önemli oldu ise de kişisel sanat politikası nedeniyle küçük görüldü. Aynı şekilde Tinguely, Armando ve Yves Klein'in Dada ile bağlantıları yüzünden bilimcilik anlayışındakilerce hor görüldü. Bu Yeni Eğilim'in öncüleri olarak anılması gereken diğer sanatçılar Marcel Duchamp, İsrail Optik Grubu ve kinetik sanatçı Yaacov Agam'dır.

Sanatçılar arasında fiziksel olarak duyumsanan ama maddi olmayan bir ortak araştırma vardır. Bu araştırma sonsuz uzaysal yayılmaları, madde dışılığı, gözle görülmeyen kuvvetler yoluyla kontrolü ve zamansal boyutta sanatta kullanımı içeriyordu. Amaç yaşam ve sanatı biraraya getirme yollarını aramaktı. Sonuçta 'labirent' benzeri çevreler, elle yönetilen eserler, gece gerçekleştirilen parlamalar veya stüdyo tavanının ya da duvarlarının ışık efektleriyle değiştirildiği çalışmalar yapılmıştır.

Grup Sıfır'ı oluşturan sanatçılar Otto Piene, Heinz Mack ve Günther Uecker, Kinetik Sanat ve Işık Sanatı ile ilgili pek çok örnek vermişlerdir. Sıfır'ın ilk projelerinin ve felsefi tavırlarının çoğu Otto Piene tarafından şekillendirildi. Işığın fiziksel ve psikolojik etkileri sanatçılar tarafından ilgiye değer bulundu. Grup 1958 ve 1961'de üç sayı çıkan Zero adlı dergide görüşlerini yansıttılar. Doğal ya da yapay ışığı kullanarak çevresel düzeyde etkiler yarattılar. Işığın fizik ötesi (metafizik) ya da cisimsizliğe götüren yanı hep ilgi çekici olmuştur. Otto Piene'nin 'Işık Balesi' (1961) bu alanda en önemli çalışmadır. Sanatçının havada yüzdürdüğü plastikleri yeni bir yaşantı alanıdır (Resim 58). Işık Otto Piene için "görülebilir enerjinin bedenlenmesi"<sup>110</sup> dir.

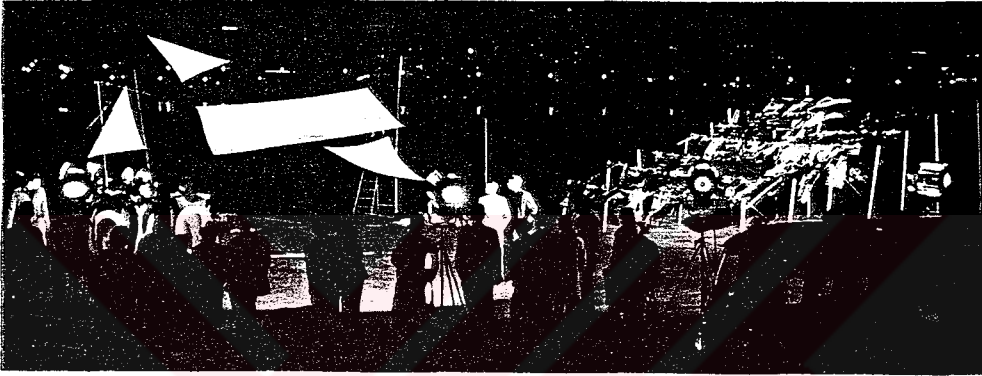


Resim 58: Piene. "Olimpik Gökkuşığı". (1972)

Alman Sıfır Grubu'nun diğer üyesi Günther Uecker sık aralıklarla çakılmış çivilerin yarattığı yüzeydeki ışık yansımalarıyla göze çarpar. Sanatçının 'Işıklı Disk' adlı çalışması motor gücüyle de devingen bir nitelik kazanır. Heinz Mack ise çevresel nitelikli 'Sahra Projesi' (Sahara-Projekt) ile doğa ve

<sup>110</sup> Jack Burnham, a.g.e., s.311.

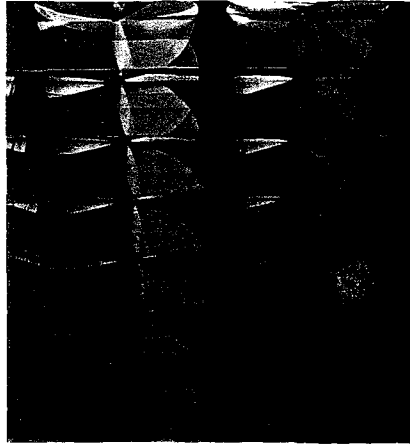
teknolojiyi birarada kullanmıştır. Karmaşık olmayan teknolojiyle doğa kökenli bir sentez grubun merkezini oluşturan Piene, Mack ve Uecker'in eserlerini anlatır. "Biçim ve rengin geleneksel anlatım olanaklarını reddeden bu sanatçılar için 'Sıfır,' yeni seslerin ortaya çıkmasına olanak tanıyan sessizlik bölgesidir ve hepsi birbirinden bağımsız olarak çeşitli olanakları deneyerek; arılık, güzellik ve sessizlik kavramlarını görselleştirmeye çalışmışlardır."<sup>111</sup> Sıfır Grubu sanatçıları 1960'larda bir dizi gösteri düzenlemişlerdir (Resim 59).



Resim 59: Sıfır Grubunun Düsseldorf'taki bir gece gösterisi, (1961)

GRAV Grubu'nda Julio Le Parc, François Morellet, Horacio-Garcia Rossi, Jean-Pierre Yvaral ve Joel Stein gibi sanatçıların amacı; ışık, devinim ve zaman kavramlarını estetik boyutlarda kullanmaktır (Resim 60). Üretimlerinde bilimsel yöntemler uygulamışlar ve yapıtlarında çağdaş endüstriyel malzemelere yer vermişlerdir. Resim ve heykeli yayılmış olan idealizm havasını silmeye çalışan sanatçılar, ışık aracılığıyla sürekli değişen çevreler oluşturmuşlardır. Grubun hedef olarak ortaya koyduğu yapıtlar ağırlıklı olarak üç boyutluydu. Grup yalnızca resim ve heykeli birbirinden ayıran sınırları yıkmaya çalışmakla kalmadı, aynı zamanda yıkılan bu sınırlarla ortaya çıkan yeni durumun, kinetiğin artan kullanımını demekti.

<sup>111</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt no:3, s.1654.



Resim 60: Le Parc. “Renk Kutusu” (1965).

GRAV Grubu’nun başlangıcından itibaren Julio Le Parc, aslı plastik veya yansıtıcı metal kareler üzerine ışık veren ışık kaynaklarıyla ilgilendi (sürekli mobil’leri). “Grubun sanatçıları görsel fenomen araştırmasını kendilerine görev edinmişlerdir.”<sup>112</sup> Le Parc aynı zamanda ‘Continuel-lumière’nin birçok varyasyonunu da yaptı: parlak, yansıtıcı, parabolik yüzeyli rölyefler. Bunlar aşağıda gizli bir kaynaktan gelen ışığı pekçok yöne kırmaktaydılar. François Morellet ise hem akkor filamanlı lamba şebekeleri hem de kesişen neon tüpleriyle araştırmalar yapmıştır; bunlar ya otomatiktir ya da izleyici kontrolündedir. Horacia Garcia-Rossi’nin deneyleri çoğunlukla çeşitli formlardan meydana gelen alanların mekanik olarak titreştirildikleri alanları kapsayan ışıltılı kutularla olmuştur. Bir yarı şeffaf perde yoluyla bu formlar sanatçının amacı olan maddesiz bir gerçeklik ve kararsızlık kazanırlar.

GRAV’ın 1960’ta ortaya çıkışıyla İtalya’da da Milano ve Padova’da benzeri gruplar kuruldu. Bunlar Grup N ve T’dir. Bu gruplar kinetik değerlere ilişkin bir sanata dair Beyaz Manifesto’daki fikirleriyle Fontana’dan etkilendiler. Grup N’nin felsefesi tüm diğer gruplarınkinden daha fazla bilimselliğe yaklaştı.

<sup>112</sup> Semra Ögel, a.g.e., s.75.

GRAV'ın en ilginç grup projelerinden biri 'labirentler' dizisidir. En kontrollü sergisini 1966'da Hollanda Eindhoven'de 'Kunst-Licht-Kunst' (Sanat-Işık-Sanat) sergisinde gerçekleştirmişlerdir. Genelde labirentler, karanlığın ve izleyicilerin yolunu kontrol ettiği dar çevresel mekanlardır. Grup üstün bir görüntü meydana getirmek amacıyla değildir, izleyiciyi katılmaya yöneltmektedir. Fontana'nın etkisi altındaki Grup N, bir kinetik araç olarak ışığa karşı özellikle duyarlı olmuşlardır. Grup N'nin ışık konstrüksiyonları büyük oranda elektrikle yahut karmaşık programlarla ilgili değildir, daha ziyade basit ışık kontrolleriyle oluşturulabilecek görsel durumlara dayanırlar.

**3.4.1.2.2. Işık Sergileri:** İlk büyük Kinetik sergi 1955'te Paris'te Le Mouvement idi. Bu sergiyi on yıl sonra diğerleri izledi. 1960'larda açılan en önemli Işık Sanatı sergileri, Sanat-Işık-Sanat (1966, Eindhoven), Lumiere et Mouvement (Işık ve Hareket) (1967, Paris kenti Modern Sanat Müzesi), Işık-Hareket-Mekan (1967, Walker Sanat Merkezi, Minn.), Işığa Odaklama (1967, New Jersey Eyalet Müzesi, Trenton) ile Işık ve Hareket (1968, Worcester Sanat Müzesi) tir.

1955 yılında yapılan Le Mouvement (Hareket) sergisine Alexander Calder, Marcel Duchamp, Victor Vasarely, Jean Tinguely, Jesus-Raphael Soto, Yaacov Agam vb katılmıştır. Sanat-Işık-Sanat (Kunst-Licht-Kunst) ve Işık ve Hareket (Lumiere et Mouvement) sergileri çağdaş sanatta ışık ve hareketin kullanıldığı en önemli sergilerdir. Zero ve GRAV grubu sanatçıların bu sergilere ilgisi büyük olmuştur. "Her iki serginin organizasyonunda çalışan Frank Popper, Sanat-Işık-Sanat kataloğunda ışığın günümüz sanatındaki yerini belirtir: Işığın kullanımındaki çeşitlilik, estetik bir amaca yönelmesi ve bu fenomenin ait olduğu evrenlerin çokluğu, sanatçılar ve çevresel uğraşları ile sanatçı gruplarının, ışık sanatı ile ilgili daha geniş kapsamlı bir anlama yönelmeleri sorununu ortaya

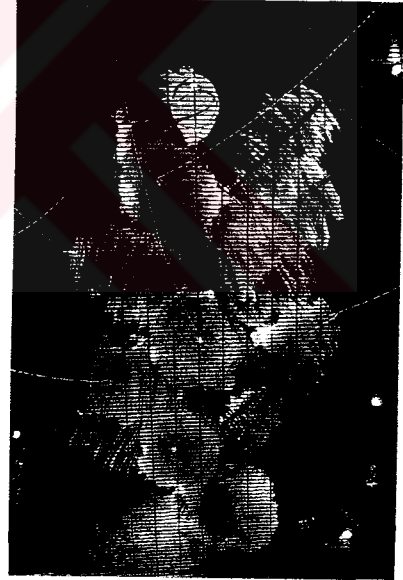
koyar. Fiziksel ve psikolojik evrende ışığa verilen önem, kavranılması ve yararlı varlığı, berraklık ve saflık kavramları ve ilk yaratılış eylemleri ile bağlantılı görülmesi, metafizik kavramlar veya daha yüce alanlara ait olması kavramı, yeni sanata tanınacak kapsamın daha geniş bir yorumuna yol açar... Işığın, fiziksel özellikleri ötesinde zihinlerimizi maddesel olmayana ve metafiziğe yöneltme kapasitesi vardır. Işık aracılığı ile maddeden sıyrılmış, yeni sanatta önemli bir etmendir.”<sup>113</sup>

Lumiere et Mouvement sergisine Lumino-Kinetic (Işık-Hareket) eserler veren sanatçılar katılmıştır: Yaacov Agam, Jesus-Raphael Soto, Jean Tinguely, Nicolas Schöffer, Carlos Cruz-Diez, Piotr Kowalsky, Harry Kramer, Pol Bury, Frank J.Malina, GRAV ve Zero grubu sanatçıları ve vb katılmıştır.



Resim 61: Frédéric Grandpré.

“L’Archéologie de la lumière” (1991).



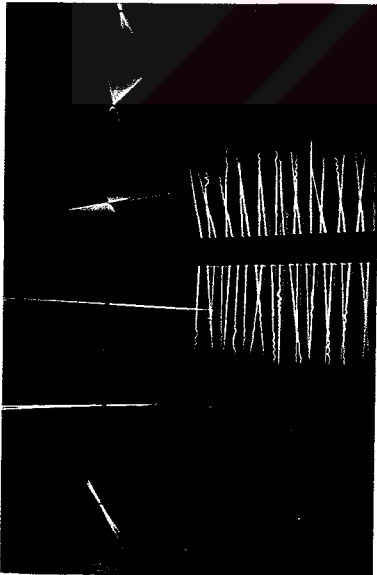
Resim 62: Liliane Lijn.

“Elektronik Gelin” (1989)

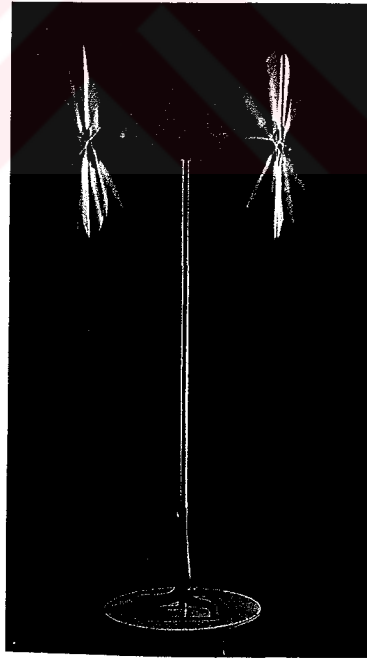
Işık sergilerine çok daha yakın tarihli olarak verebileceğimiz bir örnek ise; 1991’de Rheims’da ‘Les Artistes et La Lumière’ adlı sergide, birçok alanın

<sup>113</sup> Y.a.g.e., s.69.

gelişmeleri paylaşılırken, fotoğrafı alanının yükselen estetik ve teknik problemlerine, ışık, çevresel sanat ve izleyici katılımını gerektiren sanatlara işaret edilmiştir. Fédéric Grandpré, volkanik kayalardan elde ettiği materyalleri ışık ile karıştırarak, uzay ve zamanın metaforlarını yaratma yoluyla fotoğraflar (Resim 61) sergilemiştir. Liliane Lijn 'Electric Bride' (Elektrik Gelin) (1989) (Resim 62)'yla şiirsel ve dramatik noktaya dokunmuş, "Alain le Boucher Astrolabe"<sup>114</sup> dediği bir obje üzerinde çağdaş izleyici ve evrenin orjinlerinin teorileri arasında bir köprü kurarak, yeni bir çevresel boyut vermiştir. Diğer taraftan Alejandro ve Moira Sina 'Helix, Double Sprouts' (Helix, Çift Filizler) (1991) (Resim 63) ve 'Touch Plane'i ile, Christian Schiess 'Turbo Flora' (1991) (Resim 64)'sı ile, ve Karl X.Hauser 'Wall-o-Fish' (1989) (Duvar-o-Balık) ile neon kullanımında duysal ilüzyonun yeni bir biçimini ortaya koymuşlardır. Bu sergide gösterilen Jürgen ve Nora Claus'un büyük projeleri 'The Carousel of Suns' (Güneşlerin Eğlencesi) doğal ve insan yapımı arasında var olabilen dinamik yakınlığın artistik boyutu olmuştur.



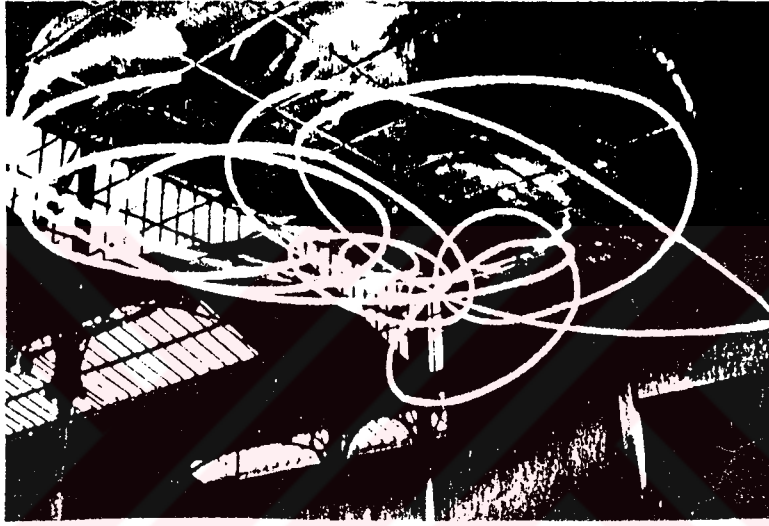
Resim 63: Alajandro ve Moira Sina.  
"Helix, Çift Filizler." (1991)



Resim 64: Christian Schiess.  
"Turbo Flora." (1991)

<sup>114</sup> Frank Popper, Art Of The Electronic Age, London, Thames and Hudson, 1993, s.14.

**3.4.1.3. Neon – Floresan Işığı / Heykelleri ya da Yerleştirmeler :** Işık, yapıtın içeriği ve kavramı olarak kullanılır, mekan ve hız da ışığın emrindeki malzemelerdir. Mekanla doğrudan ilişki kuran, geniş yelpazeye yayılan bir sunum ortamı ile büyük halk kitlelerine de ulaşabilen çalışmaları kapsar. Ses ve ışık temel ifade araçları olarak kullanılır. Çok az metaryalin kullanımı sanatın cisimsizliğe doğru giden ilgi alanını, aynı zamanda yaşamın da geçiciliğinin bilincini uyandıran işlerdir.

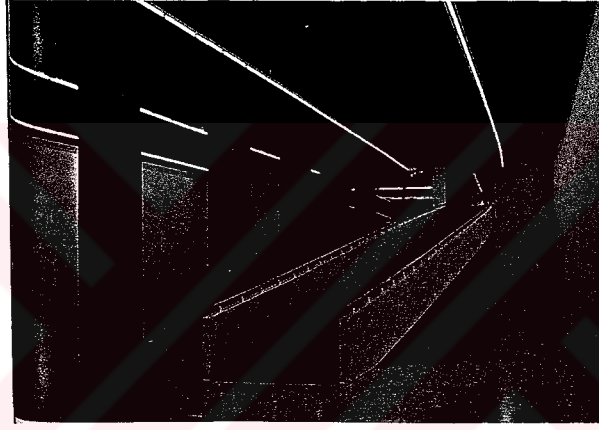


Resim 65: Lucio Fontana. Milano Dokuzuncu Trienal'in giriş holü için hazırladığı neon heykel, (1951)

Neon ve floresan ışığı ile yapılmış örneklerin en önemli isimleri arasında, Dan Flavin, Varda Chryssa, Lucio Fontana, Martial Raysse, Keith Sonnier, Stephen Antonakos, Bruce Nauman, Maurizio Nannucci, Mario Merz, Joseph Kosuth, Robert Adrian ve Vong Phaophanit gibi sanatları kapsar. Lucio Fontana şoyle diyor: “Sanat şu anda gizli gizli var olan bir dönemden geçmektedir. İnsanın anlatamadığı bir g var ortada. Biz onu bu manifestoda net şekilde anlatacağız. Bu sebeptendir ki, dünya yüzündeki bütün bilim adamlarına sesleniyoruz, sanatın insanoğlu için hayati bir ihtiyaç olduğuna inanan tüm bilimadamlarına... alışmalarının bir kısmını ışık saçan ve kolayca şekil



verilebilen maddelerin ve ses üreten aletlerin yapımına yöneltsinler ve dört boyutlu sanat yapmak mümkün olsun.”<sup>115</sup> Fontana'nın önemli projelerinden biri Milano'daki Dokuzuncu Trienal'in giriş holünün tavanı için yapılmıştır (Resim 65). Burada cilalı tavan üzerinde küçük, dairesel deliklerle bir aranjman oluşturulmuştur. Bunların bazısının dışına açık biçimde neon şeritler konmuştur. Bu ikisi farklı yönleri gösterecek şekilde konumlandırılmış, böylelikle neonun yansıtılan görüntüsü izleyici salon boyunca hareket ettikçe değişiyormuş gibi gözüküyordu. Burada Fontana ışık kaynaklarının elektrot ya da bağlantılarını saklamadan kullanmıştır.



Resim 66: Dan Flavin. Lenbachhaus sanat binasındaki enstalasyon (1994).

Dan Flavin; “Işık bir sanatçı için var olunabilecek iyi bir yerdir”<sup>116</sup> diyor Amerikalı sanatçı. 1963 yılında atölye duvarına 45°'lik açıyla yerleştirilen altın renkli lambalardan birinde “Kişisel kendinden geçme dialoglarını”<sup>117</sup> keşfettiğinden beri Flavin floresan ışığıyla çalışmaktadır. Çalışmalarında Minimalizm etkileri vardır. Flavin'in floresanları iç mekan içerisinde hem mekanı tanımlayan hem de onun sınırlarını aşan özelliğe sahiptir. Bunlar yerde, duvarda, tavanda ve köşelerde varlığını sürdüren, yere, duvara, tavana ya da köşeye monte edilip sonra tekrar sökülebilen ve mimariyi özellikle vurgulayan

<sup>115</sup> Jack Burnham, a.g.e., s.239.

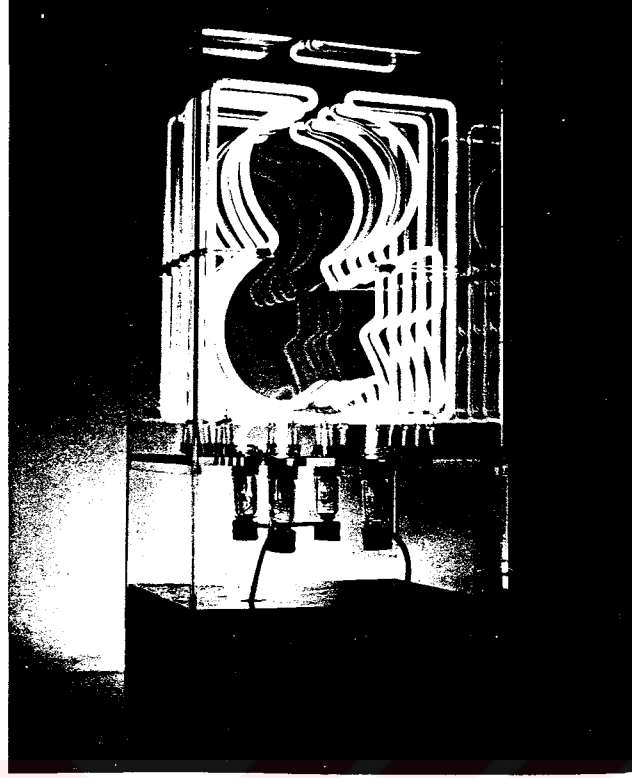
<sup>116</sup> Sigrid Feeser, “Dan Flavin”, Kunstforum, Bd.122, 8 Mai-25 Juli 1993, s.438.

<sup>117</sup> Y.a.g.e., s.438.

nitelikte çalışmalardır. Sanatçı ifade aracı olarak (fikirlerini, sanatını icra etme amacı olarak) floresan lambaları kullanmıştır. Onun enstalasyonlarında ışık, renk ve mekan oldukları gibi ama birbirini destekleyen üç önemli fenomen olarak kullanılır (Resim 66). “Optik bilincimiz mekanın şekillendirilmesi ile yönlendiriliyor, renk de maddeden ayrılmış olarak kendini ortaya koyuyor. Empresyonist bir yapının ortasında bulunuyormuş hissine kapılıyoruz ve gölgesinin koyu mor, ahşap bir zeminin açık yeşil ve bir duvarın pembe görünebileceğini, beton sütunların mavi ve sarı parıltılı ışıklar saçabileceğini, kesişen ışık demetlerinin renk karışımları oluşturabileceğini ve çeşitli materyallerin çok farklı şekillerde ışınları yansıtabileceğinin bilincine varıyoruz. Yapının çeşitli bölümlerinin renk skalasının her adımda değiştiğini görüyoruz ve aynı zamanda bizim kendimizin de sürekli bir renk değişimine uğradığımızı algılayabiliyoruz. Yüzümüz vahşi bir yeşil veya mavi renk alabiliyor. Yan taraflar ki, ben şu anda bunlardan birinde notlarımı yazıyorum, açık mor bir renge bürünmüş ve bloğun dış kısmı mavi bir görüntüye sahip. Bu şaşırtıcı renk etkilerini amaçlarken, Dan Flavin en basit araçlarla ve minimal sanatın prensipleri doğrultusunda mimariye direkt bir müdahalede bulunmadan gerçekleştiriyor. Sadece beyaz neon borucuklarının yerine renklilerini yerleştiriyor, böylece soldan sağa doğru yeşil, mavi, sarı ve pembe olmak üzere dört ışık demeti salonun tavanı boyunca, boydan boya yer alıyor. Renklere bezenmiş bu alanın bazı kısımları Rupprecht Geiger veya diğer Op-art sanatçılarının eserlerini anımsatıyor. Özellikle pembe tonunda ışıklandırılan rampa ve cart yeşil duvar, arka kısımınla kuvvetli bir kontrast içinde birbirine yansırken. Mimari aracılığıyla bu tarz birçok eser tarafından şekillendirilen koridor Flavin’in katkılarıyla rengarenk bir maceraya dönüşüyor.”<sup>118</sup>

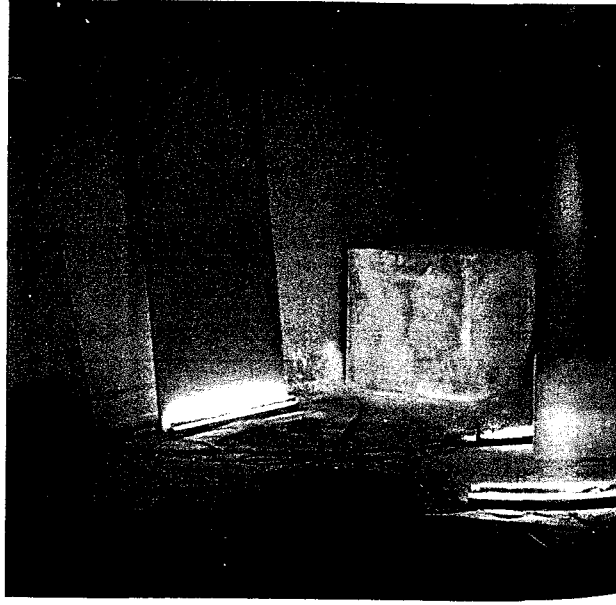
---

<sup>118</sup> Y.a.g.e., s.438.



Resim 67: Varda Chryssa. “Ampersand IV.” (1965).

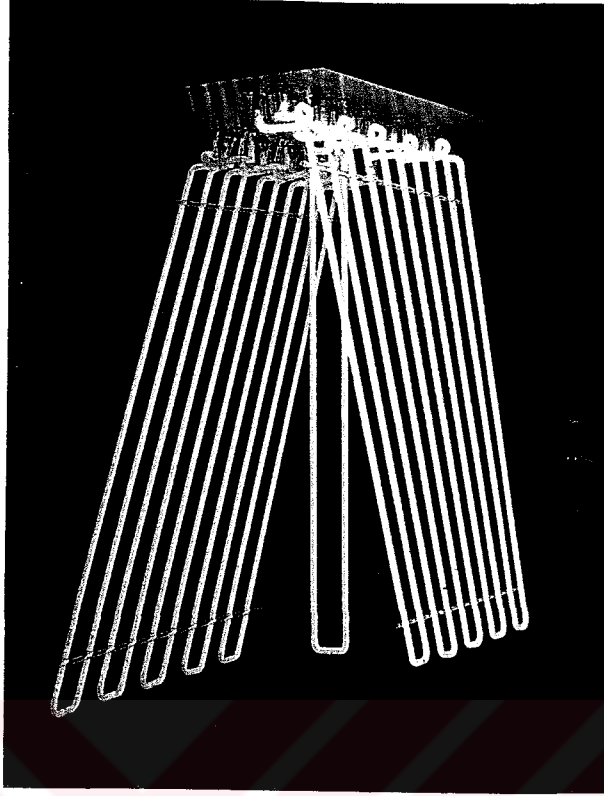
Yunanlı sanatçı Varda Chryssa, yapay ışığın sembolik özelliklerini kullanır (Resim 67). İki sanatçıyı karşılaştırırsak; Flavin kullandığı düz hatlarıyla Chryssa eğri hatlarıyla dikkat çekicidir. Fransa ve New York'ta yaşayan Martial Raysse ise neon sanatının en acımasız ve en alaycı örneklerinden bazılarını üretmiştir. Bunlar Amerika'da ticari tabela tekniklerinin billboardların ve diğer devasa olguların acı karikatürleridir. Raysse'nin neonları yalnızca rahatsız edici değildirler. Bazı eserleri bir yandan göze işkence ederken bir yandan da renk olarak çığ, fakat resimsel bir nitelik sunarlar.



Resim 68:Keith Sonnier."Dis-Play II." (1970)

Keith Sonnier ana renkleri taşıyan neon tüpleri ile sembolik görüntülerin şaşırtıcı birliğini üretmiştir. Sanatçı dünyaya ait olan-olmayan, neyin gerçek-sahte, içeriden ve dışarıdan neyin saklı-gösterilmekte olduğunun sınırlarını sorgulamaktadır. Sonnier kendisinin floresanlı aydınlatma gazına karşı tamamen kişisel, neredeyse dinsel boyutlardaki tutkusunu, bağlılığını, geniş kapsamlı eserlerini teşkil eden 'BA-O-BA' şekillendirmeleri grubunda iyice açığa vurmuştur (Fransız-Kızılderili günlük konuşma dilinde resimsel 'BA-O-BA' kavramı, bir renk ve resim banyosunun derideki [tendeki] intibai anlamına gelmektedir). "1970 yılında geliştirilen mekanı dolduran nitelikteki 'Dis-Play II' enstalasyonu o günden bugüne canlılığından ve açıklığından hiçbir şey kaybetmemiş, aynı zamanda da Keith Sonnier'in altmışlı yıllardaki estetik yaratıcılığının özünü ortaya koyuyor. Zengin kontrastlı algılama sinyallerinin provokasyon aracı olarak sinyal nitelikli neon ışığını kullanmıştır. Bruce Nauman ve Richard Serra da 1968 yılında bu, özellikle sıcak yüklenmiş materyallerle denemede bulunmuşlardı"<sup>119</sup> (Resim 68).

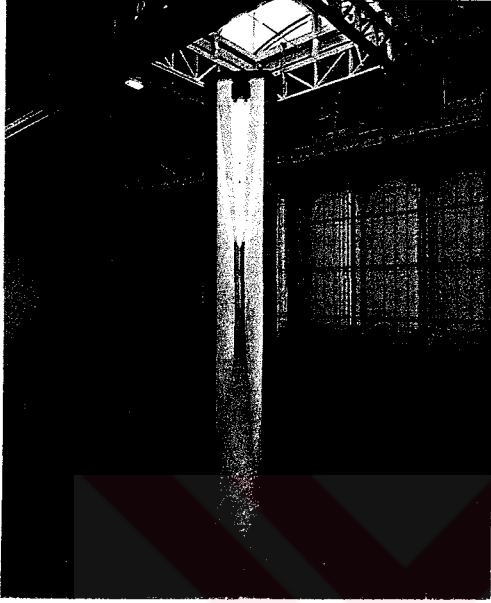
<sup>119</sup> Martin Blattner, "Keith Sonnier", Kunstforum, Bd.126, Marz-Juni 1994, s.401.



Resim 69:Stephen Antonakos "Asılı Neon." (1965)

Stephen Antonakos ilk neon araştırmalarını mimari ve çevresel alandaki ilgisine göre daireleri, kareleri ve onların kesişmiş elementlerinin dilini, neon kullanarak değiştirmiştir. Altmışlı yılların başından itibaren bu malzeme ile çalışmıştır (Resim 69). Amerikalı sanatçı herşeyden önce Atlanta ve Washington'da yaptığı mimari neon işleri ile tanınmıştır. Stephen Antonakos iç ve dış çevresel parçaları ile, Dan Flavin 'cool' enstalasyonları ile, Joseph Kosuth ve Bruce Nauman kavramsal ve kritik yakınılaştırmalarıyla 'Five Words in Orange Neon' (1965) (Portakal Neonundaki Beş Kelime) ya da 'My Name is Written at the Surface of the Moon' (1968) (Adım Ayın Yüzünde Yazıldığı Gibi ) adlı işleri ile işaret edilebilir. Martial Raysse'in neon işleri olağan teknoloji tarafından yeni yaşam yolunun masumiyeti ile modern zamanların suniliğine imaları ile, Chryssa'nın bulmaca gibi sembolleri kapsayan ve klasik Yunan ve bugünün kimliği arasındaki aralığa köprü kuran alfabetik elementleri ile, renkli

neon tüpleri ile Piotr Kowalski ve François Morellet'in izleyicinin uzaysal ve mimari uyanıklığını test eden neon kullanımları yerinde örnekler olur.



Resim 70: Bruce Nauman.  
“Yeşil Işıklı Koridor.” (1970-1971)



Resim 71: Bruce Nauman.  
“Rüya Geçidi.”(1983)

Bruce Nauman değişimler yaşayan birisi. Öyleki ondan her an yeni bir şekilsel yenilik ve estetik açıdan gelişim beklemek mümkündür. Kendisinin sanatsal çabalarına bir başlık, bir isim verilmesi gerekseydi, bunun için “insan ya da erişilmemiş sanat, insanın kendisi olması için”<sup>120</sup> uygun olabilirdi. Onu etiketlendirmek çok zor bir iş, çünkü kendisi stil'den kaçmıştır. Heykelcilik, çevresel sanat, mimarlık, neon sanatı, video ve performans alanlarında sanat icra etmiştir. Dekoratif olmaktan veya güzel olmaktan kaçınan, uzak duran otantik (gerçek, doğru) sanata yönelmiştir. Bir çeşit kalıplaşmış şekillere tepki ifadesidir. Nauman'ın enstalasyon olarak oluşturduğu mekan kurguları vardır. Bunlar 'Video Koridoru' (1969-1970) 'Yeşil Işıklı Koridor' (1970-1971) (Resim 70) ya

<sup>120</sup> Heinz-Norbert Jocks, “Bruce Nauman”, Kunstforum, Bd.128, Oktober-Dezember 1994, s.391.

da ‘Rüya Geçidi II’ (1983) (Resim 71) gibi ışık hüzmesini toplayan ve yana açılan diğer mekanları ima eden orta alan çalışmalarıdır. Genellikle uyarıcı bir dille çalışan, estetikten çok içeriğe önem veren avangard sanatçı Nauman, huzur kaçıran çalışmalarıyla ünlenmiş ve bu yolla izleneyi düşündürmeyi amaçlayarak, aynı zamanda da şaşırtmıştır.

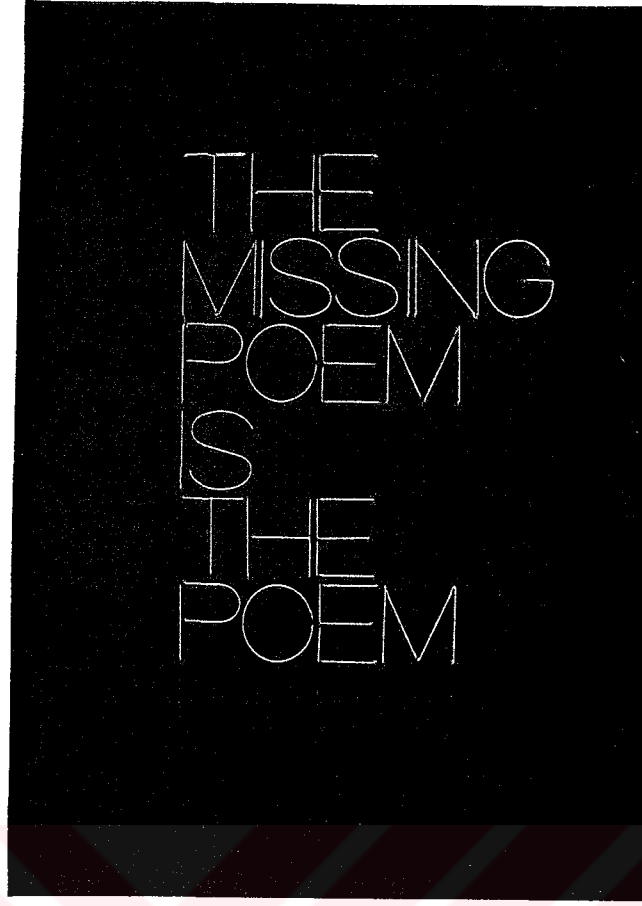


Resim 72: Bruce Nauman. “Stil.” (1997)

Minimalizm akımını kendine özgü bir anlatım diliyle yorumlayan Nauman, video, ses, film, neon ve kağıt üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. İzleyicilere her şeyden önce psikolojik bir atmosfer sunmuştur. Hayward Gallery’de sunduğu ve Christine Van Assche tarafından organize edilen bir sergiden (video sergisi) kısaca söz edelim: Bu sergide bağırarak, anlaşılmaz sesler çıkararak birbiri üzerine ters olarak yerleştirilmiş ekranlardan adeta izleyiciyi kontrol eden yüzlerle, birbiri arkasında yanıp sönen neon yazılarıyla karşılaşırız. 1960’tan günümüze dek uzanan zaman dilimi içinde heykel, film ve performans tekniklerini kullanarak son derece güçlü ve 1990’ların sanat anlayışını kökten

besleyen bir söylem oluşturan Nauman'ın anlatım dili, yalın imgeler üzerinde yoğunlaşan bir özelliğe sahiptir. Sergi binasına girmeden, hiçbir imge ile karşılaşmadan önce bir adamla kadının aynı cümleleri tekrar edişlerini duyuyor izleyici. Sergide karşılaşılan imgeler şunlar: Sanatçının durmadan dönen kafasını, tuvalette oturan bir palyaço ya da duvara yansıtılmış projeksiyonlardan aynı cümleleri tekrarlayan farklı kişiler. Nauman'ın figürleri NO, OK, KO gibi aynı sözcükleri, aynı cümleleri yüzlerce, binlerce kez, farklı yönlerde, farklı soluk alıp verişlerle tekrarlanıyorlar. Ses, görüntü ve psikolojik atmosfer özelliklerini biraraya getiren işleriyle Nauman, izleyiciyi kendisinin içindeki öbür kişilerle, perdenin arkasındaki ben'le yüzleştiriyor. Zengin göndermelerle izleyiciyi adeta bir mıknaş gibi kendisine çekiyor. Serginin en ilginç çalışması 'Anthro / Socio (Rinde Facing Camera)' performans sanatçısı Rinde Eckert'in kabak kafasının normal ve baş aşağı olarak üç duvara yansıtılmasıyla ve aynı görüntünün birbiri üzerine tersten monte edilmiş altı monitörden sürekli olarak gösterilmesinden oluşuyor (Resim 72). Her monitörden ayrı bir ritimde 'Feed Me, Eat Me, Anthropology' 'Help Me, Hurt Me, Sociology' ve 'Feed Me, Help Me, Eat Me, Hurt Me' cümlelerinin tekrarlandığını duyuyoruz, avaz avaz, kulakları delen bir tonda. Nauman'ın 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde gösterilen video enstalasyonu 'Work' (1994) (İş) adını taşıyor. Bu enstalasyon sanatçının başının kendi eksenini etrafında nasıl döndüğünü gösterime sunuyor. Tekdüze ve kendi etrafında dönme, hiçbir sapma olmaksızın, hiç ara vermeden, bu dönmeden insan işkence makinesindeymiş gibi baş dönmesi ve mide bulantısına tutulabilir, ama burada aynı zamanda kendi içine kulak verme de yakalanmıştır.





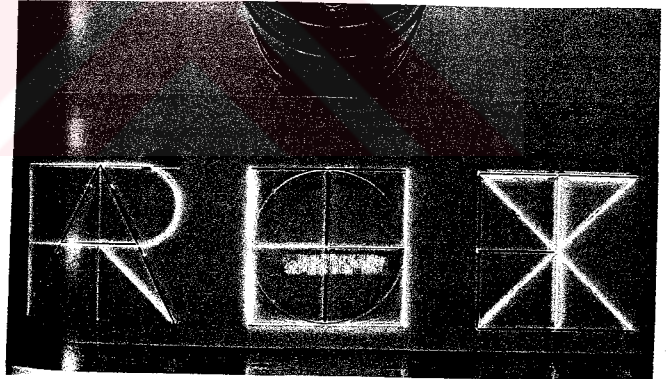
Resim 73:Maurizio Nannucci. “Eksik (Olmayan) Şiir Şiirdir.” (1969)

Işığın nesne olarak kullananlar arasında Maurizio Nannucci, Mario Merz, Joseph Kosuth ve Robert Adrian gibi sanatçılar da vardır. Nannucci, mekan – ışık bağlantısını bir bakıma renkle kutsamaktadır. Artık günümüz çizgi ve ışık sanatının büyük semiyolojistleri (işaretlerin bilimi) ailesi içinde yerini almıştır. Bir tarafta Jenny Holzer, Bruce Nauman, diğer tarafta Dan Flavin gibi bir usta. Nannucci, 1967-1975 arasında dönemin görsel ve işitsel anlayışıyla deneysel çalışmalar yapmıştır. Aynı zamanda anlamlı araçlarının çeşitliliği de söz konusudur; görsel ve audio-visuel (kulak ve göze aynı anda hitap eden sistem) çalışmalar, performanslar, kitapları, fotografik seriler. Altmışlı yılların sonlarına doğru grafik ve kaligrafik kompozisyonlarındaki neon kullanımı dilbilimsel bir sıralama arayışının derinliklerindeki anlamdır. Fonetik alfabe (1967-1968) veya kırmızı çizgi (1969) şekilli kaligrafinin lirik nabzını örneklendirirken ‘The Missing Poem Is The Poem’ (1969) (Eksik [Olmayan] Şiir Şiirdir) (Resim 73)

gibi şiirsel – görsel araştırmalarında konstrüktivist bir geometri ruhu belirlediğini göstermektedir. Bunlar sanatçının ışık enstalasyonlarıdır. 1991’de büyük, şimdi ise klasik denebilecek kompozisyonlarında, örneğin ‘Time Life Line’ (1988) (Zaman Yaşam Çizgisi) (Resim 74) ‘Art Light Text’ (1990) (Sanat Işık Metni [Yazısı]) (Resim 75) alfabenin büyük harfleri ayrılmış ve geometrik bir sıralama ile yansıtılmıştır. ‘Gelin Sanat Hakkında Konuşalım’ (1992), ‘Edinburg’a Giden Ana Cadde’ (1992) ya da ‘Göze Çarpandan Fazlası’ (1993) (Resim 76) gibi çalışmaları, bulunulan çevreye sanatçının zihinsel arayışlarının organik eğilimini ve tereddütlerini yansıtmaktadırlar. Nannuncci’nin çalışmaları ışık, renk ve mekanla (alanla) ilgilidir. Onun 4. Uluslararası İstanbul Bienali’nde gerçekleştirdiği işi oldukça ilgi çekicidir: Karanlıkta belli belirsiz sütunların üzerlerine kondurulmuş mavi neon ışığıyla hazırlanmış eski Türkçe yazılarıyla, cami minarelerinin şerefelerine dönüştürmüş olduğu Yerebatan Sarnacı’nın doğal çekiciliğini sanki bir kenara iterek farklı bir boyut kazandırmıştır.



Resim 74: Maurizio Nannucci.  
”Zaman Yaşam Çizgisi” (1988)



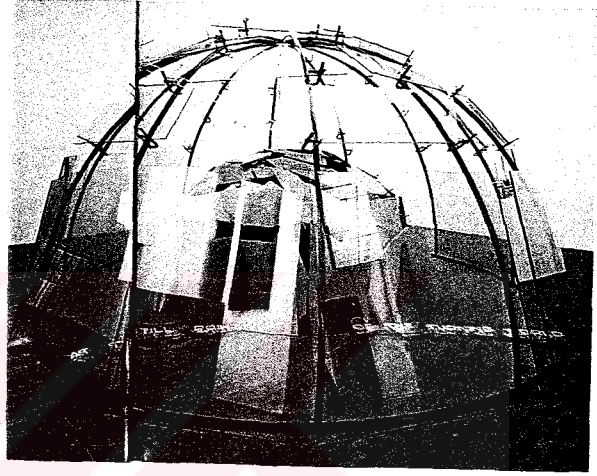
Resim 75: Maurizio Nannucci.  
”Sanat Işık Metni(Yazısı)”(1990)

Mario Merz, 1968’den beri çalışmalarında dirt (kir, pislik, çamur), taş, dal, neon lambası ve cam panolar kullanmaktadır. Onun ‘Igloo’ (İğu: Eskimo Kulübesi) tipi yapılarında, camı çarpıcı bir biçimde kullandığını görürüz. Cam levhalar metal destek üzerine yerleştirilmiştir. Yapının şekli tarih öncesi

insanların geçici olarak yaşadıkları evleri hatırlatmaktadır. Cam kulübe zamanımızda büyüme ve gelişmeye, doğanın gücüne olan hala bitmemiş inancımızın sanatçıyı zorlayacağını bir göstergesidir. Bu 'Nonstop Growth' (Sürekli Gelişme) ve 'At The Still Point Of The Turning Word' (1991) (Dönen Dünyanın Hareketsiz Noktasında) (Resim 77) başlıklı eserlerde açıkça görülmektedir.



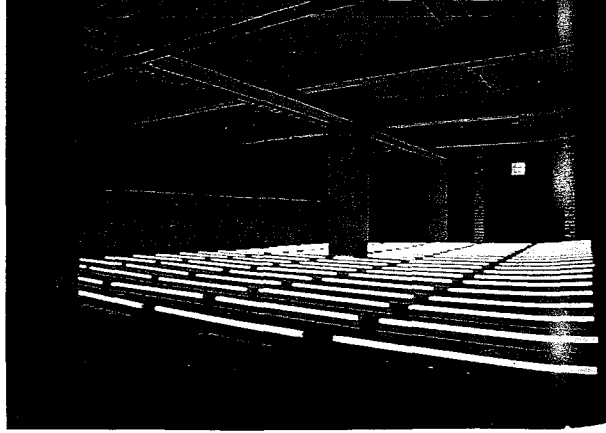
Resim 76: Maurizio Nannucci.  
“Göze Çarpandan Fazlası”(1993)



Resim 77: Mario Merz.  
“Dönen Dünyanın Hareketsiz  
Noktasında” (1991)

Yetmişli yıllarda birçok sanatçı kavramsal, minimal ve fakir, kendilerini zamanın gerilimleri içine attılar ve zamanlarını birer formu oluşturmak için harcadılar. Kavramsal sanat, sanat'ı duvarlara asılacak bir tüketim malı olarak görmeyi reddetmekte ve ürünü ortaya çıkaran fikrin yaygınlığı ve hakimiyeti üzerinde durarak dilin, analitik anlamı üzerinde ısrar etmektedir. Resim ve heykeli ortadan kaldırmayı amaç edinen Joseph Kosuth, sanat filozofu rolünü oynamakta, dilin ve düşüncenin kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Onun çalışmaları hemen her zaman yazılı kelimeleri içermiş ve neon lambalarıyla eşleşerek sadece kendilerini ifade etmektedirler.

Işık kullanımıyla ilgili olarak bu bölümde verebileceğimiz bir örnek de, modern bir sanat müzesi ile Tirol için bir sanat evi yapımı nedeniyle hazırlanan projeler. Bu projeler tuz ambarı olarak kullanılan tesislerde gerçekleştirilmiştir. İkili düzenleme niteliği taşıyan 'Zeitgleich' (1994) (Zaman Aynı)'da çeşitli ülkelerden bay ve bayan sanatçılar, bu tuz deposunda enstalasyonlarını sergilerken aynı zamanda açık havada yapılacak olan bir heykel sempozyumu da gerçekleştirildi. Tirol'daki taş ocağından getirilen serpentin blokları işlenecektir. Buna karşın ambarın odalarında, yeni medyalar, ışık ve ses enstalasyonlarına hazırlanılmaktaydı. Avrupa, Amerika ve Avustralya'dan gelen sanatçıları birbirinden ayıran özellikleri, kökenleri, tarzları ve ilgi alanları vardır. Bunlardan bazılarının klasik bir sanat eğitimi olmuş, bazıları müzik kökenli, bazıları radyo kökenli, ama çoğunluğu multimedya projelerle meşgul olanlar. Geniş yelpazeye yayılan bir sunu ortamı oluşu, geniş bir halk kitlesinin ilgisini çekmesine bu da gösterimin görülmemiş bir yankı uyandırmasına neden olmuştur. Ses ve ışık temel ifade araçları olarak kullanılmıştır. Maddesel olmayan bu unsurlar aynı zamanda çok az materyalin kullanımıyla da yaşamın temel yapısını çağrıştırmaktadır. Bu sergide birçok ses ve ışık enstalasyonu gerçekleştirildi. Burada birtanesinden söz edersek, Kanadalı sanatçı Robert Adrian'ın işinden bahsedebiliriz: Sanatçı biraz ürkütücü olan mahzeni bir ses ve ışık enstalasyonu ile donatmıştır. Canlı bir ses bombardımanı insanı içine girmekte olduğu karanlık bölgede çepeçevre sarıyor. Mahzenin diğer tarafından aydınlık bir ışık içeriye sızıyor. Bu ışık yüz tane yeşil, zeminde sıralanmış olan neon lambalarından kaynaklanıyor. İçeriye girilmesini olanak dışı bırakıyor ve mekanı parlak bir ışığı boğuyor. Göz bu ışığa alışınca da insanı manevi bir aydınlık sarıyor (Resim 78).



Resim 78: Robert Adrian."Yeşil Işık" (1994)

Turner Prize 1993 Ödülü için finale kalan dört sanatçıdan biri olan Vong Phaophanit, İngiltere’de doğup büyümemiş tek sanatçı. Laos’da doğmuş ve Fransa’da eğitim görmüş. Ancak son on yıldır İngiltere’de yerleşmiş olması Londra’da Serpentine Gallery ve Venedik Bienali’nde sergilediği ‘Neon Işıklı Pirinç Tarlası’ (Resim 79) yapıtı ve Devon’daki Killerton Park’ta bir duvar üzerine uyguladığı ‘Işık Yazısı’ düzenlemesiyle Turner Prize’a aday gösterilmiş. Sanatçı enstalasyonlarıyla tanınmaktadır ve amacını şöyle dile getiriyor: “Yapıtlarım, belki yeni bir öznellik dışında hiçbir kurala dayanmıyor... Eğer bir nesne, bir amaç varsa bir noktadan başlar ve oradan dışarıya yönelir... Bu, benim için yaratıcılık demektir. Çeşitli anlam olasılıkları yaratmak zorundayız.”<sup>121</sup> Çalışmaları da bu olasılıkların araştırılmasıdır. Anlamlar ise çocuk yaşta ayrıldığı kültürün izlerini taşımaktadır. Neon Işıklı Pirinç Tarlası’nda yedi ton pirinç kullanarak kendi kültürünü yansıtmaktadır. Geniş bir zemine yayılan pirinç (15x5m), kırmızı neon ışıklarıyla uzunlamasına eşit bölümlere ayrılmış. Pirinç, Uzakdoğu kültürünün en önemli unsurlarından biridir. Pirincin, ışığı geçirebilen saydam yapısı ve neon ışığının keskinliği birbiriyle buluşunca, pirinç ışıkla zenginleşip neon ise keskin parlaklığını yitiriyor ve farklı anlamlar yaratıyorlar.

<sup>121</sup> Esin Dal, “Turner Prize’ 93”, Türkiye’de Sanat, Mart-Nisan 1994, s.54.



Resim 79: Vong Phaophanit."Neon Işıklı Pirinç Tarlası"

Dünyadaki nüfus artışı, açlık, kollektif pirinç ekimi, sonsuzluk, yalınlık, saydamlık ve dinginlik gibi kavramları düşünüyoruz. Bu çalışmada yedi ton pirincin bu şekilde kullanılması tepki çekiyor, buna verilen yanıt ise sergi bitiminde pirincin yıkanıp gereksinim duyulan yerlere gönderileceğidir.

“Yerleştirmelerde bütün iki boyutlu ve üç boyutlu nesnelere, seslere ve ışıklara buldukları mekanı bir arka zemin gibi değil, bir ilişki ortamı olarak kullanır”<sup>122</sup>

Bu bölümde Christian Boltanski adı da geçmeli diye düşünüyorum. Fotoğrafı ve elektrik lambalarını birlikte kullanan Boltanski, hafızayı aktif hale getirir ve dünyanın diyaletik bir görünüşünü ortaya çıkarır. Burada suni ışık, eşyaların etrafını çevrelemenin yanı sıra görüş alanımızın ötesinde nelerin uzandığını gösteren bir yol takip etmektedir. Fransız sanatçı Boltanski'nin 'Bu Çocuklar Ailelerini Arıyorlar' (1993) isimli dev enstalasyonu oldukça dikkat

<sup>122</sup> Beral Madra, Sanat-Techn, Sergi Kataloğu, İstanbul, Mas Matbaacılık, 1992, sayfa numarası verilmemiş.

çekicidir. II.Dünya Savaşı'nın bitiminde aileleri tekrar birleştirmek için geniş çaplı kampanyalar başlatan Kızıl Haç'ın yayımladığı bültenlerde, ailelerini arayan çocukların fotoğraflarının demir kasaların içinde üzerinde bir lambayla birlikte sergilendiği bu duyarlı enstalasyon, 20.yy.'ın insanlığı yok etmeye yönelik saldırgan, öldürücü yüzünü loş bir ışıkla aydınlatmayı başarmıştır.

**3.4.1.4. Serbest (Bırakılan) Işık (İç Mekandan Kozmik Evrene) ya da Işıklı Çevreler:** Işık, sanatçıların yaratmalarına doğrudan katılıp etki eder ve doğa ile teknolojinin biraraya geldiği yepyeni çevreler oluşur. Bu tür çalışmalarını yersel bilinçten göksel bilince geçiş ve ışık sanatının cisimsizleştirme üzerine gelişim gösterdiğini gözlemliyoruz. Burada teknik olanla, sanatsal ifadeler arasındaki ilişki sözkonusudur. Güneş..., o artık Empresyonistlerin ilgilendiği şekliyle resmedilen, tasavvur edilen değil, doğrudan sınıflandırılmamış sanatın, anagüç olan ışığın bir yansıması haline gelmiş şekliyle var.

Karmaşık olmayan teknolojiyle doğa kökenli bir sentez Grup Sıfır'ın merkezini oluşturur. Bu grubun sanatçılarından Heinz Mack 'Sahara Projeği' (1958-59) (Sahra Projesi) ve Zero 3 (Sıfır 3) sergisinde ışığın yeni safhalarıyla ilgileniyordu. Sanatçı yapay bir güneşin gökyüzündeki seyrini konu etmiştir. Mack'a göre: "Sahra (çöl) sözcüğü dokunulmamış açık alanlarla özdeş bir sözcük. Yaşadığımız dünyada, hep bir büyük şehir kültürü hakim. Yapıtlarımızdaki büyük şehirden kasıt da bir tür çöl olmasıdır. İşlerimde şehirselleşmiş bir durum içindeki büyük objeler için modellemeler vardır."<sup>123</sup> Mack için ışık, bir enerji faktörü, enerji için bir semboldür. "Çalışmaları klasik olmayan bir doğa ifadesini barındırıyor ve ortaya çıktıklarında, kendiliğinden yeni bir doğaya ait

---

<sup>123</sup> Jürgen Claus, a.g.e., s.53.

oluyor. Işıkla hareketi birleştiriyor, doğa ve teknoloji biraraya geliyor ve sonucunda da enerjinin dışavurumu oluyor”<sup>124</sup>

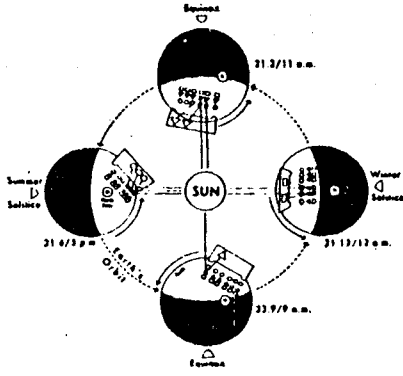
1935 yılında Filistin’e iltica eden Paul Konrad Hoenich ‘Güneş Resimleri’ ile altmışlı yılların başında ünlenmiştir. Ayrıca elle kumanda edilen refleksiyon (çarpıp geiye veya başka yöne sekme; aksekme, yansıma) aletleri ve programlanabilen ‘Robotlar’ yaptı (Hoenich, Roboter [Robotkişi] terimi yerine Robot [Robot aleti] terimini tercih etmektedir) (Çizim 3-4) “Hoenich iki adet projeksiyon metodu geliştirdi. Bunlardan ilki, bir ekinoks noktasından diğerine kadar geçen aylık dönemleri içine alan pojeksiyon programı idi. Camdan veya metalden yapılmış bir heykel izlenimi veren reflektörlerden ve aynalardan oluşmakta idi. Reflektörler görüntünün renklerini belirleyecek olan renk filtreleri üzerlerine monte edilmişti. Tüm bu malzemeyi Hoenich ‘Robotbild’ (Robot resim) olarak nitelendiriyordu. Yansıma sisteminin kendi başına hareket etmediği bu durumda, değişimler gün ve yıla bağlı doğal değişimler sayesinde oluşuyordu. Hoenich şöyle formüle eder: Robot kozmik bir sinema pojektörüdür, güneş lambadır, dünya (görülebilir güneş hareketi) ise motordur.”<sup>125</sup>

---

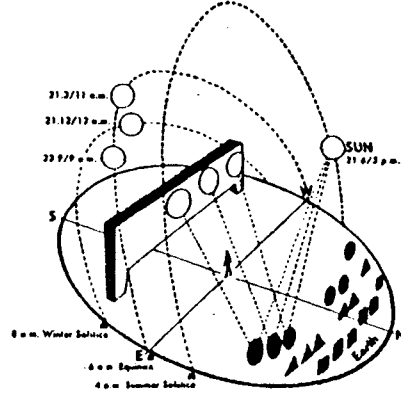
<sup>124</sup> Y.a.g.e., s.54.

<sup>125</sup> Y.a.g.e., s.56.





Çizim 3:Paul Konrad Hoenich'in 'Robot'unu ait prensip, güneşin yıl içindeki durumuna bağlı ışık çizimi.



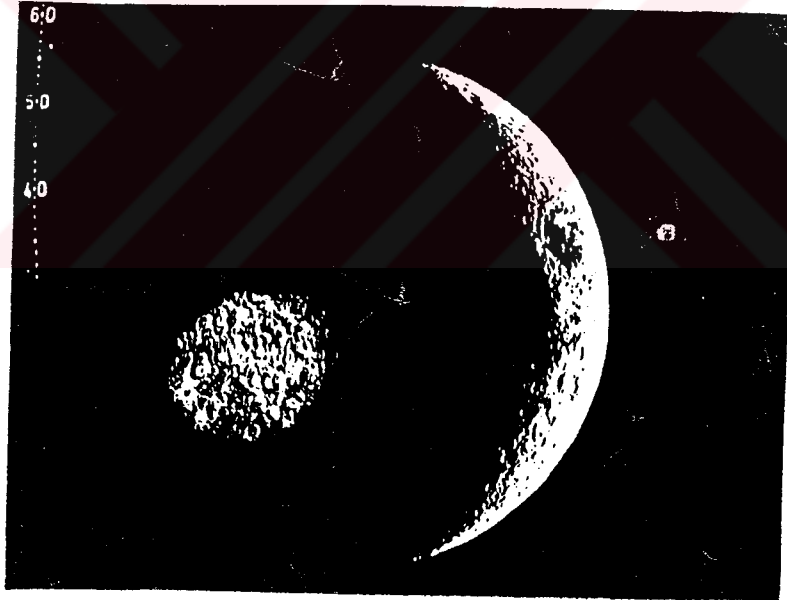
Çizim 4:Paul Konrad Hoenich, güneş reflektörleri yardımıyla güneşi bir lamba dünyayı da reflektörleri hareket ettiren bir motor gibi düşünerek düzenlemiştir.

Işık sanatında diğer bir sanatçı da, 1970 yıllarında lazer projesini geliştirmiş, çalışmalarındaki prensipleriyle kendini kanıtlamış Adolf Luther. Sanatçı 1964'teki I.Kozmik Bildiri'sinde mimariden söz etmektedir. Burada mimariden kastedilen sanatsal idi. Sibernetik bir ışık mimarisi ve ışık sanatından söz etmektedir. "Ben, ışık tarafından oluşturulan bir mimariye inanıyorum. Çevremde birçok örnek var. Güneş enerjisini kullanan depolar, çatılar var, güneşi ve yıldızları görebilmekteyim. Herşey tüm doğa ışığı toplamaya yarayan büyük bir alet niteliğinde. Mimari eserler de böyle inşa edilmeli. Bu amaca yönelik aletler yapılmalı. Ortada optik dönüşümsel bir gerçek var."<sup>126</sup> Bu gerçek ışık üzerine temelleniyor. Luther'in sanatı ışık sanatı idi. Ona göre ışık, kendi dünyasını oluşturuyordu. "Perspektif olmayan, bir diğer geniş alan içinde: zaman ve hareketten, yani ışıktan oluşan. Ay projesinde de kullandığım gibi, güneşin

<sup>126</sup> Y.a.g.e., s.57.

yayılan ışığını ayın gölgede kalan tarafına yansıtma şeklinde”<sup>127</sup> (Resim 80) Luther’in ışık sanatı ellili yılların sonlarından itibaren yavaş yavaş cisimsizleştirme üzerine gelişim gösterdi; yani cismin ve biçimin yok edilmesi deneylerinde (1961), cam ve ışık bendlerinden oluşan nesnelere (1962), mercek nesnelere (1965), iç bükey aynalarda, küreselde (1967), lazer nesnelere ve ay projesinde (1976’dan itibaren), Wernher-von-Braun-Memorials (1982’den itibaren)da olduğu gibi ışığı içine alan projelerde.

Amerikalı sanatçı Joe Davis ‘Projekt Blitze’ (Şimşek Projesi)’ni planlamıştır: Yaklaşık 150dm<sup>3</sup>’lük ve 100 kg’lık bir kap, fırlatılıp uzayaya gönderilecek ve yeryüzünden uzakta yapay ışıklar yakacaktı. Teknik olarak M.I.T.’nin yüksek gerilim deney laboratuvarlarında hazırlanacaktı.



Resim 80:Adolf Luther.”Ay Projesi.” (1983) FotoMontaj.

Los Angeles’lı heykeltıraş Tom Van Sant ise önemli bir tecrübe ile karşımıza çıkıyor: “Dünya yüzeyinin 1000 kilometre üstünde 11 Temmuz 1980

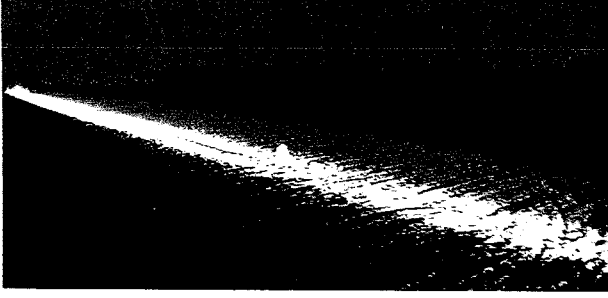
<sup>127</sup> Y.a.g.e., s.57.

günü Landsat-II uydusu dolaşmakta idi. Kaliforniya'daki Shadow dağlarının üzerinde alıcıları alışık olmadığı bir yer cismine reaksiyon vermeye başladı. Bu reaksiyonun sebebi çöldeki aynalardan kaynaklanan ışık enerjisi idi. Van Sant ve yardımcıları 60x60 cm ölçülerindeki 90 aynayı çölün zeminine, uzaktan bakıldığında insan gözü formunda gözükecek biçimde yerleştirdiler. Bilgisayar teknolojisi sayesinde yapılabilen hesaplamalar sonucu verilen açılar yardımıyla oluşan yansımalar, uydunun yörüngesi hedeflenerek gerçekleştirildi. Her bir aynanın boyutları ufak olmasına rağmen Landsat II uydusuna yansıtılan alan 4000m<sup>2</sup>'den fazlaymış gibi dolduruldu. Uydu aldığı görüntüyü daha sonra dijital olarak dünyaya gönderiyordu. Buradan gelen fotoğraflar artık Sky Art'a aitti. Uzaya giden ve geri gelen ışık: bu durum da, Tom Van Sant'ın çölde yarattığı ayna kuşağının sanatsal nedeni idi"<sup>128</sup> Van Sant'ın çocuğu Ryan'ın doğmasıyla birlikte, sanatçının kafasında yeni bir düşünce oluşur. Çölde aynalardan meydana gelen büyük gözün yanında korkunç küçük kalacak bir sanat eseri yaratmak 'Ryans Auge' (1982) (Ryan'ın Gözü). İnsan gözünün çizimine dayanan bu eser, bir tuz kristalinin içine yapılacak çizimle sanatçı en büyük ve en küçük ışık sanatı eserini başarır.

Işığın yepyeni çevreler oluşturmaya verebileceğimiz diğer örnekler ise Land Art (Yeryüzü Sanatı)'ı kapsar. Sanatçılar estetik vurguyu sanattan çok yaşantısal boyuta ve yaşanan çevreye yöneltirler. Sanatın görevi, yaşamın bütünlüğünü ve insanın ruhsallığını yakalamak, birbirinden çok farklı nesne ve öğeler arasında ilişkiler kurmaktadır. Yeryüzü ve gökyüzü sanatçıların yaratmalarına doğrudan katılmaktadır. Doğal ya da yapay. ışığın kullanılması açısından verebileceğimiz isimler Dennis Oppenheim, James Turrell, Nancy Holt, Walter De Maria, Eric Orr, Dale Eldred, Jorge Orta ve Sarkis.

---

<sup>128</sup> Y.a.g.e., s.60.



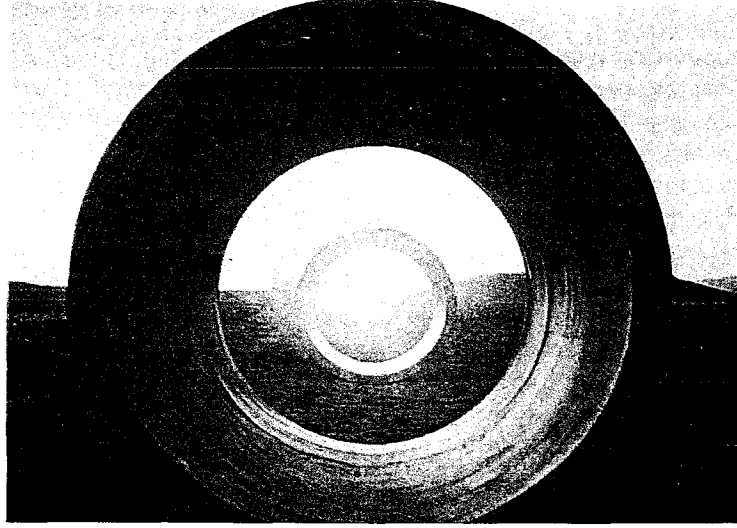
Resim 81:Dennis Oppenheim.  
”Kutuplar”(1972)



Resim 82:James Turrell  
“Roden Krateri.”(1974)

Dennis Oppenheim, Land Art’ın yanısıra Video Sanatı ile de uğraşmıştır. Sanatçı ‘Kutuplar’ (1972) (Resim 81) adlı yapıtında bir uçaktan izlenebilecek biçimde boş araziler üstünde 609 m yükseklikten güçlü projektörlerle yansıttığı ışıkla farklı biçimler oluşturmuştur. Land Art’ta günışığının çevre üzerindeki etkisi kullanıldığı gibi, yapay ışığı da başvurulur. Çünkü bu şekilde yaratım olanakları genişletilir.

James Turrell, Arizona bölgesinde San Francisco tepelerinde yer alan sönmüş bir volkan olan ‘Roden Krateri’ (1974) (Resim 82) projesinde amacı, ışığın yaydığı enerjiyi arttırmak, dinamik ve etkileyici bir şekilde bölgeye odaklamak. Krater çevresinde kazı yapar, koniye yakın olan topraktan bir meydan inşa eder. Belirli yıldızları ve güneşi düzenlemesine dahil eder. Turrell’in bu çalışması insanlara mevsim değişimlerini ve gökteki hareketlerin sonuçlarını tıpkı eski dönemlerde olduğu gibi bir kez daha göstermekte ve yaşatmaktadır.

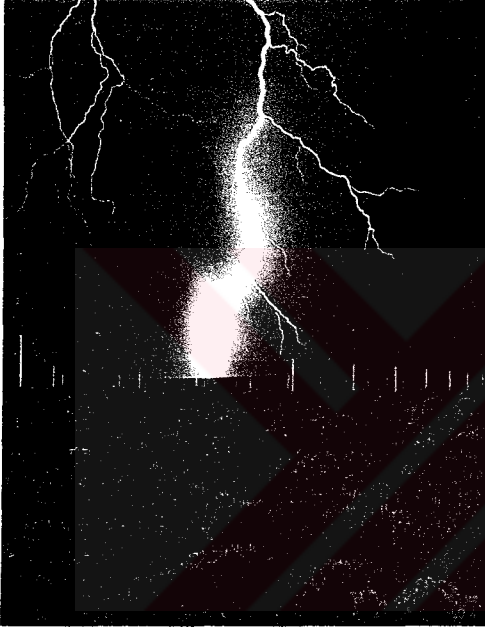


Resim 83: Nancy Holt. "Güneş Geçidi." (1973-1977)

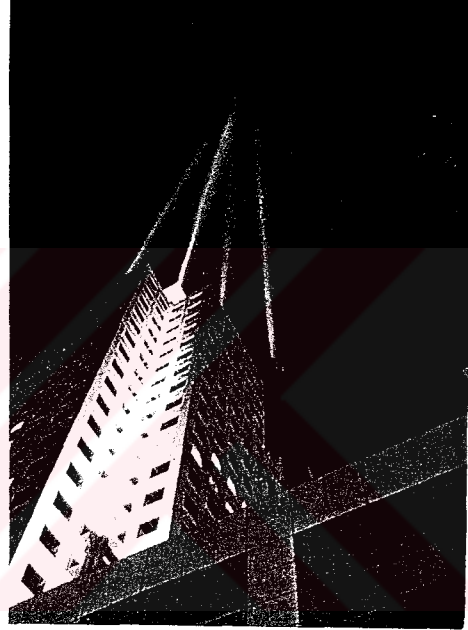
Land Art sanatçılarının göre gerçekleştirdikleri çalışmalar ile iklim ve doğa şartları arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Bu nedenle çalışmalarını evrimden geçirme isteği hemen bütün sanatçıların ortak özelliğidir. Nancy Holt, Utah Çölü'nün Lucin bölgesinde 'Güneş Geçidi' (1973-1976) (Resim 83) adlı çalışmasını gerçekleştirir. Eserin uzunluğu 26,3 m, tünellerin boyu ise 5.5 m'dir. Güneşin bu tünellere vurmasıyla çok etkileyici bir görünüm oluşmakta; etkilerinin yanı sıra, izleyicilerin geceleri Utah Çölü'nün üzerindeki yıldızları görmesine de imkan vermektedir.

Işığın, belki de heykelde, en uç kullanımını ise Walter De Maria 'Şimşek Tarlası' (1974-1977) (Resim 84) adlı işinde gerçekleştirmiştir. Şimşek Tarlası, Mexico'da gök gürültüsü ve şimşeklerin yoğun olduğu Quemado bölgesinde gerçekleştirilmiştir. 2 km<sup>2</sup>'lik bir alana 6 m. yükseklikte şimşek çeker (uçları sivriltilmiş 400 adet çelik çubuk)'in yerleştirilmesinden oluşuyor. Gün ışığında hemen hemen kaybolan çubuklar, gün doğuşu ve batışında belirginleşiyor. De Maria, bu çalışmayla, yıldırımın oluşturduğu etkilerin ve şekillerin, yıldırımın kendisinden daha önemli olduğunu göstermek istemiştir. Sanatçı, zamanın anlık

boyutunu ve tersine çevrilemezliğini keşfetme arzusundadır. Bu nedenle sanat ve zaman arasındaki ilişkiyle ilgilenmiş ve araştırmalarını an'ın derinliklerinde yoğunlaştırmıştır. Bu çalışmayı bir ses ve ışık enstalasyonu olarak düşünebiliriz. Günlük ve dolayısıyla yıllık değişen ışık, doğal görüntüler, şimşeklerin hepsi olayın bir parçasıdır. Teknoloji ve doğa çakışmıştır, ziyaretçilere düşen de bu çalışmayı yaşamak, paylaşmak ve anlamlandırmaktır.



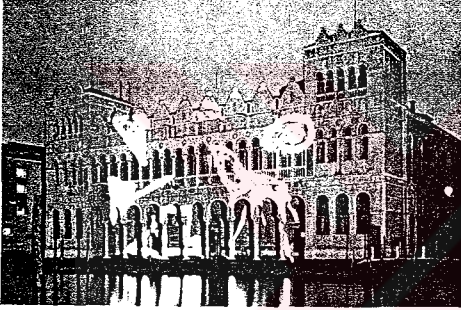
Resim 84: Walter De Maria. "Şimşek Tarlası" (1974-1977)



Resim 85: Eric Orr "Lumière" (1991)

Işığı etkileyici biçimde kullananlar arasında Eric Orr'da vardır. Yapıların üstünde ışık kaynaklarıyla renk oyunları yaratan sanatçının 'Lumière' (1991) (Resim 85) isimli çalışması ilgi çekicidir. California'nın Long Beach kentinde Landmark Square binasının tepesinde beyaz ve mavi ışığı kullanarak uzun bir ışık piramidi meydana getirmiştir.

Bu alanda önemli uygulayıcılar arasında, ışıklarla yapıların ya da doğa öğelerinin üstlerinde renk oyunları yapan Dale Eldred vardır. Diğer bir sanatçı ise Dan Graham'ın Hamburg'da yaptığı 'Üçgen Köşk' adlı yapıttır. Bir park alanında üçgen bir gövde ve üzerine, 45°'lik açıyla yerleştirilen bir çatıdan meydana gelir. Sanatçı malzeme olarak aynayı seçer. Aynalar gerçeklik yansımaları ve ışık oyunları yaratırlar. Land Art'ın ilgi çeken sanatçılarından biri de Christo'dur. Sanatçı ışığın doğal etkilerini kullanır. Sarıp sarmaladığı doğanın ya da binaların ışığa göre değişen etkileriyle, sanat ve bilim çizgisinden sonsuzluğa doğru yol alır.



Resim 86: Jorge Orta. 1995 Venedik Bienali için hazırladığı görüntüler



Resim 87: Jorge Orta. 'And Dağları'ndaki şekiller, İnkaların 500 yıllık anısına tarihsel özelliklerini yansıtmak amacıyla 1992 yılında 'intirraymi' ya da 'sun' festivali sırasında yapılmış

Land Art kapsamı içinde değerlendirebileceğimiz bir sanatçı da Rosario Arjantin doğumlu ve Paris'te yaşayan Jorge Orta. 1973'te şehir ve sosyal problemlerle ilgili sanat formları üzerinde çalışmakta, uzun mesafeleri içeren alternatif ağlarıyla ilgilenmekteydi. Onun en büyük arzusu, polysemic dil (lisan, iletişim) yaratarak daha açık bir iletişimi sağlayan deneysel sanat pratiklerini başlatmaktır. Sadece uzmanların anlayabileceği değil, bu konuda bilgisi

olmayanların da anlayabileceği şekilde bir konuşma ortamı yaratmak. Sanatçı yirmi yılı aşkın bir süre, görsel, şiirsel ve evrensel bir alfabe yaratmak için uğraşmıştır (Resim 86). Bu alfabe işaretlerden, testlerden, bizim anılarımızdaki görsel imajlardan çıkarılmakta. 80’li yıllardaki ses deneylerinden kaynaklanarak 90’lı yıllarda bir ses alfabeti şekillenmeye başlamıştır. Kamuyla ilgili enstalasyon, video sanatı, mail (gönderme) art, 70’li ve 80’li yıllarda esas faaliyet alanı olmuş, son yıllarda ise dijital (elektronik) medyanın büyük, hassas projeksiyonları ‘cannons’ (uzun oluklu, ışığı yönlendiren alet)’ları hayali bir fırça gibi kullanmıştır (Resim 87).

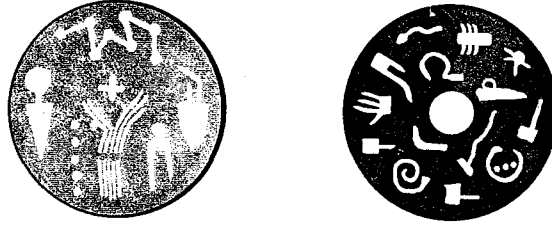


Resim 88:Jorge Orta. “Kutsal Işıklar”(1994) Katedralin 800’üncü yıldönümünde luminographic konserin kutsanmış ışıkları.

Jorge Orta’nın çalışmaları ‘Luminographic Painting’ (Işıkla Çizgisel [Şekilsel] Resimleme) olarak nitelendirilir. Luminographic Painting doğaya paralel bir tecrübe ve insan ruhunun içine bir yolculuktur. Şehirde merkezileşme yaygınlaşınca, insan doğaya ve kendine yabancılaşmaya başladı. Biz hergün daha



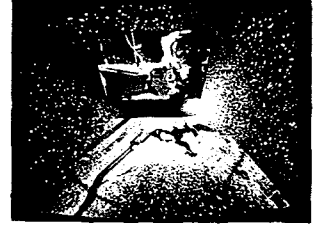
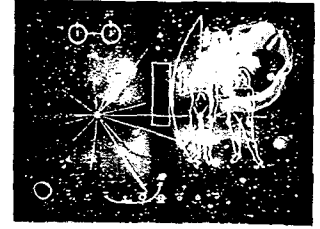
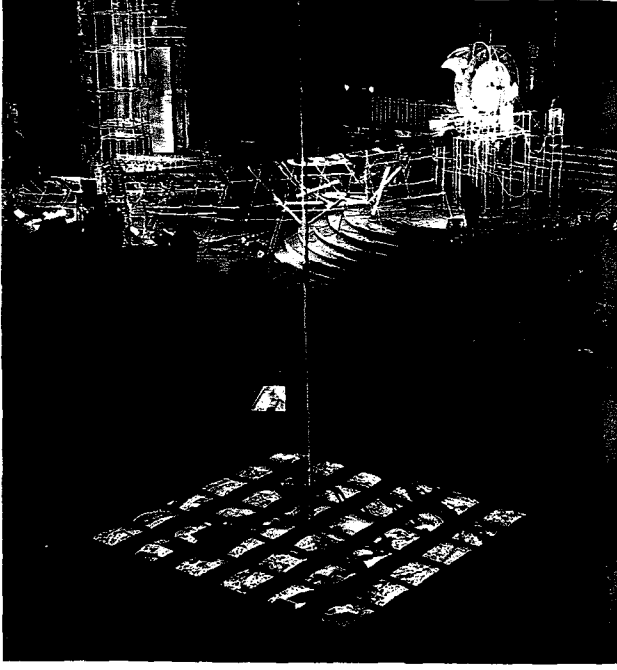
fazla günlük yaşamın ritmiyle birlikte şehirleşmenin getirdiği mücadele, rekabet ve stresle sürüklenmekte ve bilgi yüklenmesi, günlük konular, tüketim, gürültü ve yaşamımıza giren şeylerle doymuş hale gelmekteyiz. Doğadan kopmak, ruhsal değerlerin kaybına yol açar; en yüce varlık olduğumuz, yaratıcılığın kaynağı olduğumuz, başlangıcımız ve nereye gittiğimiz konusundaki değerlerdir bunlar (Resim 88).



Resim 89-90: Jorge Orta."Anı Diski"

"Luminographic resim doğal yolda, doğaya paralel bir tecrübedir ve insanoğlunun ruhuna yapılan bir yolculuktur. Doğa, genimizin geçmişteki izlerini taşımaktadır."<sup>129</sup> (Resim 89-90).

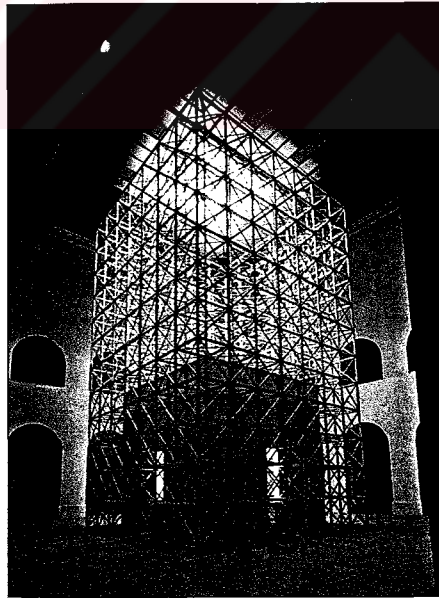
<sup>129</sup> Jorge Orta, "Luminographic Painting," International Lighting Review, 3-1995, s.97.



Resim 91 ve Detaylar:Bugrov ve Hell."Yere İnen Gökyüzü."(1989)

Çevresel enstalasyonları ile dikkat çeken Valerij Bugrov (1949, Moskova) ve Eldo Hell (1953, Hamburg) çalışmalarında, ateş, ışık, ses, lazer, video... kullanıyorlar. Beuys'un happening'inde ya da Walter de Maria veya Christo'nun enstalasyonlarında olduğu gibi sanatın dökümanter foto ve filme indirgenmesi amaçlanmıştır. Bugrov ve Hell'de de böyle olmuştur. Örnek olarak 'Fallender Himmel' (1989) (Yere İnen Gökyüzü) (Resim 91 ve Detaylar) enstalasyonu verilebilir. Sanatçıların 1989'un sonunda Paris'te Grand Palais'de Fransız ihtilali kutlamalarının sonunda gerçekleştirdiği büyük video-ışık-ses enstalasyonunda tarihsel ve gelişimsel sıralama içinde, insanın yüzyılın aşılmasından önce pozisyonu ve ütopyası üzerine bir sorgulama yapmışlardır. Onların çalışmalarında sanat sürekli tüketilebilen, sergiden sergiye sürüklenen ve pazarlanan bir araç değildir. Buna örnek olarak 1989 ilkbaharında planladıkları ve 1990 yazında Hamburg tarihi şehir panoramasının karşısında bulunan Hamburg limanında, içinde ticaret, ekonomi, trafik ve teknik olayların geçtiği merkez tersane alanlarından birinde iki günlüğüne gerçekleştirilen büyük 'Ateş

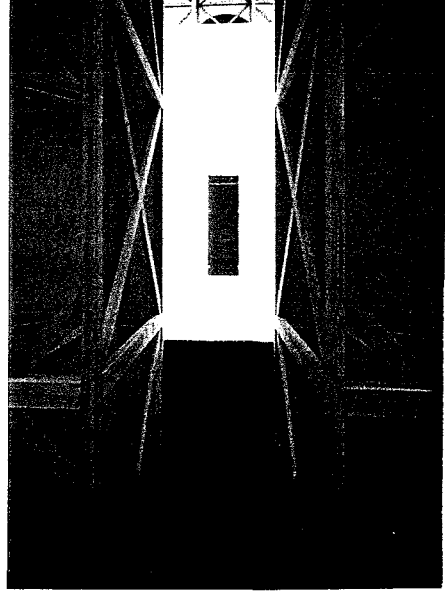
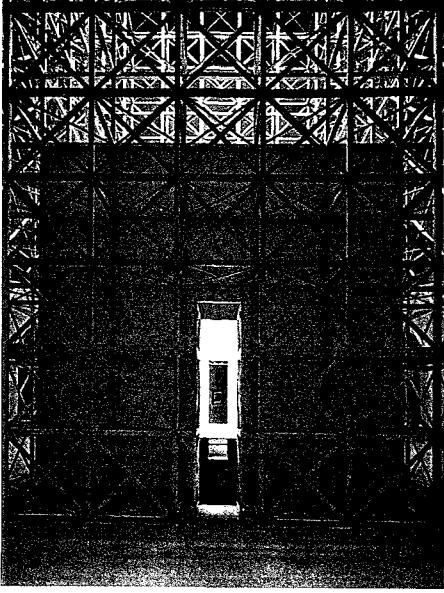
Rampası-Işık Vuruşu' enstalasyonu verilebilir. Kullanılan agresif materyallerden ki bunlar; gaz ateşi, kripton lazeri ve yeryüzünü oluşturan; ateş, su ve hava gibi diyalektik elementlerin birleştirilmesinden oluşan bir görüntüdür. Enstalasyonun yapıldığı yer onun bir parçası ve materyal olarak karşısındaki yalnızca şekilsel-görsel bir oluşumla değil aynı zamanda izleyicilerin kendilerinin de bir parçasını teşkil ettiği sosyal, kültürel bir bütünlük olgusuyla donatıyor. Buradaki hırs ve tutku göze çarpıyor, hem seyirciye hem de sonraki projelerine de yansıyor. “Bu sanatçılar Hamburg ile Leningrad arasındaki şehir ilişkileri çerçevesinde bir odio-visüel bağlantı köprüsü üzerinden bir caddenin gerçek görüntüsünü denemek istediler; gösterimde aynı zaman sürecinde şehirlerden birinin bir caddenin normal günlük hali video-akustik donanımlar aracılığıyla diğer şehrin benzer bir caddesine yansıtıldı. Şahsi kimlikleri, diğerleri karşısında belirsizliğe sokan bir ortamda realitelerin girişimi ile insanların varlığı, politik-toplumsal gelişimlerine uygun olarak, insanın politik yapı karşısındaki önceliğini vurgulayan bir psikososyal anıt oluşturmuştur”<sup>130</sup>



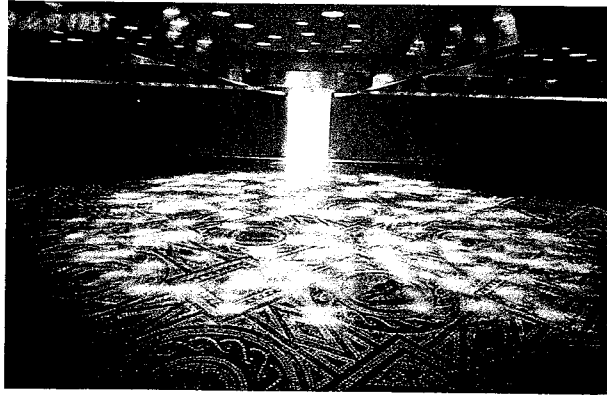
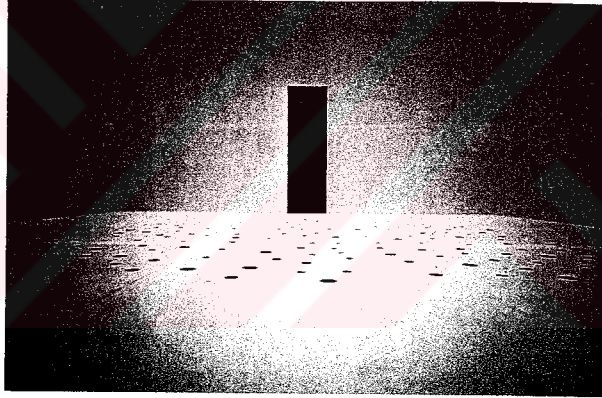
Resim 92:Sarkis'in Fransa'nın Nantes kentinde Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki yerleştirmesi, (1997)

<sup>130</sup> Thomas Wulffen, “Bugrov-Hell,” Kunstforum, Bd.107, April-Mai 1990, s.133.

Sarkis'in sergilerinde ışık, önemli bir unsur olarak katılır. Yapay ışık, neon ışığı ya da video ile, doğal ışık ise doğrudan etki eder. Su, ışık, ses ve renk gibi unsurlar, sergilerinde yapı kurucu öğeleri oluşturuyor. Sıcak ve soğuk öğeler olarak, su ve ışığı kullanıyor. Farklı video-imgeleriyle izleyicileri soğuk, nemli, sisli ortamlardan; sıcak, ışık dolu başka bir mekana doğru yolculuğa davet ediyor. Sanatçı sıcaklık-soğukluk ilişkisini ele alıyor. Ses ve ışık elemanlarıyla sergi mekanını belli alanlara bölüp, izleyiciye su sesi ve farklı neonlardan yayılan renklerle adeta zaman değişimlerini yaşıyor. Sarkis'in en önemli özelliklerinden biri de özyaşam öyküsünü (İstanbululuğunu) işlerinin arkasına ustaca yerleştirmesi. Sarkis'in doğal ışığı, Nantes Güzel Sanatlar Müzesi (Fransa)'ndeki yerleştirmesine dahil etmesiyle bu bölümü bitirebiliriz. Müzenin içindeki mimariyle, yukarıdan gelen doğal ışıkla ve müzenin koleksiyonuyla hesaplaşmayı öne çıkaran anıtsal boyutlardaki çalışmasını, 1997 yılında gerçekleştirmiştir (Resim 92). Sarkis'in çalışması, 19. yy. yapısı olan müzenin, şeffaf (cam) örtüyle kapatılmış orta mekanında (potio'da) yer alıyor. Sarkis, bu orta mekana, 14m yüksekliğinde dev bir iskele kurdu. İskele, zeminde bulunan ve 3. yy.'la tarihlenen bir Roma mozaiğinin üzerinde yer alıyor ve yukarıdan aldığı ışığı, Sarkis'in zeminden yaklaşık 1.10m yüksekliğe yerleştirdiği bir dizi delikle yarı geçirgen hale getirdiği alçı plaka aracılığıyla mozaiğe aktarıyor (Resim 93-94). Sanatçı, kurduğu mekanla mozaiği saklarken, ışık aracılığıyla da sakladığı şeyi ortaya çıkarıyor. Bu yerleştirme, müzenin koleksiyonundan seçilmiş ve orta mekanın çevresinde yer alan galerilere yerleştirilmiş resimlerle bütünleniyor. Işık temasını öne çıkaran bu resimlerin yerleştirilmeye katılımını aktaran Sarkis'in suluboyaları bulunuyor. İzleyiciyle müze arasındaki ilişkiyi dönüşüme uğrattırıyor ve onu bütününe içine katılmaya çağırıyor (Resim 95-96).



Resim 93-94: Yerleşirmeden detaylar



Resim 95-96: Yerleşirmeden detaylar

## 4. ÇAĞDAŞ IŞIK SANATI

### 4.1.Lazer Sanatı

Çağdaş Işık Sanatı'nın en karakteristik özelliği lazer kullanımınıdır. Lazer, ışık enerjisini belirgin bir şekilde artırır ve dar, keskin, tek renkli ışın üretir. Sanatçılar lazer ışığını, kendi tek fiziksel karakteri için kullanırlar. Lazer, uzayda dağılmadan dolaşır, istenilen doğrultuya yöneltiler. Uzun mesafede gücünü korur, tek dalga boyludur, güç ve ısıyı ışık formunda yaşama geçirir ve hissedilir karakteri hayattır, enerji doludur, ışıklı, aydınlık bir yaşamdır.

İlk pratik lazer Albert Einstein'ın 1917'lerde yapmış olduğu hesaplara dayandırılmış olmasına rağmen, 1960'lara kadar üretilmemiştir. Sanat ortamında ilk kullanımı 1965 yılında olmuş ve bu tarihten itibaren;

- a) birleştirilmiş görsel ve işitsel düzeneklerde,
- b) uzun mesafeli çevre prodüksiyonlarında,
- c) hologramın özel alanlarında kullanılmıştır.

Lazerin teknik nitelikleri birçok sanatçı tarafından holografide kullanılmıştır. Tıpkı, çok az sayıdaki özel sanatçının çalışmalarındaki, gerek teatral ve görsel performans alanlarında grafik özelliklerinin estetik uygulamalara dönüştüğü, gerekse çevresel şehir ölçeğinde sanatçıların yaratmalarına katılır. Multi-media (mixed-media) performans alanlarında Lowell Cross, Paul Earls, Iannis Xenakis, Joel Stein ve Carl Fredrik Reutersward gibi müzisyenler varken, gözle görülür derecede başarılı çevresel gerçekleştirmelerde Rockne Krebs, Dani Karavan ve Horst B.Baumann gibi sanatçılar dikkat çekicidir.

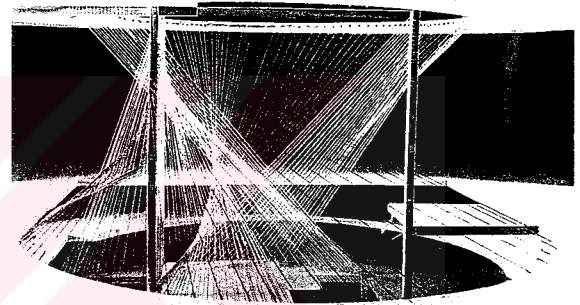
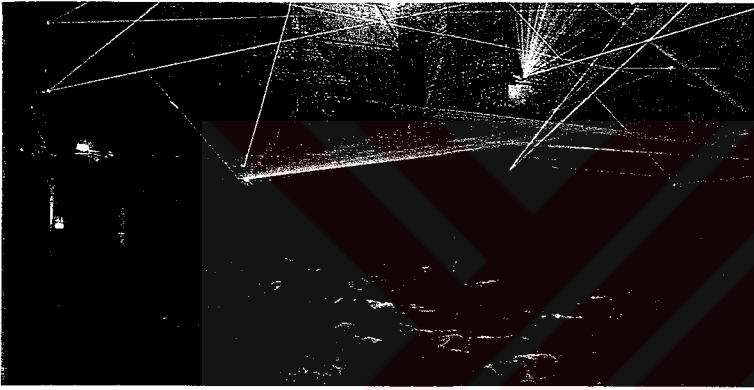
**4.1.1. Görsel-İşitsel Düzeneklerde Lazer:** Amerikalı Lowell Cross, lazeri kullanan ilk müzisyenlerden biri olarak sayılabilir. Toronto’da 1964’ten 1968’e kadar elektronik müzik üzerinde çalıştıktan sonra, 1969-1970 arasında deneysel-piyaniist Davit Tudor ve fizikçi-heykeltıraş Carson Jeffries ile beraber California Oakland’da ve Japonya Osaka’da yapılan Dünya Fuarı için yarattığı mixed-media işleri ‘Video-lazer I ve II’yi yarattı. Bu çalışma farklı disiplinlerin sanatçıları oldukça yapıcı bir şekilde biraraya getirmektedir. Lowell Cross’un kripton lazeri yardımı ile, titreşen ayna sisteminin (vibrating mirror system) sesin yoğunluğu ve değişimi ile, harmoni içinde dalgalanması yolu ile ürettiği mavi, kırmızı, yeşil ve sarı grafik ışınları bu alanda yapılmış çok önemli işlerdir.



Resim 97: Otto Piene ve Paul Earls. “Gökyüzü Operası Ikarus.” (1983)

Amerikalı kompozitör ve ışık sanatçısı Paul Earls, altmışlı yılların sonundan itibaren ışık ile müzik ilişkisi üzerine kafa yormuş bir isim. Onun sayısız lazer çalışmaları arasında 1980’de Otto Piene ile ürettiği ‘The Laser Circus’ (Lazer Sirki) adlı eserini, ayrıca metinleri Ian Strasfogel ve görsel tasarımı Otto Piene ile Günther Schneider-Siemssen tarafından yapılan 1982’de Linz’de, 1983’te Münih’te ve Cambridge’te gösterilen ‘The Sky Opera Icarus’ (1983) (Gökyüzü Operası Ikarus) (Resim 97) isimli eseri hemen ayırt edilebilir. Earls’ün sanatsal amaçları 1988’de yayınlanan bildirisinden öğrenilebilir: “Estetik, güzellik, güç, esrarengizlik, şiirsellik, zekice, yeteneği yüksek, davetkar, gelişmeye açık, tek, türeyebilir, sanatsal, kurnazca, direkt, şenlikli,

şeffaf, soyut, bilmece gibi, karışık, çok katmanlı, kolay, sofistike, basit, ayrımcı, kimlik-tüm bu özellikler Mozart'ın operalarında olduğu gibi en iyi müzikte bulunabilir. Bu aynı zamanda benim ihtirasımdır.”<sup>131</sup> Amaçlarını dile getirdiği başka bir ifadesinde de; “yeni bir iş yaratmak ne benim, ne de bir başkasının daha önce hiç tecrübe etmediği duyguları biraraya getirmek, hayatı kutlamaktır.”<sup>132</sup> der. Bu yargısı New York'taki Yeshiva Üniversitesi Müzesi'nde 1988'de açılan Lights OROT adlı sergi kataloğunda basılmıştır. Bu sergi, Otto Piene ile birlikte yaptıkları bir dizi lazer projeksiyonu ve lazer görüntülerinin çevresel ses kompozisyonu ile birleşmesinden oluşan çalışmalarının da sergilendiği yerdir.



Resim 98: Iannis Xenakis. “Polytope II.” (1972) Resim 99: Iannis Xenakis. “Polytope” (1967)

Aslen Yunanlı olan fakat yaşamını Paris'te sürdürmüş mimar, müzisyen, matematikçi ve lazer sanatının önde gelenlerinden Iannis Xenakis, mimar vizyonu çerçevesinde kozmik bir ilişkiyle ele alır bu sanatı. En etkileyici karma gösterilerinden olan ‘Polytope’ ve ‘Diatope’ adlı çalışmalardır. Lazer ışınlarını ve elektronik müziği, elektronik flaşlarla 1972 yılında gerçekleştirdiği ‘Polytope II’ (Resim 98) isimli çalışmasında biraraya getirdi. Aslında sanatçının ‘Polytope’ adlı çalışması 1960'larda çoktan başlamıştır (Resim 99). 1967 yılında da ‘Polytope’ (ses-ışık projesi) adlı bestesini Montreal Dünya Fuarı'nda icra

<sup>131</sup> Frank Popper, a.g.e., s.34.

<sup>132</sup> Y.a.g.e., s.34.



etmiştir. Sanatçı, müziği, resmi, oylumu ve mimariyi birleştirmiştir. ‘Diatope’ ise ilk kez 1978’de Paris Pompidou Sanat Merkezi’nin önünde gerçekleşti. İşitsel elemanlar; enstrümantel müzik (Afrika davulları, Japon Zuzumis’leri gibi), doğal malzemelerden çıkarılan sesler (taş, kağıt gibi) ve bilgisayarda yapılan seslerden oluşmuştur. Görsel elemanlar; 1600 elektronik flaş, dört lazer ışını ve dörtyüz ayna ile çeşitli ışık yansıtıcı elemanlardır. Işık ve ses bilgisayar kontrolünde, görsel boyutlarda birleştirilerek, bir kompozisyon meydana getirilmiştir. “Evrensel kavramı, her çeşit galaksinin elektronik flaşların kullanımı ile oluştuğu gerçeğini vurgulamaktır.”<sup>133</sup> Xenakis 1948-1960 arasında Fransız mimar, Le Corbusier’in asistanlığını yaptı. Besteci, 1999 yılında İsviçre’nin Polar Music Ödülü’ne değer görüldü.

Teatral alandaki sanatsal başlangıçlar Joel Stein ve Carl Fredrik Reutersward tarafından gerçekleştirildi. Stein, Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV)’de lazeri çevresel nitelikte kullandığı gibi aynı zamanda da seyirciyi yaratıcı bir yöntemle dahil etmekte idi. Lazer ve hareketli aynalarla yaratılan ışık saçan çevre konusunda Leonardo (1970) adlı sergide, ışın bir veya daha çok sayıda sabit ya da spiraller olarak kesilmiş aynaların hareket etmesiyle yansır. Kumanda edilebilir aynalar bir çeşit ışık yaratıcısı gibidirler. Bunlar öylesine düzenlenmişlerdir ki, direkt olarak seyircinin adeta bir ışın olarak görev yaptığı katılımını gerçekleştirirler (Resim 100-101)

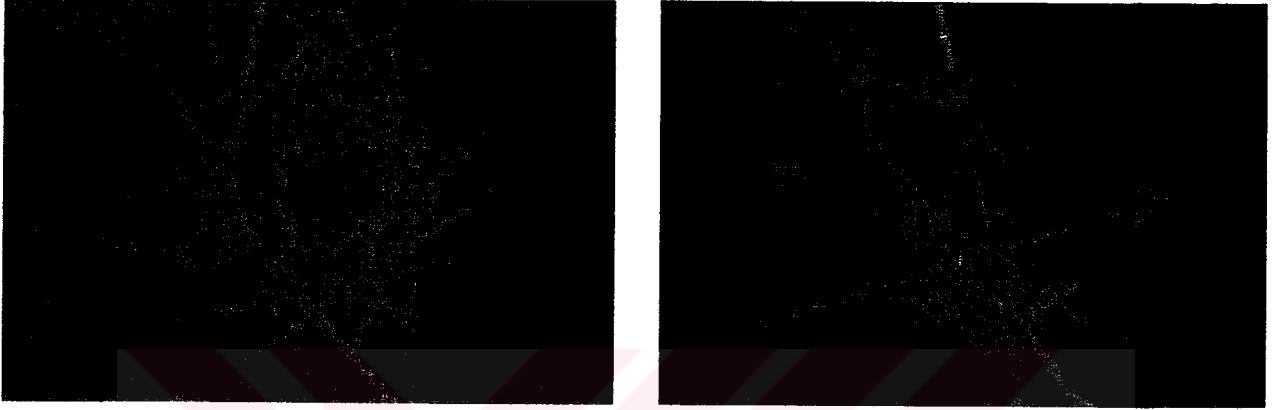
Genel anlamda lazerle sanatsal uğraşı, altmışlı yıllarda ABD’de ve Fransa’da en üst boyuttadır. Carl Fredrik Reutersward, erken bir öncü ve sanatın her dalı ile uğraşan bir sanatçı olarak lazeri Pop-Art ve Fluxus’un ruhu olarak kullanır. Onun bakış açısı seyirciyi şaşırtma ve tuzığa düşürme tutkusunu açığa

---

<sup>133</sup> Y.a.g.e, s.35.

Jürgen Claus, a.g.e., s.64.

çıkartır. 1962'den itibaren lazeri kullanabileceği eserler planlamıştır. 1969'da Stockholm'de lazer ışını ve lazer/video görüntülerini teatral yapımlar için birleştirmiştir. Çevresel lazer gösterileri ile ilgili çalışmaları ise hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Fakat kendinden sonraki sanatçıların araştırmalarında önemli rol oynamıştır.



Resim 100-101: Joel Stein. “Proposition Laser N°5 ve N°6” (1972) (1974)

Altmışlı yılların ikinci yarısında sonra müzisyenlerle plastik sanatçıların işbirliği sonucu veya sadece müzisyenlerin lazer ışığını sanatsal yönde kullanımı sonucu oluşan bir ilgi vardı, diğer yandan da lazer kullanıcıları sınıfına ışık-özellikle de kinetik sanatçıların edindikleri ışık-mekanlarındaki tecrübelerle dahil olmaktadır. Bir üçüncü gruba da şehir ve kırsaldaki açık alanlarda lazer yaratmalarıyla çevresel sanatçılar etkili oldular.

**4.1.2. Çevre Prodüksiyonlarında Lazer : Işığı cisimsizleştirmeye doğru olan ilgi lazer sanatını gökyüzüne açacak ve yeni çevreler yaratılacaktır.**

Rockne Krebs, lazerin ilk sanatsal kullanımına adanmış ‘Lazer Işığı: Yeni Bir Görsel Sanat’ adlı sergide (1969) yer aldı. Krebs’in ‘Aleph 2’ (1969) (Resim 102) adlı eseri Washington’daki Concoran Galeri’de gösterilmiştir. Altı helyum neon lazerinden ve dört co-planar aynadan oluşmuştur. Farklı derecelerdeki

duman ve aynalarla karmaşık ağlar meydana getirilmiştir. Bu hafif eğimli aynalar yansıyan ışıklara eğrisel görüntüler verir. Krebs'in asıl başarısı ise 1970'lerden sonra birçok eyalette lazeri gökyüzüne çevirmesidir.



Resim 102: Rockne Krebs.  
“Aleph 2” (1969).



Resim 103: Horst H. Baumann  
“Laserscape” (1985)

Alman tasarımcı ve fotoğraf sanatçısı Horst H. Baumann sanatsal lazer çalışmalarıyla 1970'lerin başından itibaren ilgilenmiş ve 1976 yılında Düsseldorf'ta Ren nehrinin üzerinde argon lazeri ile (Komşuluk ilişkileri kavramı doğrultusunda) 'N' harfini oluşturmuştur. Documenta 6 (Kassel, 1977)'daki sergi alanlarını argon ve kripton lazeri ile birleştirmiştir. Sanatçının bu çalışması iki yıl sonra Kassel şehrine ait günün saatini gösteren kalıcı bir çalışma olmuştur. Baumann ayrıca “birçok lazer gösterisini birarada düzenlediği Lascan Sistemi'nin de yaratıcısıdır. Bu sistem hertürlü gereksinime cevap verebilecek düzeydeydi. Argon ve kripton lazerlerinin kullanıldığı sistem, küçük bir bilgisayar tarafından yönetilen tarayıcı, hareketli görüntüleri, metinleri, sembolleri az kayıpla uzak mesafelere yansıtabilen optik bir bankada

toplamaştır.”<sup>134</sup> (Resim 103). Ayrıca Horst H.Baumann, Nam June Paik’le birlikte Düsseldorf, Linz, New York ve diğer yerleşimlerde, lazer-video gösterileri gerçekleştirmiştir.

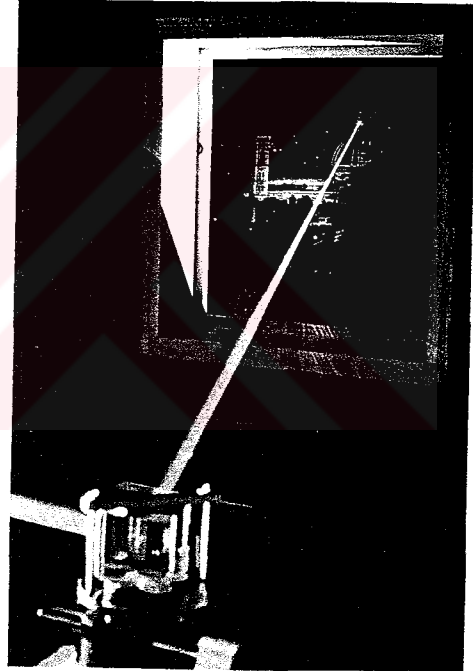


Resim 104: Dani Karavan. “Axe Majeur” (1986).

İsrailli heykeltıraş Dani Karavan, lazer ile çalışan sanatçılar arasında ışık çizgilerini ön plana çıkarmasıyla dikkat çekicidir (Resim 104). Sanatçı en kapsamlı lazer enstalasyonunu Paris Electra Sergisi’nde gerçekleştirmiştir. Senenin Avenue du Président Wilson kısmında bulunan müze ile, diğer yakasındaki Eyfel Kulesi ve La Défense bölgesi arasında, argon lazeri ile bir şekil çizdi. Bu girişim, tarihsel olanla güncel arasında, teknoloji ile bir bağ oluşturma çabasıdır. Yine 1978 yılında Floransa’da argon lazeri kullanarak oluşturduğu sembolik yol Forst Belvedere’den-Bernardo Bountalenti tarafından 1590-1595 arasında yapılan ünlü yapı-Flippo Brunelleschi’nin katedral kubbesini birleştirmiştir (Resim 105 ve Detay). Bu çalışma ‘Environment for Peace’ (Barış İçin Çevre) olarak adlandırılmıştır. Sanatçının bu tür çalışmalarındaki amacı,

<sup>134</sup> Jürgen Claus, a.g.e., s.70.

“tarihi ve çağdaş sanatsal mimari ile teknolojik başarıları sembolize etmek ve aynı zamanda mekanik asırdan elektronik asra geçişi simgeleştirmek idi”<sup>135</sup> Sanat eleştirmeni Amnon Barzel, Kassel Documenta 6 Sergisi’ndeki Karavan’ın ışık demetini şöyle betimler: “Girişteki suyun karşısında üzerinde ufak bir delik bulunan duvarla karşılaşıyorsunuz. İçinden; bütün alana vuran güneşin hareketiyle değişen güneş ışığı geçiyor, bir güneş saati çubuğunun gölgesi gibi beyaz beton basamakların üstüne vuran ve sonunda da güneşin batışıyla ışıktan bir ufuk gibi, her yere vuran. Bu sürekli hareket edip yer değiştiren ışık çizgisi hergün anlık saptanacak ve böylece güneş Dani Karavan’ın Kassel’deki olayına dahil edilmiş olacaktır.”<sup>136</sup>



Resim 105 ve Detay: Dani Karavan.  
“Barış İçin Çevre” (1978).

**4.1.3. Holografik Sanat (Üç Boyutlu Yanılsama):** Fizikçi Dennis Gabor’un attığı temellerle gelişme gösterdi. Holografıyı tanıtan ise gezici büyük sergiler, özel müzeler oldu. 1968 yılında Ann Arbor’un Michigan’da ilk holografî galerisini açtıktan sonra, Cranbrook Academy of Art Michigan’daki ve

<sup>135</sup> Frank Popper, a.g.e., s.31.

<sup>136</sup> Jürgen Claus, a.g.e., s.70.

Finch College Museum New York'taki sergiler, altmışlı yılların sonu ve yetmişlerin başlarındaki sanatsal yaratı olanaklarını Amerikan halkına sundular. Avrupa'da ise ilk holografi sergisi 1977'de London Royal Academy Of Art'da düzenlenmiştir. 1980 yılında Fransa'da Paris Forum des Halles'te, Almanya'da da 1983 yılında holografi müzesi kuruldu.

New York Holografi laboratuvarlarını yöneten kişilerden biri olan fotoğrafçı Sam Moree, holografi "içine herşeyi doldurabileceğimiz bir veri depolama sistemi ve tüm evrenin bir yansıması olarak değerlendirir: Holografik yöntemlerle, mikro filmlerin, disketlerin geçirileceği optik depolayıcılar oluşturulabilir. Diğer eğlenceli sonuçlar Holograf Optical elements (HOEs) tarafından oluşturulacaktır. Hologramların sadece depolama değil aynı zamanda şekillendirme özelliğine sahip olmasından dolayı, gelecekte bu optik araçlar kullanılacaktır. Bilgisayar destekli hologramlar sayesinde, hiçbir cam optik elemanca gerçekleştirilmeyecek olan yeni ışın yolları, optik elemanları üretebilecektir."<sup>137</sup>

**4.1.3.1. Hologramların Çeşitleri :** Hologramların depolama ve renk gibi özelliklerinin ışıklandırma cinsine bağlı olarak dört ana tipiyle karşılaşırız: Mükemmel derinliği, yüksek çözünürlüğü ve tek renkliliği ile Laser-Transmissions-Hologram (Lazer Yansıtma Hologramı), 1964 yılından beri kullanılmaktadır. 150x180 cm boyutlarına kadar film veya cam yüzey olarak üretilmektedir. İşleyişi sırasında lazer veya civa buharlı lambaya ve karanlık bir odaya ihtiyaç duyulur. Bu işleyişin karmaşıklığı nedeniyle son yıllarda fazla rağbet edilmemektedir.

---

<sup>137</sup> Y.a.g.e., s.74.

Bir mühendis olan Stephen A.Benton 1968’de Weißlicht-Transmissions-Hologramm (Beyaz Işık Yansıtma Hologramı) veya Regenbogen-Hologramm (Gökkuşağı Hologramı)’da denen tipi icad etti. Bir odada serbestçe konabilir veya asılabilir, beyaz ışık nokta kaynağı ile, istenirse de güneş ile arkadan aydınlatılabilir. Bir çok sanatçı, 50x60 cm veya 40x30 cm boyutlarındaki tayf renklerinden oluşan kareler ile çalışmakta veya baskı yöntemiyle çoğaltma yapabilmektedir.

Holografik Stereogramm, 1973 yılında Lloyd Cross tarafından geliştirildi. Genellikle 30 cm genişliğinde ve yüz watt ampulün üzerinde dönen 40 cm genişliğindeki bir cam tambur şeklindedir. Üretimi için normal film teknikleri esas alınmıştır.

Reflexions-Hologramm, 1961’de Yuri N.Denisyuk tarafından Sovyetler Birliği’nde geliştirildi. Önden gelen beyaz ışık nokta kaynağının ışınlarını yansıtıyordu. Bu teknik 1977’den itibaren daha da geliştirildi.

“Holografi sadece bir yapım ya da araç değil, fakat alanın özerk yapısına dayanan spesifiklere etki eden durumdur. Peter Zec, holografik alanın gerçeği kopyalamasına işaret eder ve holografi alanının estetik efekti; onun, ışığın kendi yaratma enerjisinden dayanıklı varoluş kıdemliliğini çıkarır. Işık, sadece genel bir kural değil fakat konu ve holografik görüntünün ana maddesi olduğu kadar; ışığın kendi hayal etmesi, holografik mesajın başlığı için bir asli form yaratır. Renk maddeleri ve materyal gerçekliğe yakınlığı ile holografi, onun orijinal Yunan dilindeki ‘duyu’ anlamı ile estetik bir gerçekleştirme alanı açar. Obje ışını ve hayali ışın arasındaki dakika farkları, holografinin estetik mesajını oluşturur.

Holografinin estetik efektinin farkına varılmasında, psikolojik yol ile psikolojik görmelerde holografi alanı estetik mesajın kapsamını yaratır”<sup>138</sup>

Holografik sanatı, yeni olasılıklarla meydana getirilen sadece üç boyut sorunsalı olarak görmek yanlış olacaktır. Çünkü holografik sanat, birtakım sınırları da sorgulamaktadır: Resim, heykel ya da çevresel obje gibi. Işık, bu sanatta renktir. “Holografi optiği, geometrik optiklerle bir kırılma getirirken, holografik alan, klasik öklid geometrisinin duyuları ile açıklanamaz. Üç boyutlu algılama ve geneli kavramamızdaki etkisini perspektif alanın tersine, holografik alan, matematiksel fonksiyonlar olarak, post-modern kültürün hergünkü görünümüleri olarak görülebilir.”<sup>139</sup>

**4.1.3.2. Holografi Sanatında Etkili Olan Sanatçılar :** Teknik ve estetik arasındaki ilişkiyle ilgili olarak İngiliz holograf sanatçısı Margaret Benyon’dan söz etmeliyiz. Benyon ileri teknoloji ve sıradan insan arasında bir köprü oluşturabilmek için birçok tekniğe yer verdi. Hologramları, maddi dünyanın maddi olmayan boyutlarının hatırlatıcısı olarak kullanmıştır. Gerçekliğin gelişmelerini işlerinde ele almıştır. Sanatçı ‘Conjugal Series’ (Eşlerin Serisi)’de sembol yüklü el sıkışmalarla, sıralamalarla, kısaca ellerin diliyle çalışmıştır. Benyon ‘Cosmette Series’ (1987-1988) (Kozmetik Serileri) (Resim 106)’nde ise insan yüzlerine yer verir “Cosmetic Series, genç kadınların kendilerini güzel yapmak için boyadıkları yüzlerini gösterir. Bu portreler altında yatan düşünceler kültürel, sosyo-politik, sanat tarihi, dökümanter, psikolojik ve kişiseldir.”<sup>140</sup>

<sup>138</sup> Frank Popper, a.g.e., s.37

<sup>139</sup> Y.a.g.e., s.38.

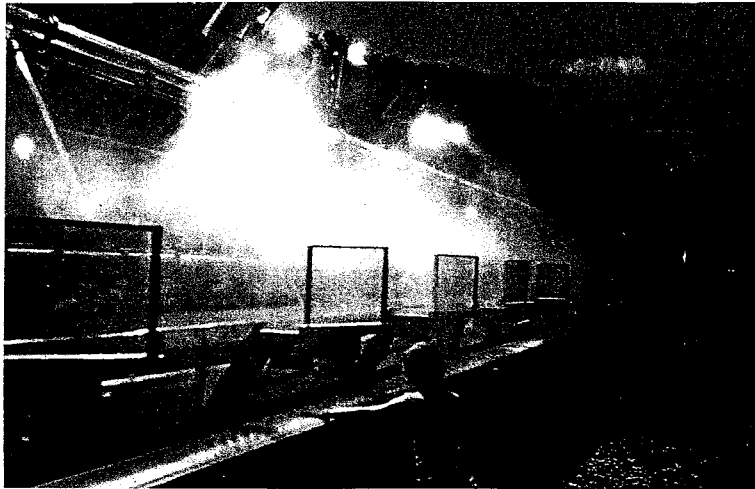
<sup>140</sup> Y.a.g.e., s.38.





Resim 106: Margaret Benyon “Kozmetik Serileri” (1987-1988)

Harriet Casdin-Silver, holografik çalışmalarında, bir mühendis olan Stephen Benton ile işbirliği yapmıştır. 1968’den önce ise, ışık efektlerini, izleyici katılımlarını kapsayan, paslanmaz çelik yerleştirmelerini yapılandırmıştır. Daha sofistike olan ışık araştırmaları için holografıyı ve onun ışıksal ve uzaysal olasılıklarını keşfetmiştir. Sonunda 1968’de holografıyı kendi kişisel artistik prensibi için ve lazer ışığını da tek başına kullanmıştır. 1972 yılında Stephen Benton ile çalışmaya başladığında tam materyalize olmuştur. İlk işbirlikleri, bir lazer hologramı ve beyaz ışık hologramını içeren ‘Cobweb Space’dir. Bu işte sanatçının ilk kaygısı kompozisyon olmuştur.

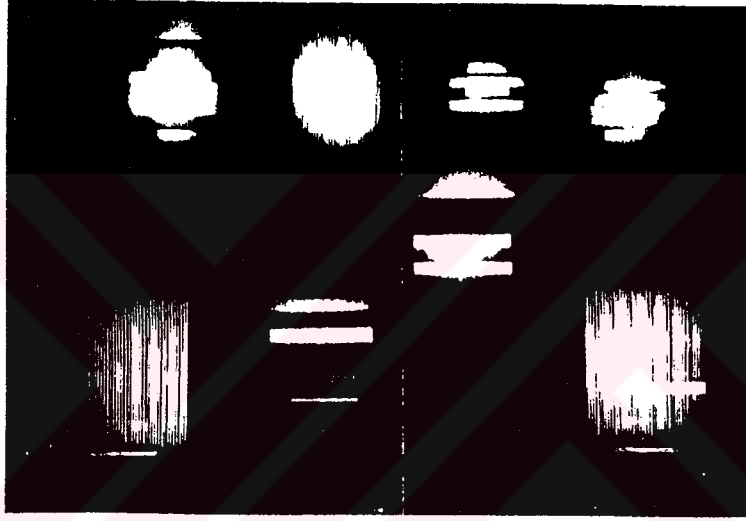


Resim 107: Harriet Casdin-Silver. “Merkez Işın” (1977).

Birçok renkli beyaz-ışık yansıma hologramları yaptıkları (örneğin 'Hologram IX', 1972) ve bazı lazer yansıma hologramları (örneğin 'Holos 17', 1973) yaptıktan sonra Casdin-Silver, lazer ışığını katarak 'Sphere' serisini gerçekleştirir. Sanatçı Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde 'Advanced Visuel Studies' (İleri Duyusal Çalışmalar)'i yapmak üzere 1976'da taşınıp, çevresel sanatla olan ilgisini 'Equivocal Forks Series I et II' (Şüpheli Çatallar [Akarsu Çatalı] Serileri I ve II)'da göstermektedir. İlk kez 1977'de Kassel'de Documenta 6'da gösterilen 'Centerbeam' (Merkez Işın) (Resim 107) merkezin müşterek parçaları olan hayali renklerle yapılmış 114 ft'lik bir çevresel dış mekan heykelidir. Proje, holografik görüntülerin bir ayna tarafından takip edilen idaresini kapsar (hologramların çoğu bir güneş izi sistemini kullanıyordu). Görüntüler, kendileri tarafından tekrar yapılandırılırken, izleyiciler de elle katılımda bulunabiliyorlardı. Bu enstalasyonu takiben Casdin-Silver 'A Woman' (Bir Kadın), 'Compton I ve II Beth Dara ve Karen Stefani' gibi parçalarda, kendini daha çok feminist konularda ve ilk örneği paslanmaz çelik malzemeyle yapılmış olan 'Exhaust' (1968) (Yorgun) gibi interaktif çevresel yerleştirmeler gerçekleştirdi. Daha sonraki işleri 1989'da Kiev'de Ukrayna Fizik Enstitüsü'nde yaratılmış ve 1991'de New York Holografi Müzesi'nde gösterilmiş hologramlarıdır; Amerika ve Paris'teki Hologram endüstrileri ile işbirliği; yaşayan bir model tarafından Paleolitik figürle yer değiştiren 'The Venus of Willendorf' (1991) (Willendorf Venüsü) hologramı ile sonuçlanmıştır.

Bazı sanatçılar da soyut nitelikli hologramlarını doğrudan alan içine yerleştirmişlerdir. Örneğin Setsuko Ishii'nin 'By. the Riverside' isimli yerleştirmesi. Her biri 25x25 cm boyutundaki 20 adet hologramı beyaz çakıl taşları ile oluşturulmuş Japon minyatür bahçesine yerleştirmiştir. Bu gelişme, çevreyi farklı bir anlayışla değerlendirmede holografi ve heykeli yeni olanaklar içine sokmaktadır. Hologramları heykel gibi yerleştirmek Alman sanatçı Dieter

Jung'un da seçtiği bir yoldur. Gökkuşağından oldukça etkilenen sanatçı, Benton'un gökkuşağı holografik tekniklerinden yararlanmıştır. 1983 yılından itibaren farklı sergilerde 'Into the Rainbow' (Gökkuşağının içine) (Resim 108) isimli serisini, beyaz ve farklı yüksekliklerde loş bir mekanda karaltı gibi duran hologramlarını, izleme pozisyonunun değiştirilmesiyle yatay ve dikey yönde değişen bir anlayışla sunulmaktadır. Jung, resimden geliyordu ve form çalışmıştı. 1977'de New York'ta holograf öğreniminden sonra bu sanatla ilgilenmeye başlamış ve ışıkla, renkle oynamıştır.



Resim 108: Dieter Jung. "Gökkuşağının İçine" (1983).

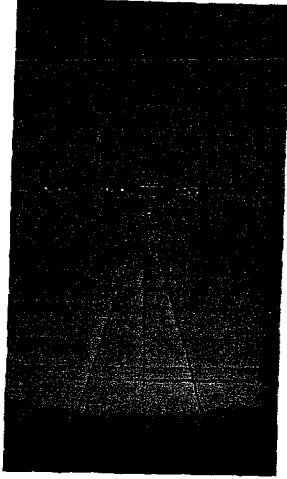
1980'de optik mühendisi Michael Wenyon ve sanatçı Susan Gamble Londra'daki Goldsmith's College'de, Avrupa'da holografinin artistik başvurularını açıklayan ilk workshop'ı yaratmışlardır. 1983'te aktif artistik paylaşımlarına başlamışlar ve birçok uzun, yatay çifte alan hologramları (long horizontal double-plate holograms) yansıtmışlardır. 1986 ve 1988'de Royal Greenwich Observatory'de sanatçı olarak bir yer edindikten sonra, Wenyon ve Gamble bazı işaretlenebilecek kendilerinin genelin bir görüntüsünü yapmalarının yardımı ile holografik enstalasyonlar yapmışlardır. Örneğin 'Zodiac' (Zodyak: burçlar kuşağı) izleyicinin kırmızı yıldızlar tarlası görebileceği ince bir şerittir.

İzleyicinin deneyinin bir mektup kutusundan bakıyormuş gibi olmasını istemişlerdir. Bu iş bir elektronik ışık kesici reosta sistemi tarafından ışıkları yavaşça karartan, kırmızı hologram ve mavi arka plan arasında alaca karanlık gökyüzünde görülen yıldızların efektlerini taklit eden bir alternatifle tamamlanır. 1989'da Almanya Karlsruhe Media Festivali'inde, 'The Heavens' (Cennetler) adı altında ince, yatay holografik elementlerle işbirliği içinde geniş bir enstalasyonun ilk parçası olmuştur (Resim 109). "Wenyon ve Gamble'in amaçları teatral performansın sıradan yaşamında, hologramın mülkiyetleri, kendi yaşam tarzı ile, ışığın hareketli imajının durağan bir resim olmamasını araştırmaktır, keşfetmektir. Onlar astronominin tarihinde kozmosun sırlarının anlamlarını açıklamak için bir modeldir. Bu noktayı, kendi soyut ışık kullanımlarını yaratarak 'optical reading' (optik okuma) olarak kodlanarak taklit etmeyi umarlar."<sup>141</sup> Geniş ölçek hologramlarının iki serisi 'Stella Maris' (1989) (Resim 110) ve 'Radii' şu artistik amaçlara dayanır. "Stella Maris'de Wenyon ve Gamble görme kastiklerinden yapılmış basit bir uzaklaşma alanı yaratırlar. Radii ise ışığın görünümünü bir tünelin sonunda ve bir teleskoptan, uzak ışığa bakma yoluyla sunar. Wenyon ve Gamble, ışığı holografinin orijinal görme yeri içerisinde konsantre bir fenomen olarak ele alsalar da, daha şiirsel bir seviyede, evrenin kaotik niteliklerindeki bilimin geçerli ilgisinin görsel araçların ve onların yarattığı duyuşal izlenimlerde görürler."<sup>142</sup>

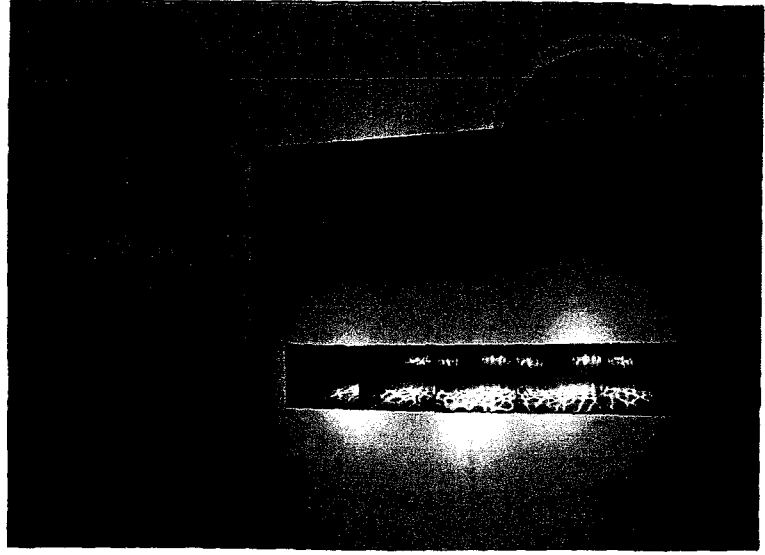
---

<sup>141</sup> Y.a.g.e., s.46.

<sup>142</sup> Y.a.g.e., s.47.



Resim 109: Michael Wenyon ve Susan Gamble "Zone One" (1989).

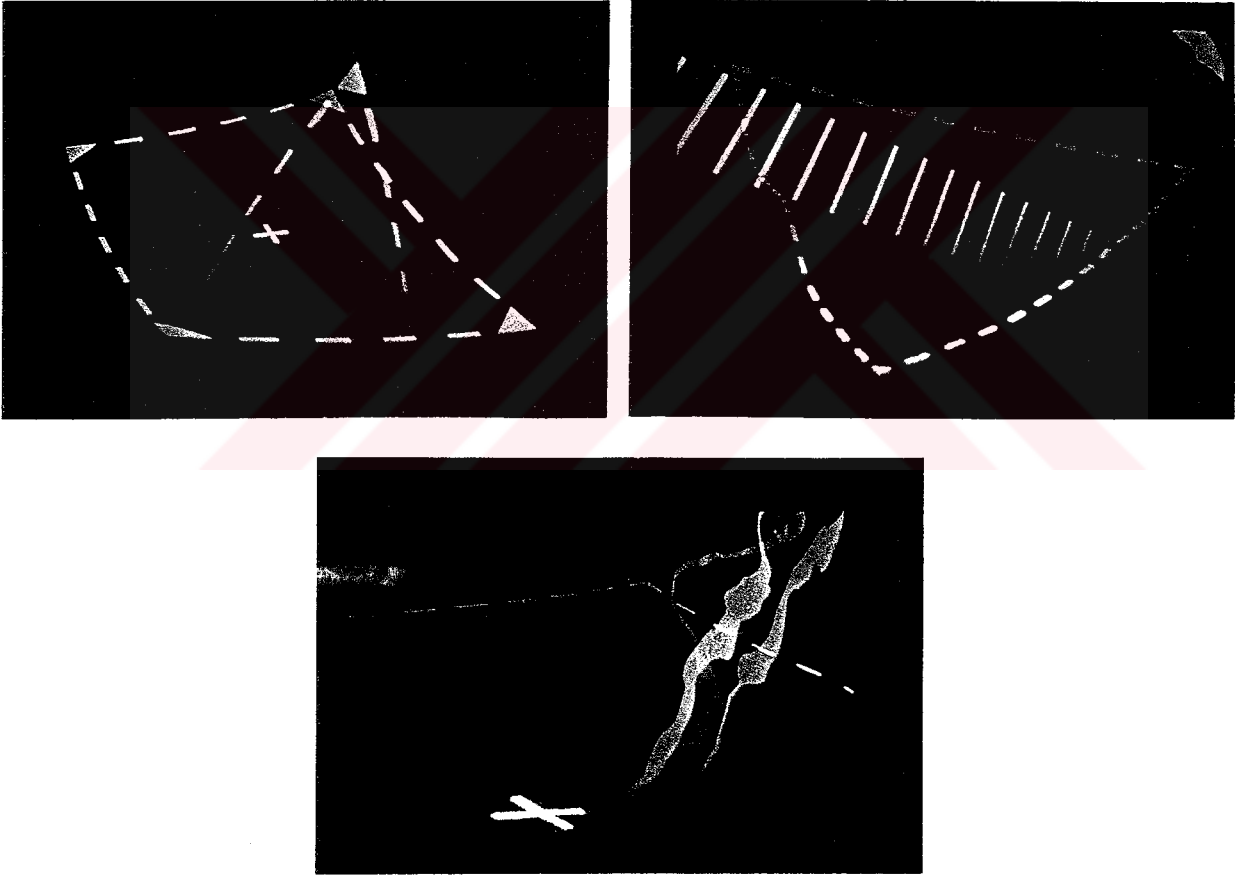


Resim 110: Michael Wenyon ve Susan Gamble. "Stella Maris." (1989)

Tayf renkleriyle ve ışıkla ilgilenen sanatçılar arasında bir Alman moda tasarımcısı olan Rudie Berkhout da vardır. Sanatçı holografıyı Amerika'da iken keşfetmiştir. Çalışmalarında dikkati çeken, formundaki çeşitliliğidir. 1979 yılında kendi laboratuvarını açıp yansıtma hologramlarıyla kompozisyonlar meydana getirmiştir. "Sanatçı için holografik görüntü yapımı, saf optikal sürecin sonucu olmasından itibaren başka hiçbir alanda imkanı olmayan, çekici bir deneydir. Sonuç ona göre en küçük ilişkiyle ilgilidir. Holografi ile ilgili olarak bulduğu şey ise; görüntünün aynı zamanda şu an ve olmayan olsa da izleyicinin duruşuna dayanır. İşi, bir taraftan ve arkadan görebilmek izleyiciye dikkatle bakma ve görüntünün her köşesini görme izni verir."<sup>143</sup> 1980'den sonra yaptığı holografik animasyonlar, ışıkla çizmesine olanak verir. "1982'de tamamlanmış levhanın renkleri ve görüntüsünü oluşturan sürece yardım eden bir holografik vizör (holographic view-finder) yaratmıştır. Bu, bir dik açılar taslaklarına yön verir,

<sup>143</sup> Y.a.g.e., s.47.

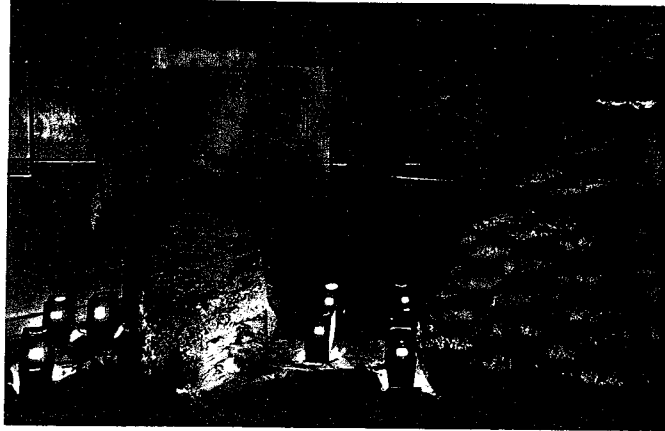
form verir ve ‘Deltawork’ ‘Delta I’ ve ‘Delta IV’ (1982) (Resim 111-112-113) gibi işlerin ilerleme kaynağı olur, hepsinde birbiri ile ilişki halindeki kavisli yüzlerin taslakları anonim (birlikte) halde görülür”<sup>144</sup> 1989’dan itibaren Berkhout’un istediği, görüntü yapım sürecini daha organik-yakın-doğrudan vermek ve böylece daha kişisel düşüncelerini açıklayabilmektir. Bu amacı ile, somut ve soyut çizimler arasında gidip-gelen coşmanın bir hissi olarak ve izleyicinin kabul edebileceği önceden tahmin yarışını yaratan birçok çalışma yapmıştır. Doğa ve teknolojiyi yaşadığımız dünya ile yüzleştiren; kabul edilmiş, kurnaz basamakların yardımını araştırmıştır.



Resim 111-112-113: Rudie Berkhout “Deltawork; Delta II; Delta IV” (1982)

<sup>144</sup> Y.a.g.e., s.48.

Georges Dyens holografiyi, 1980'lerin başlarında çalışmalarını alanda özgürce görünür kılmak, yatay ve dikey boyutları ile uzaysal manzaralar yaratmak için çalışırken ve izleyicilerin endişeleri ile yüzyüze gelmelerini sergilemek için, araştırmaları sırasında keşfetmiştir. Dyens'in çalışmalarında, heykel ve holografi iletişimin organik araçları olarak kavranır. Zaman ve alanda geçici olarak duran, bu heykeller (holosculpture) dinamik ve statik, ferdi ve ferdi olmayan, yaşam ve ölüm arasındaki orta seviyedeki alanları açar, geliştirir. "Dyens'in işlerinde ışık, maneviyatın sembolüdür. Dokunulamaz holografi ile dokunulabilir heykelin birbirine karışması, doğanın dokunulabilir ve dokunulamaz elementlerinin (toprak-su/hava-ateş) birbirine karışması tüm evreni yaratır."<sup>145</sup> Dyens, 'Big Bang II' (1987) (Resim 114)'de (36x50 ft çapında, heykelsi bir yerleştirme yapımı olan bir multi-media enstalasyonu) 24 beyazlatılmış gökkuşağı yansıtma hologramları (her biri 12x22 ebadında), 30.000 ft teloptikleri (en ekonomik aydınlatma aleti), eletro akustik müzik, programlanmış bir elektronik sistem ve yüksek kalitede stereo sistem, çok sayıda türlü alanlar ile sonsuz bir alan yaratmıştır. "Dyens, sadece teknik kimliğimizdeki körlüğü açıklamaya kalkışmaz, fakat evrensel dramada herkesin oynadığı rol, bu astrofiziksel mitoslar tarafından ifade edilir."<sup>146</sup>



Resim 114: Georges Dyens. "Big Bang II" (1987)

<sup>145</sup> Y.a.g.e., s.49.

<sup>146</sup> Y.a.g.e., s.50.

Kolaj ve montaj hologramları, mekansal olasılıklar arayan sanatçılar için iyi bir fırsattır. Carl Fredrik Reuterswärd, 1962 ve 1972 arasında gerçekleştirdiği 'Kilroy' isimli yerleştirmesinde, bu tekniği kullanmıştır. Kağıt, ahşap, taş ve benzeri malzemeden oluşan dokuz obje yanında bir lazer ve on hologramı vardır. Kolaj tekniğiyle çalışan diğer bir sanatçı da Amerikalı Douglas E. Tyler'dır. İç içe geçmiş geometrik figürlerin üstüne soyut hologramlar yerleştiren sanatçı, yetmişli yıllarda binaların cephelerinde büyük boy resimlerle çalışmıştır. Tyler'ın renkli cam holografik enstalasyonları 'Light Dreams' (1991) (Işık Rüyaları) (Resim 115) adı ile, 'Dream Passage' (Rüya Geçidi) serisinin bir parçası olarak, Rheims'da 1991'de 'Light Art' sergisinde gösterilmiştir. Tyler'ın 1970'lerde holografi ile ilgilenmeye başlaması ve bu alanda oldukça etkili bir sanatçı olması; yazıları, seminerleri, sergi organizasyonları ve holografi dersleri ile bir taraftarı olmuştur. Tyler'ın enstalasyonları sanatçı, izleyici ve sanat eseri arasında etkileşim kurar. Sanatçı şöyle yazar: "Holografinin kapsamında, benim için gerçekten çok heyecan verici bir şeyler var. Bir yandan teklik, biriciklik öte yandan boyutluluğun gizemli ilüzyonu vardır. Daha önemlisi benim için holografi, karşılıklı etkileşimi olan bir alandır; sanatçı, sanat eseri ve izleyici aynı dinamik ve sembolik ilişkiyi paylaşırlar. Her sanat eseri, sanatçı ve izleyici arasında benzer bir değişimi kapsasa da holografinin alanı anahtar oyuncuların aktivite seviyesini yükseltir, değiştirir ve sonunda yüksek bir dinamik dialog haline getirir. Bir hologramın etrafında dolaştığımızda iki yönlü varoluşumuza döneriz"<sup>147</sup> Tyler hologram kolajlarıyla, sanat ile yaşamı birleştirerek, sanat yapıtı ve izleyeni birleştirir.

---

<sup>147</sup> Y.a.g.e., s.49.





Resim 115: Douglas Tyler “Işık Rüyaları” (1991)

University of Paris-VIII'nin üyelerinden Guy Fihman ve Claudine Eizykman, holografik filmlerde birçok ilginç deneyler yapan bir grup meydana getirmişlerdir. Lazer ve holografik alanda geniş ve kapsamlı üç boyutlu seriler yapılmıştır: lazer fotoğraflar, lazer animasyon filmleri, lazer çevreler, yansımalar, yansıtma hologramları... Bu alanda etkili olan sanatçı Atilla Csaji'nın Budapeşte-Mücsarnok'taki bir-kişi kataloğunda Lorand Hegyi şöyle yazar: “Csaji yaratıcı sanatçının, tahsilli sanatçının, kavramsal sanatçının, teknik alanların araştırmacısı, post-avant-garde yapan kişilerin ve yenilikçi, ilerici alanlar yaratan kişilerin eylemlerini birleştirmede başarılı gibi gözükür... sanatçı kendi kendine gerçeklik, kendi faniliği, geçici görüntüsü tarafından dürtüklenir ve bu görüntünün gerçekliği de ışıktır, diyerek ışığın kullanımına şiirsel bir vurgulama yapar.”<sup>148</sup>

Arasıra holografik alana katılma riskini göze alan sanatçılar arasında; Carl Fredrik Reuterswärd, Salvador Dalí, Bruce Nauman, Lowry Burgess, Simone Forti, Amy Greenfield, Yaacov Agam, Nancy Gorglione, Sam Moree, Dan Schweitzer vardır.

---

<sup>148</sup> Y.a.g.e., s.52.

## 4.2.Video Sanatı

Çağdaş sanat akımları arasında önemli bir özelliğe sahip olan video sanatı öncelikle sanat yapıtının klasik tüketim biçimini değiştirmek istemiştir. Müze ya da galerilerde sergilenen geleneksel sanat yapıtları 20. yy. insanına gereken oranda cazip gelmiyordu. Çünkü gelişen dünyanın bir parçası olarak hem sanat severler hem de sanatçılar daha farklı bir yorumlamanın gerekliliğine inanıyorlardı. Video sanatı bu çerçevede sanat yapıtını demokratikleştiren bir özelliğe sahiptir. 1960'lardan itibaren Nam June Paik, Wolf Vostel gibi öncü sanatçıların çalışmalarıyla uluslararası sanat ortamına yaratıcı bir malzeme olarak girmiştir. Video gibi bir aracın gelişimini en iyi gören sanatçı ise Laszlo Moholy-Nagy olmuştur. "Nagy'nin resim, yontu, mimari ve film kavramlarının belkemiğini oluşturan ışık gösteri araçları aslında video aletleri ile yapılması mümkün olabilen renkli ışık gösterisi modellerinin ilkel örnekleriydi. Yaptığı alet, kendi etrafında dönerken aynı zamanda yer değiştiren, yansımış ve yansıtılmış modelleri hedefleyerek ışığın yönünü saptıran bir metalden ibaretti. Fakat daha 1936 yılında, sadece filmi değil aynı anda soyut aydınlatma kompozisyonunun sunumu için televizyonu da araç olarak görmüştü. Sanatçının iç mekan ışık gösterisine ilişkin yaklaşımları şöyledir:

a) Film, keşfedilmemiş projeksiyon olanaklarıyla, plastik öğeleriyle ve eşzamanlı gösterimiyle, ya tek bir ekranda yoğunlaşan çok sayıdaki yansıtıcı yoluyla ya da odanın tüm duvarlarını kaplayan aynı andaki görüntü dizileriyle oluşur.

b) Laszlo'nun renk aletinde olduğu gibi renk projektörleriyle üretilmiş şekillerin birbiri ardı sıra yansıtılmış ışıkla yapılan gösterimleri. Bu tip

gösterimler, tecrit edilmiş açık bir ortamda ya da televizyon aracılığıyla çoğaltılmış bir ortamda olabilir.

c) Tuşları, bir dizi derecelendirilmiş ışık ünitesine bağlı ve belirli maddelerden yapılmış nesnelere ve yansıtıcıları aydınlatan renkli piyano.

d) Işık freski, yapılara, binaların bazı bölümlerine ya da tek bir duvar gibi dev boyuttaki mimari ünitelere, belirli bir plan çerçevesinde ve yapay ışık odaklanması yoluyla hayat verecektir (Her olasılığa karşı, tıpkı bugünün kablosuz düzeneklerinde olduğu gibi, bu ışık fresklerini alması için geleceğin evlerinde özel bir bölüm ayrılacaktır.)<sup>149</sup>

Video sanatı, televizyona tepki olarak çıkmıştır. Bu medyayı eleştirirken, aynı zamanda onun olanaklarından da faydalanılmıştır. Böylece teknolojiyi bizzat bir araç, bir malzeme olarak kullanan sanatçılar çoğaldı. Video, bilgisayar, uydu, fotokopi makinelerinin kullanımıyla geleneksel malzemeler bir kenara bırakılmış, izleyicilere de alışılmadık algılama biçimlerinin alanını genişletmek kalmıştır.

Video sanatının en önemli ismi olan Koreli sanatçı Nam June Paik, elektronik görsel sanatları birleştirmek istedi ve video sanatının en ilginç örneklerini gerçekleştirirken, bir yandan da yaşamımız boyunca saldırısına uğradığımız televizyon ekranının çok dışına taşan gerçeğini sorguladı. Paik “Katot ışını tuvali”<sup>150</sup> dediği televizyonu, elektronik bir resim aracı olarak değerlendirir. “Televizyon görüntüsü mekanda yol alan bir ışık görüntüsüdür.

<sup>149</sup> Levent Kılıç, Video Sanatı, Hil Yayın, 1995, s.101.

<sup>150</sup> Semra Ögel, a.g.e., s.85.

Katot ışını túbünde gözümüzün önünde kendini yaratır. Tam bugünün sanatçısına göre bir araç.”<sup>151</sup>

**4.2.1. Dört Ayrı Kategoriye Ayrılır :** Video sanatının ‘sanat’ yönünü tamamlayan dört ayrı kategori vardır. Biri, video kamera, monitörler ve kaydedici teyplerle, video heykeller, videonun içinde bulunduğu işler, video enstalasyonlarını kapsar. Bu kategori son yirmi yıldır sanatçılar tarafından en çok üzerinde durulan, işaret edilen kategoridir. İkinci kategori gerilla video’dur. Bir kamera ile günlük sokak aktiviteleri kaydedilir ve genellikle politik ya da pedagojik (eğitim bilimiyle ilgili) konulara rastlanır. Üçüncüsü teatral video performanslardan oluşur. 1970’lerin başından itibaren iletişim kurmaya yönelik işler düşünülmüştür. Dördüncü kategori ise video ekipmanları ile diğer teknolojilerin, bilgisayar teknolojisiyle birlikte kullanımınıdır. Bunların arasında video heykeller ve video enstalasyonlar en önemli alanı meydana getirirler. Video performanslar ve diğer iletişimi içine alan işlerin önemi de belirtilmelidir.

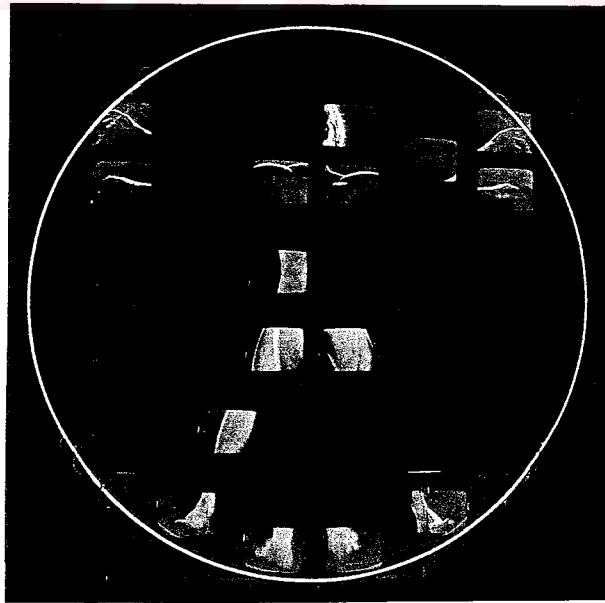
Video enstalasyon, videonun elektronik parçaları da dahil olmak üzere, düzenlenmiş bir alana diğer öğelerle birlikte yerleştirilmesi olarak tanımlanabilir. Enstalasyon, mekana belli bir süre için yerleştirildiği ve bu zaman sonunda kaldırıldığı için, ifade edildiği öznesi, zamanı ve mekanıyla uçucu bir sanat olma özelliği taşıyor. Bir enstalasyonun çerçevesini, içine yerleştirildiği mekan oluşturuyor. Bu mekan, temel kavramsal, figüratif, bedensel ve zamansal bir mekan olan enstalasyon tarafından bölünüyor. Mekana yerleştirilen nesnelere ve monitörlerdeki görüntüler, yönlendirmeler ve sınırlamalarla ya katılımcının bedeni üzerinde ya da resim, heykel, devinim, işitsel ve dilbilimsel manifestolar gibi kavramsal figürlerde, anlamlı hale geliyor. Sanatçı enstalasyonu yerleştirirken sahneyi boşaltarak katılımcının parçanın performansını

---

<sup>151</sup> Y.a.g.e., ss.86,87.

gerçekleştirmesini sağlıyor. Aslında katılımcı kimliğiyle değil, bedeni ile enstalasyonun deneysel öznesi oluyor, bu nedenle enstalasyon, sahne ve seyircinin birbirinden ayrıldığı bir sanat türü değil. Bu nedenle, katılımcı kavramı seyirci ya da izleyiciye yeğleniyor. Enstalasyonun altmışlı yıllardan sonra yaygınlaşan kavramsal sanat, performans, genişletilmiş heykel türleri gibi diğer mal değeri taşımayan sanatlarla ilişkisi açıktır.

Video enstalasyonları yapan, enstalasyonlara hakim olan bir sanatçıdır Catherine Ikam. Sanatçı, spor, politika gibi ayine dönüşmüş sosyal davranışları, televizyon yayınları ile birleştirerek video teknoloji ile çalışmıştır. 'Fragments of an Archetype, a Tribute to Leonardo da Vinci' (1980) (Bir Archetype'ın Parçaları, Leonardo da Vinci'ye Saygı) (Resim 116) adlı video heykeli Leonardo'nun ünlü 'The Proportions of the Human Body' (İnsan Vücudunun Oranları) adlı çiziminin tekrar gündeme getirilmesidir. Ikam'ın bu versiyonunda, Leonardo'nun insanlık görüşü, ses eklenerek modernize edilmiş ve aynı zamanda Fransa İnsan Hakları Anlaşması'nın 200. yıldönümünü kutlama amacıyla 1989'da Nagoya'da ARTEC'de gösterilmiştir.



Resim 116: Catherine Ikam. "Bir Archetype'ın Parçaları" (1980)

Video sanatının daha sonraki karakteristik gelişmeleri, bulunulan zamanın bir faktörü olarak teorik refleksler ve bu sanat dalındaki alanın video-heykele pratik başvuruları, enstalasyonlar ve performansların yeniden adapte edilmesi, diğer tiyatro konularının video teknolojisi ile birleşmesi ve en yeni örneklerle video ve bilgisayar teknolojilerinin kombinasyonlarıdır.

Video enstalasyonda zaman unsuru, şimdiyi içerdii gibi geçmişi ve geleceği de aynı anda kapsayabilir. Gerçek zamanı tekrar şimdiki zamana veya farklı zamana uygular. Video sanatçıları arasında işlerinde zaman unsurunu kullanan sanatçılar, Dan Graham, Bruce Nauman, John Beldassari, Bruce Wegman, Vito Acconci, Joan Jonas gibi 1970'lerde aktif olan sanatçılar ve Thierry Kuentzel, Klaus vom Bruch, Jenny Holzer, Gretchen Bender, Mario Sasso, Nicola Sani ile The Studio Azzurro gibi daha sonraki jenerasyon (doğuruş) sanatçılarıdır. "Videonun en karakteristik özelliği materyal kimliği değil, onun şekil değiştirme, dönüşüm potansiyelidir."<sup>152</sup>

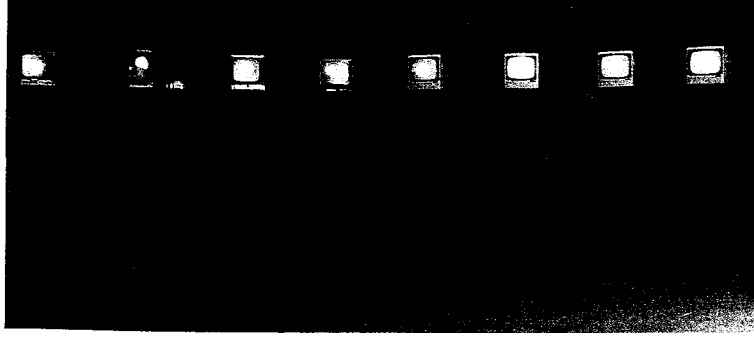
Video enstalasyonun bir sanat türü olarak gelişmesi John Hanhardt'ın Wolf Vostell üzerine yaptığı çalışma ve Nam June Paik'in televizyon setini heykel nesne olarak kullanması ile başlar. Televizyon setine heykel olarak yaklaşmak, onu bağlamından koparmayı gerektirir. Video heykel ve çevresi sözkonusu olduğunda Marshall McLuhan'ın video tasvir ve taktiğinden söz etmeliyiz. Bu karakteristik özellikler, video heykelde, video imajının birçok monitörle yaratılan karışık görsel konstrüksiyonları, şu anki, çevrede, etrafta olanlara tepki gösterir. Video enstalasyonlarında izleyici, keşfedilecek bir yol var ise, bu yolda hareket etmeye çağrılır. Sanatçı çeşitli konular ve imajlar arasında birçok kompozisyon teklif ederek, izleyicinin çevresel anlamda kabul ettiği şeyleri yerinden oynatır.

---

<sup>152</sup> Frank Popper, a.g.e., s.56.

Video performans sanatçıları arasında ana çalışma, televizyon ekranının bir ayna gibi, bir sinyal gibi, bir zaman makinesi gibi görülerek kullanılmasıdır. Televizyon yayını aracılığı ile oluşan imajlar, tasvirler, bir referans olarak, bir tepki veya kaçış olarak yerini alır.

**4.2.2. Video Sanatında Etkili Olan Sanatçılar :** Video sanatı dahilinde yapılan birçok örnek vardır ve en önemli ise, video sanatının merkezi olan Fluxus ilhamında kritik pozisyonunda kalırken, özenli video heykelleri ve enstalasyonlarına hakim olmayı başaran Nam June Paik'tır. 1952'de televizyon görüntülerini deforme edip, bozarak bu hareketi başlatmıştır. Video'ya avantgarde bir müzisyen olarak katılan John Cage ve Karlheinz Stockhausen televizyonun basit ününü görerek sanatçı gruplarını şok etmişlerdir. Nam June Paik, televizyon duruşunu değiştirerek ilk defa 'The Moon is the Oldest TV' (1976) (Ay En Yaşlı/Eski Televizyondur) (Resim 117) adlı çalışmasını yapar. Paik'ın video heykelleri 'TV Bra for Living Sculpture' (1969) (Yaşayan Heykel için Televizyon), 'Concerto for Cello and Video Tape' (1971) (Video Teyp ve Çello İçin Konçerto), 'TV Buddha' (1974) (TV Buda) ve Charlotte Moorman ile olan performansları; video performansı, video heykeli ve video enstalasyonu sanat dünyasına tanıtmıştır. 1974 tarihli 'TV Buda'sı', televizyonun nasıl dinselleştiği, televizyon insanlarını bir dinin mensupları gibi birbirine bağladığı gerçeğini dile getirmektedir. Varoluşsal geleneğin bir felsefi metaforu olan Buda, elektronik kent gerçekliği ve imkanı içinde hertürlü değişime ayak uyduruyor. Sanatçının, 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde (Kore Savaşı'ndaki Türk Askerlere Ağıt), 1951-1952 arasında Kore Savaşı'nda ölen Türk askerlerine adanmış işinde, onlarca televizyon ekranını kullanmıştır. Bir imaj bombardımanına tutuluyor izleyici. Paik, bu işiyle bize bizi anlatmaktadır.



Resim 117: Nam June Paik “Ay En Yaşlı/Eski Televizyondur” (1976)

Paik’ın video çalışmalarında, hareket, müzik, dans ve sürekli olarak tekrarlanan anlamlı/anlamsız sözcüklerin birleşmesinden oluşan çok boyutlu kompozisyon anlayışı önemli bir rol oynar. Zira sanatçının birçok teknik deneylere girerek ürettiği çalışmalarında Uzakdoğu kültürünün yanı sıra endüstri toplumunun çok renkli, hareketli güncel yaşamı bir tür ayrıştırıcı görevini üstlenir. Paik, Warhol’un daha 1960’larda haber verdiği “herkesin beş dakikalığına meşhur olacağı”<sup>153</sup> medya çağının tüm özelliklerini çalışmalarına konu ederek çok boyutlu enstalasyonlar ve video heykelleri üretti. 1980’lere dek sanatçı değişik yer ve zamanlarda çektiği videoları birbirine ekleyerek bunları her görüntünün binlerce kez arkası arkasına tekrarlandığı monitörlere, televizyon ekranlarına taşıyarak adeta elektronik imgelerden oluşan bir göl, sınırsız bir imge denizi yaratıyordu. Televizyon ekranlarının yan yana, alt alta, üst üste konulmasıyla insan-robot formunu andıran şekillerini dev boyutlu projelerinde kullanan sanatçı, önce bunları kendi başlarına ya da bir grup olarak sergiliyordu. Ancak 1980’lerin ortasından itibaren monitörlerini tropikal botanik bahçelerinin içine, toprak altına, araba mezarlıklarına, süpermarketlere ve elektronik sanatın gündeme gelmediği mekanlara taşıyarak son derece ilginç deneylere giren sanatçı, 1992 Seul Olimpiyatları sırasında gerçekleştirdiği kıtalararası interaktif projeleriyle bu alana damgasını vurdu. 1990’lardan itibaren Paik çalışmalarında,

<sup>153</sup> Necmi Sönmez, “Video Kameralı Göçmen,” Cumhuriyet, 3 Ekim 1995, s.12.



ölmüş olan arkadaşlarının (Beuys, Cage, Moorman vb.) görüntülerini kullanarak elektronik epitaflar gerçekleştirmektedir.

Sanat fuarlarında sergilenen çalışmalarında ise sanatçının televizyon üzerine anadiliyle yazılar yazdığını, kalın boyalarla son derece kaba saba boyadığını görüyoruz. Korece yazılı ve ne anlama geldiğini bilmediğimiz esrareniz işaretler, monitörlerin altından büyük bir hızla geçen görüntülerle birleşince ortaya çok boyutlu bilmece türünden son derece garip, sanat tarihçilerinin tasnifleyemediği çalışmalar ortaya çıkıyor. Paik katıldığı bienallerde, Documenta sergilerinde gerçekleştirdiği çalışmalarıyla yeni bir görsel felsefenin temel kavramlarını ileri sürmüş, bunlara zengin düş gücüyle destekleyerek son derece ilginç görüntüler oluşturmuştur.

Bill Viola yetmişli yıllardan itibaren video kamera ile denemeler yapmış ve bu aletin öncelikle sağladığı teknik olanakları araştırmıştır. Kamera onun için bir objektifti, görünen gerçeklerin olaylarını ve insanları gözetlemesine yarayan ve dış dünyayı algılayan bir gözdü. “Aşağı yukarı 1976’dan itibaren Bill Viola dünyadaki görülebilir dış ve görünmeyen iç bağlantıların sübjektif algılanmasına, insan ve doğa, insan ve kültür, insan ve medeniyet ilişkileri ile, yaşam ve ölüm gibi gerçeklerle, doğum öncesi yaşam ve ölüm sonrası yaşam gibi konulara konsantre olmuştu. Viola video aletiyle kompleks ‘olmak’ veya ‘varolmanın’ strüktürlerini tespit edip ortaya koyuyordu.”<sup>154</sup> Şu ana ait duyuşal-görsel kompozisyonlar yaratmıştır. Video teybe sesler ve görüntüler kaydederek biriktirmiş, bunları tekrar düzenleyerek yeni bir yapım haline dönüştürmüştür. Çalışmalarını görsel bir şiir olarak düşünerek, herkesin oturma odasına göndermiştir. Viola’nın bu ruhu taşıyan çalışmaları arasında ‘Wild Horses’ (1972) (Vahşi Atlar), ‘Information and Cycles’ (1973) (Bilgi ve Bisikletler)

<sup>154</sup> Rolf Lauter, “Bill Viola,” Kunstforum, Bd.127, 1994, s.162.

vardır. 1972’de ‘Instant Replay’ adlı yirmi dakikalık bir video kayıt ve kapalı devre enstalasyonu, bir kamera, iki monitör ve iki kayıt yapan cihaz; ‘time-lag’ın izleyici tarafından anlaşılabilir bir şekilde yerleştirilmiştir. ‘Vapour’ (1975) (Vapur) ve ‘He Weeps for You’ (1976) (Sizin için Süpürür) gibi diğer işleri de suyun doğal elementinin görsel denemeleri ile sufi felsefesinden şiirlerle kombine edilerek benzer şekilde düzenlenmesidir. “Viola’nın sanat eserlerini tanımanın teorik gücü öncelikle Zen-Budizm’in tahayyül dünyasından kaynaklanmakta. Zen-Budizm’de, dünyada mikro ve makro-kosmos dolaylarından her obje ve her canlıya dünyanın bütünlüğünde elementer bir pay verilmiştir ve bu bütünlük her bir parçada fark edilebilir şekilde yer almaktadır. Bunlar bir taraftan özel bir kosmolojiden, diğer taraftan bir dizi sembol hatta sembolik vakalardan oluşmaktadır. Sanatçı bunları vizyoner, konsantre şekilde birbirleriyle bağlantılı resimsel bağlamlar olarak edebileştirir ve bunlarda sürekli olarak doğum, yaşam, ölüm ve yeniden doğuşun döngüsel dolaşımını görüntüye getirir.”<sup>155</sup>

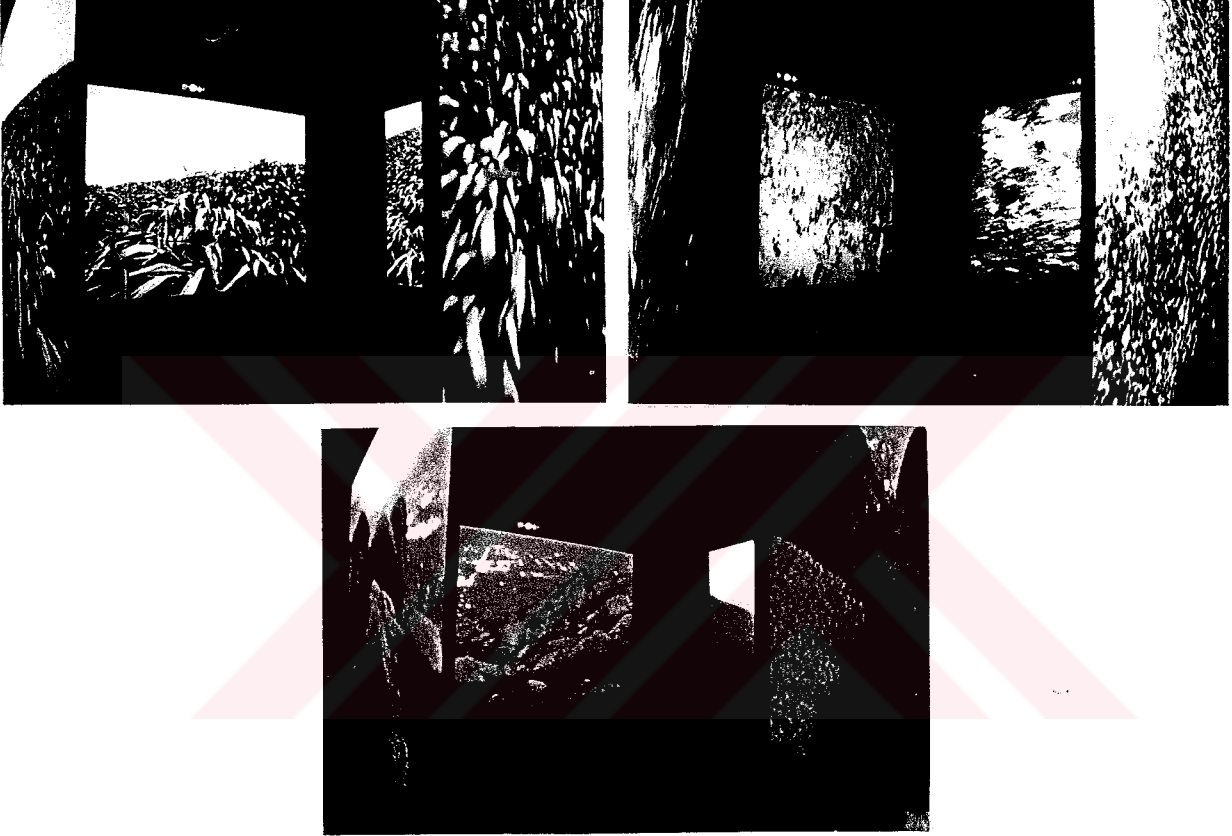
Viola’nın video işleri ve enstalasyonlarından birkaç örnek daha vermek yararlı olacaktır. Sanatçının kendi yaşamından kesitler sunması da, kendi tecrübelerinin sanatsal gücünü oluşturmaya neden oluyor. Sanatçının, kendini sürekli yeniden sorgulaması ve sanatı da karşılık veren bir makine aracılığıyla kendi kendine bir iletişim şekli olarak nitelendirmesi ile daha da anlam kazanıyor. Fakat Viola’nın sanatı yalnızca kendi kendisiyle bir iletişim aracı değil, bilakis bundan tamamen bağımsız olarak, izleyiciyi kendisiyle iletişime yönlendirecek, onu insani şartlarının bilincine vardırarak, bir araç niteliğindedir.

56 dakikalık renkli, stereo ses ile kaydedilmiş ‘Hatsu Yume’ (First Dream) (1981) (İlk Rüya) adlı işinde Viola, yüksek teknolojide yüzen modern

---

<sup>155</sup> Y.a.g.e., s. 162.

Japonya'nın, şehir ve kasaba hayatını karşılaştırır, tezatları gösterir. Sembolik referansları, tezat şiirleri ile ateş ve suyun, ışık ve karanlığın, yaşam ve ölümün temel durumunu gizler. Kendi sözleri ile: "Video, su gibi net davranır-video tüpünde bir akışkan haline gelir. Suyun balıkları, ışığın da insanları yaşattığını düşünüyorum. Kara, toprak, balığın ölümü, karanlık da insanın ölümüdür"<sup>156</sup>



Resim 118-119-120: Bill Viola "Duran Bellek" (1990-1991)

Frankfurt Main'da Modern Sanat Müzesi'nin kare şeklindeki sergi salonu için Viola 1991 yılında 'The Stopping Mind' (Duran Bellek) (Resim 118-119-120) isimli bir video-ses-enstalasyonu planladı (Bu çalışma sanatçının sürekli olarak bir müzede görebilecek olan yegane çalışmasıdır). Tamamıyla siyaha boyanmış ve 'Kara Kutu' diye adlandırılabilen bir odada Viola dört adet birbirinin aynı, büyük yüzeyli projeksiyon perdesini (ekran) dış duvarlara belli

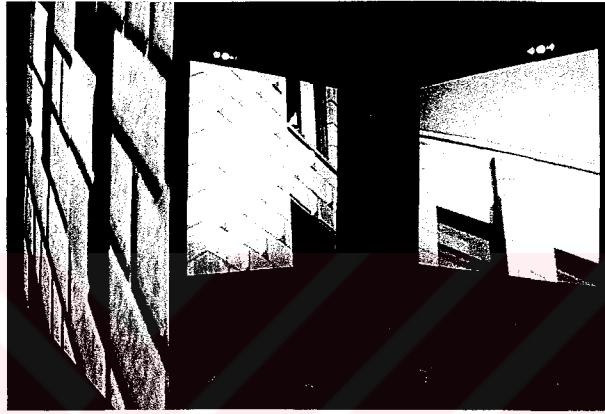
<sup>156</sup> Frank Popper, a.g.e., s.66.

bir mesafede, yan yüzeyleri kenarları açık bir küpü oluşturacak şekilde asmıştır. Ekranlar (perdeler) sayesinde mekanın içinde izleyicilerin, iç ve dış kısımları bir bütünü meydana getiren iki kısım olarak algılanmasını sağlayan ve kişinin aynı zamanda eserin bir parçası olarak kendi önemini de bilincine varmasını sağlayan, ikinci bir mekan oluşuyor. Perdelerin çerçevesinin orta kısmına gelecek şekilde tavana monte edilmiş dört adet büyük görüntü projektörü, karşı taraflarındaki projeksiyon yüzeylerine, herbiri birkaç saniyelik olmak üzere aynı anda, kimi durgun kimi de hareket halinde ama daima motif ve içerik olarak birbirleriyle bağlantılı video görüntüleri yansıtmaktadırlar. İnsan bu mekana girdiği zaman önce sessizlik hakim oluyor. Bu sessizlik yalnızca alçak bir fısıltı ile bozuluyor. Bu fısıltı, insan içeriye doğru ilerledikçe gitgide artıyor ve sonunda insan salonun tam ortasına geldiğinde fısıltı halinde düzenlenmiş, anlaşılır bir konuşmaya dönüşüyor. Sanatçının sesi, hiç ara vermeden ve monoton bir tonda İngilizce olarak ruhun (maneviyatın) zamanla insanın kendi benliğine dönüşüp kendi benliğine dalışını ifade eden bir metni tekrarlıyor. Bu ses görünürdeki dünyadan, optik olarak algılanan realiteden, basamak basamak iç realiteye dönerek, gerçeklerin ve idrakin alanlarına ulaşmakta olan bir insanın iç monotonluğunun örneksemesini veriyor. İçinde duyguların, ses ve duyuların yer almadığı, karanlık ve sessizliğin hüküm sürdüğü, ruhun kendini günlük yaşamdan ve bedenden sıyrıp, dünyanın bütünlüğüyle beraber tek bir birime dönüştüğü bir varoluş hali tasvir ediliyor. Görüntüler önce durgun iken, yüksek sesler eşliğinde harekete geçmektedirler. Günlük yaşam gerçekleriyle süslü görüntüler bir gürültü patırtıyla birbiri ardına insanın üstüne hücum etmektedir. İnsan hareket halindeki görüntülerin, görüntüsü tarafından örtüldüğünü fark ediyor. Dış dünya gerçeği, kısa bir süre için yeniden insanın iç dünyasının gerçeklerinin arkasında kayboluyor. Sanatçının video kamerasıyla filme aldığı çevreden görüntüler ile sesler birbirine karıştırılıyor. Görüntülerin alındığı yerlerin birbirine benzediğinin, ama bunların sıralamasının ve durgun

görüntülerin seçiminin asla birbirini tutmadığının farkına varılıyor. Aşağı yukarı otuzbeş dakika süren video bandı ile yapılan enstalasyonun temel materyali özel olarak yerleştirilmiş bir bilgisayar programı aracılığıyla idare ediliyor ki, hem görüntülerin alındığı yerlerin görüntülerinin sıralanması, hem de sabit görüntülerin sıralaması sürekli değişiyor ve hiçbir şekilde aynı ve arka arkaya görüntüler meydana gelmiyor. Enstalasyonun prensibi, doğanın döngüsel olarak daima birbirini izleyen, benzer fakat asla aynı olmayan olaylarla (mevsimler gibi) karşılaştırmak mümkün. Aynı zamanda doğaya, zamansallığa ve kozmik kanunların uyumlarına bir paralellik, bir bütünsellik de dikkat çekiliyor. Video görüntülerinin doğrudanlığı bize gelecekle, düşüncelerimizle, duygularımızla, hislerimizle, yaşadıklarımızla ilgili algılarımızı gözümüzün önüne getiriyor. Böylece izleyici bir taraftan video enstalasyonun merkezi haline gelirken aynı zamanda da bir parçası oluyor. Böylelikle biz algılarımızı, tavırlarımızı ve ruhsal-duygusal olaylarımızı uzaktan gözetleyen bir izleyici durumuna dönüşüyoruz (Resim 121-122-123). “Viola ‘Stopping Mind’ ile bize yaşamımızı, geleceğimizi ve varlığımız belirleyen çifte gerçek varoluş şeklini gözümüzün önüne kadar getiriyor. İnsan burada zamanın, madde ve ruha ait olan herşeyi sürekli hareket halinde tutan bir temel kategori olduğunun bilincine varıyor; ama zaman aynı zamanda dondurularak, yavaşlatılarak veya durdurularak abstrakt bir ölçü olarak belirleniyor. Böylelikle izleyici açısından zaman, değişim, olmak, büyümek ve fani olmak hususunda dışarıdan bağımsız bir pozisyondan refleksiyon yapma olanağı doğuyor. Viola düşüncelerimizle anılarımızın, tecrübelerimizle olan uyumsuzluğunu tema ediyor; maneviyatın gücünü ve onda gizli olan gerçeklerin ve bilinenlerin momentlerini etkili metafizik (resimsel) görüntülerle gözler önüne getiriyor ve bilincimizi kollektif hafızamızın küçük ama esaslı, önemli bir parçası olarak tasvir ediyor”<sup>157</sup>

---

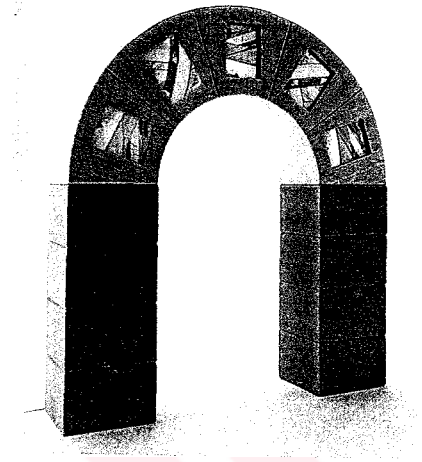
<sup>157</sup> Rolf Lauter, a.g.e., s.164.



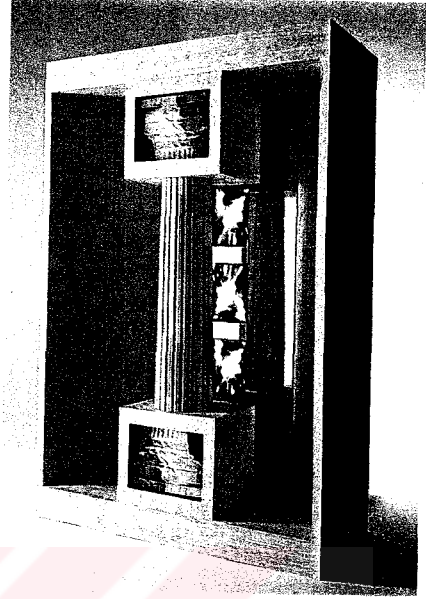
Resim 121-122-123: Bill Viola “Duran Bellek” (1990-1991)

Nam June Paik gibi Katsuhiko Yamagushi için de elektronikler onu kullananın yaratıcılığına, kabiliyetine, zekiliğine bağlı olarak yaratıcı bir güce sahiptirler. Yamagushi 1950 ve 1960’larda bir heykeltarihi ve deneysel tasarımcı olarak lumino-kinetik sanatçıların önemli bir ismidir. Onun birçok video enstalasyonu, heykeltarihi ve tasarım elementlerini içeren özenle oluşturulmuş yapımlardır. Bunlarda dikkati çeken, kapalı-devre enstalasyonları ya da sanatçının uzamsal ve şu ana ait tasvirlerden kaleydoskopik bir efekt bulmasıdır. 1981’den itibaren Yamagushi ‘Future Garden’ (1984) (Gelecek Bahçesi) gibi işlerinde, ana konu olarak Japon bahçelerini seçmiş, geleneksel şiiri elektroniğe dönüştürerek çalışmıştır. İşlerindeki diğer bir önemli element, mimaridir. ‘Arch’ (1998) (Kemer) (Resim 124) ve ‘Column’ (1988) (Sütun) (Resim 125) gibi birçok işinde klasik mimariyi üç boyutlu formuyla ele alıp, aynı elemanın grafik

gelişimini monitörlerle sergilemiş, aynı zamanda video heykelde yeni bir işe başlayarak postmodern sanatta adı geçmiştir.



Resim 124: Katsuhiro Yamagushi  
“Kemer” (1988)

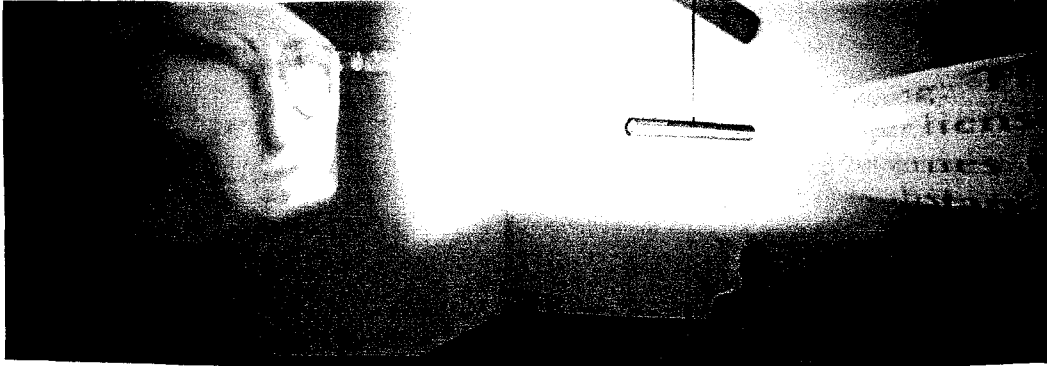


Resim 125: Katsuhiro Yamagushi  
“Sütun” (1988)

Douglas Davis için video sanatı, genel grubun düşüncelerinin tüm video sanatçılarının alandaki işleri ve pozisyonlarının paylaşıldığı bir hareket olarak değil, sanatın yapısal dönüşümündeki ilk basamak olarak görür. Video sanatının onu ilgilendiren yanı, anti-televizyon ve anti-popüler olmasıdır. Ona göre, “video art düşünce ve alan açıkça biraraya geldiği zaman, yüksek düzeyde bir sanat olabilir ve bu ayrımda video art yavaşça ve kurnazca televizyon sisteminde işleyebilir. Videonun indirilemez, önlenemez bir enerjiye sadece göz göze hatırdaki olarak direkt iletişim kurmada değil, gerçek zamanda keşfedici olarak aynı olduğuna inanır. Bu, videonun canlı, yaşayan boyutudur.”<sup>158</sup> Davis bir iletişim sanatçısıdır. İlk çalışmalarından ‘Look Out’ (1970) (Etrafına Bak)’tan beri video teknolojisi ve iletişim sanatını birbirine bağlar.

<sup>158</sup> Frank Popper, a.g.e., s.67.

Kariyerine bir heykeltıraş olarak başlayan Gary Hill, 1970'lerin başlarında video sanatı ile ilgilenmeye başlamıştır. Elektronik cihazlara ilgisi, insan beyni ve sinir sistemi ile yakınlığıdır. Bu onu teknik değil de mantık yöntemleri ile çalışmaya itmiştir. Hill'in çalışmaları çerçevesinde beden ile dil, yazı ile resim ve sonuçta mekan ve imaj arasındaki ilişki itinalı bir şekilde işleniyor. Hill'in ana konusu, konuşma ve imajın arasındaki ilişkidir ve bu 'Primarily Speaking' (1981-1983) (Temel Konuşma) çalışması ile örneklenir. Küp şeklinde ve kapalı olarak yerleştirilmiş iki etajerden her birinden dörder monitör saklıdır ve etajerler üzerinde seyircilerin yürüyebilecekleri veya durabilecekleri minimalist bir sokak oluşturacak şekilde konulmuşlardır. Can sıkıcı şarkıların ritmiyle söylenen sözler eşliğinde ekranlardaki resimler, okuma parçaları ve jeneratörlerle oluşturulan renk görüntüleri değişip durmaktadır. Monitörlerdeki ve yolun kenarlarındaki resimlerin ve renklerin değişiminde karmaşık fakat algılanabilir nitelikteki ritimler oluşuyor. Hill çok sayıdaki ekranın birleştirilmesi prensibini 1988'de yaptığı bazı çalışmalarında da kullanmıştır. Diğer taraftan 'In Situ' (1986) ve 'Media Rite' (1987) (Medya Ayini) gibi sistem performansları dediği işlerini yaratmıştır. İzleyici monitörden bir video izlerken, gördüğü şeylerin fotokopileri yukarıdan inerler.

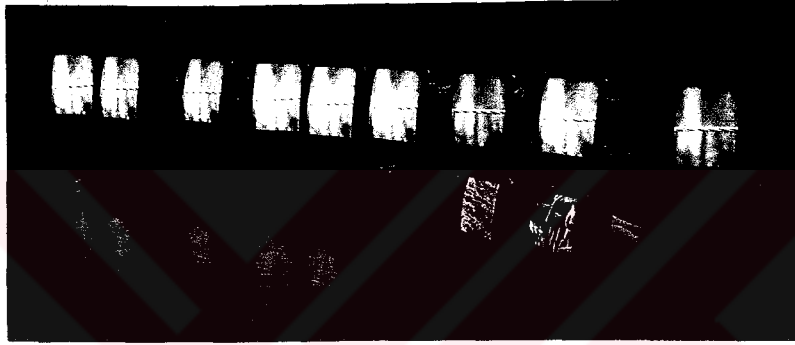


Resim 126: Gary Hill "Deniz Feneri/İşaret Ateşi" (1990).

Sanatçının, enstalasyonun kendisine bir hareket kazandırma doğrultusundaki çabalarının gelişimi de 1990 yılına ait 'Beacon (Two Versions



of the Imaginary)’ (Deniz Feneri [İşaret Ateşi] (Düşselliğin iki Uyarlaması)) (Resim 126) çalışmasında açığa çıkıyor. Yavaş yavaş kendi etrafında dönen alüminyum silindir içindeki iki monitörün görüntüleri duvara yansıtmasından oluşuyor. Burada yansıtılmakta olan görüntü dönmekte olan çubuğa bağlıymış gibi görünüyor. Burada da videonun aktivite anı duruma göre bir canlıyı veya bir objeyi görünür kılan bir ışık düşmesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca iki karşılıklı görüntünün (yazı ile insan görüntüsü) sessiz şiirsel bir kombinasyonu sözkonusudur.



Resim 127: Gary Hill “Sinema ve Sert (Kaba) Yer Arasında” (1991).

. Hill’in ‘Between Cinema and a Hard Place’ (1991) (Sinema ve Sert [Kaba] Yer Arasında) (Resim 127) enstalasyonu Nagoya ARTEC’de Uluslararası bir yarışmada ödül almıştır. Bu çalışma yirmi üç değişik büyüklükteki monitörlerden oluşur. Tipik ikiye ayrılmış görülen toprak ve taş duvar parçasını öne sürerek işaret edilir. Bilgisayar kontrolünde üç taraftan çevrili otuz iki çıkışla sesler duyulur. Bu çalışma sinemanın yapısal cihazlarını kullanmaya yeltenirken, günlük yaşamın felsefi görüntülerine kusur bulur.

Işık ve onunla olası uygulamalar üzerine yapılan araştırmalarla birlikte fotoğraf, sinema ve video’yu dahil ettiğimizde Stüdyo Azzurro, uyumlu ve cesaretli bir gelişme süreci geçirmiştir. Stüdyo Azzurro’dan Paolo Rosa ve Fabio Cirifino, ilk video enstalasyonları 1982’ye kadar uzanır ve adı ‘Luci di

inganni'dir. "Burada gerçek amaç televizyonun bir ışık üreticisi olduğu gerçeğinin altını çizmektir... Işığı aracılığı ile televizyon kavramı kişide görülen space (boyut, yer, boşluk, hacim) olduğu düşüncesini oluşturur; bu durum bizim bu özel alandaki araştırmamızın temelini oluşturmuştur. Televizyon sadece gerçeğe yönelik basit bir pencere değildir. İçinde kuklaların oynadığı bir kutu değildir. Tüm bunlardan daha fazlası bir diyaframdır."<sup>159</sup> (Resim 128) Stüdyo Azzurro, görsel ve işitsel sektörde yıllarca aktif olmuş ve fotoğraf, sinema ve televizyon alanındaki araştırmalarıyla iyi bilinen bir yerdir. Video ve sinema sektörü Fabio Cirifino, Paola Rosa, Leonardo Sangiorge ile birlikte çalışmalar yapıyor. Fotoğraf sektörü Armando Bertacchi, Gianni Basso, Maurizio Fabbri, Massimo Sangiorgi ile çalışmalar yapıyor. Yetmişli yılların son döneminde başlangıçta bir fotoğraf stüdyosu olarak ortaya çıkmış ve yapısını 1982 yılında yapılmış ve tecrübesi sinema görüntüleriyle uğraşım yıllarına kadar video kurguları ve tesisleri etrafında gelişmiştir.

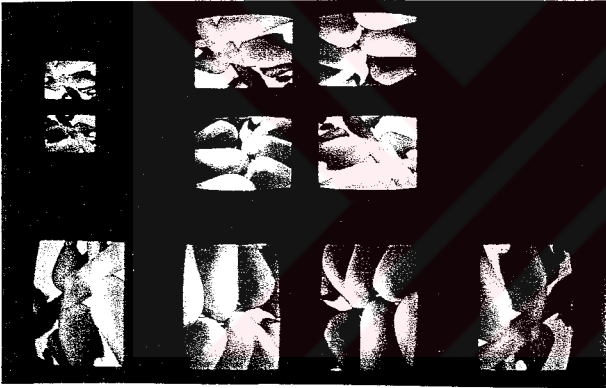


Resim 128 : Studio Azzurro "Prologo" (1985).

Nil Yalter'in videoya olan ilgisi iki aşamalı bir gelişim gösterir. 1974-80 arasında 'Performance'larını belgeleyebilmek ve daha sonra bunların üzerine müdahale etmek için video tekniğiyle ilgilenen sanatçı, bu süreç içinde geleneksel resim dilinden üç boyutlu çağdaş sanat diline geçişini son derece duyarlı bir şekilde yapmıştır. 1980'den itibaren 'Töre'ler isimli çalışmalarına

<sup>159</sup> Veronica Pini, "The Third Eye," Interni Annual Luce '90-'91, s.40.

geçen sanatçı bu dizinin devamı olarak ele aldığı tüm işlerinde sistematik olarak “kişi ve kişiyi çevreleyen dış dünyayı”<sup>160</sup> kendisine tema olarak ele almıştır. Videoyu sık sık animasyon işleri yaparken, sosyo-kültürel ve etnokritik konularda kullanır. ‘The Rituals’ (1980) (Ritualler-Ritual: Ayine ait) gibi video heykelleri, enstalasyonlar ve performansları, Nicole Croiset ile birlikte yaptıkları çalışmalarıdır. ‘Tele-totem’ (1987) (Resim 129) ve ‘Pyramis or the Voyage of Eudora’ (1988) (Eudora’nın Yolculuğu ya da Pyramis) (Resim 130) çalışmaları bilimsel bir metod olarak insan ilişkilerini anlamada materyalist dünya ile ilişkilerinde, çalışmaları, ritualleri ve inançları için etnoloji’deki ilgisini gösterir. Video şu anki iletişim kabiliyetinin, büyüsel uygunluklarının sürekli kopyalama dışındaki rolünü gösterir.



Resim 129: Nil Yalter.  
“Telé-totem” (1987).



Resim 130: Nil Yalter. “Eudora’nın  
Yolculuğu ya da Pyramis” (1988).

Video performansın diğer sanatçıları Jochen Gerz, Friederike Pezold ve Ulrike Rosenbach’tır. Ulrike Rosenbach 1972’de video kayıtları yapmaya başladı. Aynı yıl çalışmaları Düsseldorf’da Video Gallery Gerry Schum’da, Kassel’deki Documenta’da ve Venedik Bienali’nde gösterildi. Bir yıl sonra video kamera ile bir dizi performansa başladı. Bununla başlayarak yaşayan durumlarla çalıştı. İzleyiciler eylemini canlı olarak izlerken, aynı zamanda farklı perspektifte

<sup>160</sup> Necmi Sönmez, “Kentle Sanatçının Ortak Belleği,” Cumhuriyet 2, 20 Şubat 1994, s.2.

monitörlerden de izleyebiliyorlardı. 1980'lerin başına kadar aktif bir feminist olarak, bir kadın olarak kendi kişisel deneyimlerine dayanan şiirlere konsantre oldu. Rosenbach, önceden yapılmış, hazırlanmış işlerle performans esnasında yaratılan işler arasındaki farka dikkat çeker. Çoğu performansında “canlı video performansları”<sup>161</sup> ya da “aksiyon, eylem olmayanlar”<sup>162</sup> dediği video kayıtları performans sırasında yaratılır. İzleyici sanatçının bir video kayıt yaptığının farkındadır. Çünkü kamera sanatçının eline ya da bedenine, görünür bir şekilde yerleştirilmiştir. Rosenbach, günlük yaşamdaki zaman akışını bu performanslarında ilgiye almıştır. İzleyiciden, başından sonuna kadar ilgi uyandıran bir açığa vurma yaratmalarını ve tüm süreci, tüm hareketlerini kurnaz detayları ile keşfetmelerini rica etmiştir.



Resim 131: Orlan “Azize Orlan ve Yaşlı Adamlar” (1984).

Değişik bir video performans ve multimedya sanatçısı Fransız, Orlan’dır. 1974’ten beri feminist alanda boy gösterir ve daha çok dinsel ikonografya’ya, Barok’a gönderme yapar (Resim 131). Sanatçı ‘The Re-Incarnation of Saint-Orlan or Image(s) New Image (s)’ (Azize Orlanın Reenkarnasyonu ya da Görüntü (leri) sü Yeni Görüntü(ler)) adlı cerrahi, mikro-cerrahi ve psikanaliz

<sup>161</sup> Frank Popper, a.g.e., s.74.

<sup>162</sup> Y.a.g.e., s.74.

alanlarındaki yeni teknikler ve teknolojilerin kombine edilerek, bir psikolojik otoportre yaratma çalışmalarına başlamıştır. Video kameralar kullanarak cerrahi operasyonları kaydedilmiştir. Plastik cerrahlardan çenesinin Botticelli'in Venüs (The Birth of Venüs)'ünün çenesine, burnunun Psyche'nin burnuna (Le Premier Baiser de L' Amour a Psyche), dudaklarının Moreu'nun Avrupası'ndaki dudaklara (L' Enlevement d' Europe) gözlerinin 'Diana Chasserence' resmindeki Diana'nın gözlerine ve alnının da Leonardo da Vinci'nin 'Mona Lisa'sının alnına dönüştürülmesini istemiştir. Bu ürkütücü performansların her biri Orlan'ın yönetiminde organize edilmiş, videoya kaydedilmiş ve fotoğraflanmıştır (operasyonlar sırasında lokal anestezi kabul etmiştir.) (Resim 132). Operasyon odasının dekorasyonu ve cerrahi ekibin kostümleri, bir moda tasarımcısı tarafından yapılmıştır. Operasyon sırasında Orlan, edebiyat, felsefe ve psikoloji metinleri okur. "Bu video performanslarında Orlan'ın amacı, kendi kimliğini değiştirirken 1970'lerin Body Art (Vücut Sanatı)'ına denk 1990'ların Carnal Art (Etsel Sanat)'ını yaratmıştır. Dış dünyaya sunduğu yeni bir yüz, alacağı yeni bir isim, varoluşunun yeni bir rehberi olacaktır ve gerçekten Avrupalı kadının, kadınlığın tarihsel imajını ve modern teknolojinin yardımı ile postmodern bir üstlenmeyi sembolize edecektir"<sup>163</sup> Orlan, sanatı için kendi bedenini alabildiğine kullanıyor ve en uç noktaya götürüyor. Sanatçıyı 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katıldığı işinde izlerken, onun korkunç derece cesur ve bir o kadar da çılgın olduğunu düşündüm.



Resim 132: Orlan Performanslarından birinde görülüyor.

<sup>163</sup> Y.a.g.e., s.74.

“Video araştırmasında iki paralel hareket vardır. Biri, yapılan işi şu anki boyutuna odaklanmış detaylı analizler ve video araştırmasındaki en orijinal boyutları bulur. Diğeri, video teknolojisinin onun inanılmaz esnekliği, g¼nl¼k gerçeğliğin en fani, en ufak detaylanmasını kullanır... şimdi video ve televizyonun arasını bulmaya çalışan bir eğilim vardır... B¼t¼n¼nde video art, erken anti-televizyon tutumundan yeni bir sosyal kimliğin g¼r¼n¼ř¼ne deneysel film teknik ve estetiğinden yeni bir g¼rsel araştırmaya, keşfe devam etmektedir. Video art spesifik zaman fakt¼rlerini; enstantane, spontane, simultane ve imaj yapımının yaratıcı yolunda olası değişimleri tanıtmıştır. Ayrıca muhteşem heykeller, enstalasyonlar yaratmada, şu anki g¼r¼n¼řler ve uzamsal fakt¼rler arasında bir zincir kurarak, ¼nemli sosyal ve psikolojik fakt¼rleri çoğu zaman izleyicinin de yer aldığı performanslarla işbirliğini yaratmıştır. Geleceği muhtemelen iletişim ve bilgisayar teknolojileri ile bunların estetik istismarlarının kombinasyonlarına bağlıdır.”<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Y.a.g.e., s.77.

## 5. SONUÇ

Varlığımızın en önemli nedenlerinden biri. Fiziksel, ruhsal ve düşünsel olarak yeri doldurulamayacak bir gereklilik, ana rahminden çıktığımızda ilk karşılaştığımız, şeyleri görünür kılan ışık.

Resim sanatında ışık, önce formu ortaya çıkaran yardımcı bir öğedir. Heykel sanatında ışık plastiği ortaya çıkaran, biçime bağlı olan doğal ışıktır. Empresyonist dönemli birlikte gerçekten fark edilir ve asıl çözümlenmesi gereken problem olur. Gökkuşluğu renklerini kullanan sanatçılar, gerçekten de bu dönemi ışık içerisinde bırakmışlardır. Kübizm'in ortaya çıkarılması, ışık ve gölgeyi birbiri üzerine geçen düzlemler olarak, üç boyutlu görüntüler yaratılmasını sağlamıştır. Diğer taraftan zaman faktörünün dördüncü boyut olarak sanata girmesi, zaman ve mekan olgularının sanatta geçerli hale getirilişidir.

Modern yaşamın bir sonucu olan hız, hareket ve değişim kavramları, sanatçılar için önemli bir problem olmuştur. Yüzyılın başında ve sonrasında insan yaşamını öylesine etkiliyorlar ki, sorgulanmaları kaçınılmaz bir gereklilik yaratıyor. Resim ve heykel geleneksel boyutlarından sıyrılıp, yeni yaratma alanlarının içine çekiliyor. Plastik bir kompleksin şekillendirilmesinde tek bir materyal yerine farklı materyallerin kullanımı önem kazanıyor. Her zaman görebileceğimiz cam, ahşap, karton, demir, çimento, deri, kumaş, ayna, elektrik ışığı ve daha niceleri... Aslında bu, çevremizde, elimizin altındaki malzemenin yeni bir estetik olgu içinde tekrar sunulabilmesidir. Her devirde insanoğlu dönemini yansıtmak için çeşitli yollara başvurmuştur. Mağara resimlerinde insan yediği hayvanların resmini yapmıştır. Çünkü bunlar onun yaşamıdır. Daha ileri dönemde, özellikle kadın heykellerindeki büyük göğüs ve karın, bir kez daha

yaşamın kutsanıdır. Bundan sonra ise ölümün farkına varış gelir. Piramitler bunun göstergesidir. Yunan sanatı ile bir parça hareket söz konusudur. Ölümsüzlüğe figür(ler) ve form(lar) yoluyla ulaşılan bir ilüzyona dayandırılma vardır. Yani sanat yaşamın bir yansıması, bir iletişim biçimidir. Sanatçının teknolojiyi bir ifade aracı olarak kullanması, yaşadığı çağa cevabıdır. Karmaşık etkilerin bir arada yaşanması da önemli sonuçlar doğurur: Sanat ile felsefenin birbirine yaklaşması, disiplinler arasındaki etkileşim ve disiplinler arasındaki farkların ortadan kalkması, politik, sosyal, ekonomik gelişmeler ve globalleşme...

Işığı bir felsefe ve kavram olarak kullanan Naum Gabo ve Moholy-Nagy gibi sanatçılar, dünyanın belli bir algılanışının ötesine geçmek, sanat eserinin bizim algılayışımızı etkilemesine başka bir boyut kazandırma amacı vardır. Agam'ın ampülü, kapalı formdan açık sistemlere geçiştir. Tsai'nin eserleri, bizim sanata ve iletişim araçlarına bakışımıza yöneliktir.

Başlangıçta, gerçeğin tekrar üretilmesi için düşünülen sanat formu, bizim en detaylı düşüncelerimizi ifade edebilmemizi sağlayan bir ortam olmuştur. Evren yaşantısına paralel bir ortam yaratılmalıdır. Yeni teknolojiler yardımıyla gerçeklik, edebi olmayan direkt yollarla yeniden şekillenmelidir. Bu yüzyılın teknolojisini simgeleyen ışık da bu yollardan biridir. Sanatçı hangi malzemeyi kullanıyorsa kullansın; fırça veya boya, kamera veya lazer ışını ya da bilgisayar, kendi gördüğü ve hissettiği şeyi bize vermektedir. Video, lazer ve holografi sanatın bir ifadesidir ve bize içinde yaşadığımız gerçekliğin kavranmasını öğretirler. Onların ışığı, boşlukta sihirli bir sürükleniştir. Hareket, canlılık ve bir varolma sürecidir. Enerji doludur ve aydınlık bir yaşamdır. Yeni düşüncelere açıklığın yanında, insan olarak bizim görüşümüzün nasıl genişlediği ile ilgili düşünceler ortaya koymaktadır. Sonsuz bir yaratı alanıdır. Sanatçı, ışığı bir fırça ya da bir keski gibi kullanır.



Günümüzde kalıcı değil daha çok geçici bir sanat olarak değerlendirebileceğimiz ışık sanatı, hem ilk yaratılış olaylarıyla bağlantısı hem de insan yaşamının geçiciliğini nesneye bağımlı olmayan yanıyla vurgulamaktadır. Doğanın dokunulabilir ve dokunulamaz öğelerinin tüm evreni yaratması gibi, evrenin zihin ve madde olarak iki prensipten meydana gelmesi gibi, sanal mekan ile gerçek mekanın heykel tarzında birleştirilmesi gibi, görüntü ve gerçeklik gibi, doğum ve ölüm gibi, düalist (ikili) yaklaşım geçerlidir.

Sanatçılar için ışık, kavramsal araçların bir sanat işinin anlamını tariflemeye yeterli olmadığı durumda aktif hale gelmektedir. Ancak bundan sonra anlamı, günlük kodlara göre genişleten bir yöntem olmaktadır. Bu oluşurken Zen öğretilerinin derin anlamları unutulmamalıdır. Bu öğretinin başlıca kapsamı, maddeler arasındaki ilişkiyi anlamak olan Doğu'dan ışıkla ilgilidir. Kişi, yaşamı geri getirme hayalini ışık aracılığıyla öte dünyasına metafizik ışık yaratarak, dönüş olarak hissetmektedir.

Geçmiş, bugünü ve geleceği birbirine bağlayan ışık olgusu daima ilgi çekici bir sorun olacaktır.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

Atakan, Nancy. Arayışlar. Çeviren: Zeynep Rona. İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998.

Batur, Enis (Der.). Modernizmin Serüveni. Çevirenler: Berran Ersan, Turhan Ilgaz, Tefik Turan ve Diğerleri. İkinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.

Burnham, Jack. Beyond Modern Sculpture. Third Printing, New York, George Braziller, 1973.

Beykan, Müren (Der.). Sanat Kitabı. İngilizceden Çeviren: Mine Haydaroğlu. İstanbul, Yem Yayın, 1996.

Claudon, Francis. Romantizm Sanat Ansiklopedisi. Çevirenler: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş. İkinci Basım. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1994.

Claus, Jürgen. ChipppeKunst. Frankfurt/M-Berlin: Ullstein Materialien, 1985.

Erhat, Azra. Mitoloji Sözlüğü. Dördüncü Basım. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989.

Eti, Sevim. Çağdaş Sanat. İstanbul, Karaca Ofset, 1971.

Germaner, Semra. 1960 Sonrası Sanat. İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996.

Gombrich, E.H. Sanatın Öyküsü. Çeviren: Bedrettin Cömert. Üçüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986.

Hançerlioğlu, Orhan. Felsefe Ansiklopedisi-Kavramlar ve Akımlar. Cilt No: 1-2-3-7, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993

\_\_\_\_\_. Felsefe Sözlüğü. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993.

İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar. Sanatta Devrim. İkinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.

İpşiroğlu, Nazan. Sanattan Güncel Yaşama. İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998.

Jacq, Christian. Ramses. Çeviren: A.Rıza Yalt. İkinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.

Karavit, Caner. “Sanat Nesnesinin Oluşumunda Işık Etkeni”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi S.B.E., 1995.

Kılıç, Levent. Görüntü Estetiği. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994

\_\_\_\_\_ (Der.). Video Sanatı. İstanbul, Hil Yayın, 1995.

Kıray, Cahid. Sanat Tarihi. Sanat ve Sanat Tarihi Dizisi, 25-1, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1443, 1993.

Kranz, Stewart. Science & Technology In The Arts. New York, Cincinnati, Toronto, London: Van Nostrand Reinhold Company, 1974.

Lynton, Norbert. Modern Sanatın Öyküsü. Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İkinci Basım, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1991.

Ögel, Semra. Çevresel Sanat. İ.T.Ü.Mühendislik-Mimarlık Yayınları. 121, Gümüşsuyu, İstanbul, İ.T.Ü. Matbaası, 1977.

Özkaya, Muzaffer. Aydınlatma Tekniği. Altıncı Basım, İstanbul, Birsen Yayınevi, 1994.

Parramon, Jose M. Işık ve Gölge. İngilizceden Çevirenler: Erol Erduran, Ercan Tuzcular. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.

\_\_\_\_\_. Resimde Renk ve Uygulanışı. Çeviren: Erol Erduran. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.

Passeron, Rene. Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi. Çeviren: Sezer Tansuğ. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996.

Phipps, Richard and Richard Wink. Invitation To The Gallery – An Introduction To Art. Dubuque, Iowa: Wm.C.Brown Publishers, 1987.

Popper, Frank. Agam. Harry N.Abrams, New York, Inc. Publishers, 1976.

\_\_\_\_\_. Art of The Electronic Age. London, Thames and Hudson Ltd., 1993.

Ragon, Michael. Modern Sanat. Çeviren: Vivet Kanetti. İstanbul, Cem Yayınevi, 1987.

Richard, Lionel. Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi. Çevirenler: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İkinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.

Sèrullaz, Maurice. Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi. Çevirenler: Devrim Erbil. Üçüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.

Şerefhanoglu, Müjgan. Konutlarda Aydınlatma. İstanbul, Karaca Ofset Basımevi, 1972.

Tanilli, Server. Yüzyılların Gerçeği ve Mirası. Cilt no: I-II, İstanbul, Say Kitap, 1984.

\_\_\_\_\_. Yüzyılların Gerçeği ve Mirası. Cilt no: III-IV-V, İstanbul, Adam Yayınları, 1997, 1998.

Temizsoylu, Nuri. Renk ve Resimde Kullanımı. İstanbul, 1987

Tunalı, İsmail. Estetik. Üçüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989.

\_\_\_\_\_. Felsefenin Işığında Modern Resim. Beşinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996.

\_\_\_\_\_. GreK Estetik'i. Üçüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983.

Turani, Adnan. Dünya Sanat Tarihi. Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979.

Vinci, Leonardo da. Defterler. Çevirenler: Turhan Ilgaz, Hakan Yılmaz. İstanbul, Hil Yayın, 1992.

Wölfflin, Heinrich. Sanat Tarihinin Temel Kavramları. Çeviren: Hayrullah Örs. Dördüncü Basım. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995.



## KUTSAL KİTAPLAR

İncil

Kur'an (Nur Suresi – 24. Sure, 35. Ayet)

Tevrat

## DERGİLER, GAZETELER

Acar, Özgen. "Türkiye'de Güneş Tam Tutulacak", Cumhuriyet Bilim Teknik. Sayı: 628, 3 Nisan 1999.

\_\_\_\_\_. "Dünyanın En Kapsamlı Sürrealist Sergisi", Cumhuriyet. 6 Haziran 1999.

Alptekin, Hüseyin B. "Kuzey Işığında Yansımalar," Arredamento Mimarlık. 7-8 1998.

Beykal, Canan. "Mekandan Mekan Kurgulamaya ve Ötelere...", Gösteri Dergisi Sayı: 165, Ağustos 1994.

Blattner, Martin. "Keith Sonnier," Kunstforum. Bd.126, Marz-Juni 1994.

"Boşlukta Yüzen Resimler," Cumhuriyet Bilim Teknik. Sayı: 623, 27 Şubat 1999.

Dal, Esin. "Turner Prize 1993," Türkiye'de Sanat. Mart-Nisan 1994.

Denk, Andreas. "Garry Hill," Kunstforum. Bd.125, Januar-Februar 1994.

Derman, Deniz. "Video ile Sanat," Gösteri Dergisi. Kasım 1995.

Domus. No: 771, May 1995.

Dönmez Colin, Gönül. "Yalnızlığın Sanatçısı Giacometti," Cumhuriyet. 17 Kasım 1996.

Duvarcı, Sevil. "3 Nobel Fizik Ödülü Getiren Lazer 40 Yaşında," Cumhuriyet Bilim Teknik. Sayı: 645, 31 Temmuz 1999.

Erzen, Jale N. "Resimde İç Mekan," Arredamento Mimarlık. 04 1999.

Feeser, Sigrid. "Dan Flavin," Kunstforum. Bd.122, 8 Mai-25 Juli 1993.

"Giacometti'nin Ölümsüz Atölyesi," Cumhuriyet. 26 Ağustos 1993.

Gleieck, James. Time. 29 Mart 1999. Az Kısaltılmış Metin: Turgut Gürer. "Zamanı Değiştiren Adam: Einstein," Cumhuriyet Bilim Teknik. Sayı: 631, 24 Nisan 1999.

Hoffman, Justin. "Dan Flavin," Kunstforum. Bd.127, 1994.

"Işık ve Adam: Man Ray," Cumhuriyet Dergi. Sayı: 615, 4 Ocak 1998.



Jocks, Heinz-Norbert. "Bruce Nauman," Kunstforum. Bd.128, Oktober-Dezember 1994.

Kırışoğlu, Olcay. "Sanatta Sezgisellik, Nesnelik ve Eğitime Yansıması," Cumhuriyet Bilim Teknik. Sayı: 622, 20 şubat 1999.

Koyuncuoğlu, Emre. "Türkler Neden Beyazı Seviyor," Cumhuriyet, 20 Kasım 1995.

Köksal, Aykut. "Sarkis'in Nantes'taki Yerleştirmesi Üzerine Bir Okuma Denemesi," Arredamento Dekorasyon. 05 1995.

Lauter, Rolf. "Bill Viola," Kunstforum. Bd.127, 1994.

Madra, Beral. "İstanbul'da tekno-sanat," Arredamento Dekorasyon. 01 1998.

Mansau, Serge. "Metaphors in Glass," New Glass. 1 1996.

Marques-Garcia, Francesca. "Light and Image," Annual Luce 1991-92.

Neumaier, Otto. "Bill Viola," Kunstforum. Bd. 122, 8 Mai-25 Juli 1993.

Noyan, Meltem. "Land Art; Arazide Sanat," Art Decor. Sayı: 94, Ocak 2001.

Orta, Jorge. "Luminographic Painting," International Lighting Review. 3 1995

Pini, Veronica. "The Third Eye," Interni Annual Luce 90-91

Puvogel, Renate. "Zeitgleich," Kunstforum. Bd. 128, Oktober – Dezember 1994.

"Sarkis Nantes Güzel Sanatlar Müzesi'nde," Cumhuriyet. 24 Mart 1997.

"Sen Sonsuz Güneş! Yaşamın Kaynağı," Cumhuriyet Bilim Teknik. Sayı: 646, 7 Ağustos 1999.

Sönmez, Necmi. "Çağdaş İspanyol Sanatının İki Ustası," Cumhuriyet. 23 Ağustos 1993.

\_\_\_\_\_. "Çağdaş Sanatın Son Otuz Yılı'nın Panoraması," Cumhuriyet. 23 Kasım 1993.

\_\_\_\_\_. "Çizgilerin ve Renklerin Arasındaki Sesler," Cumhuriyet. 15 Haziran 1999.

\_\_\_\_\_. "Farklı Dönemlerin Birlikteliği," Cumhuriyet. 10 Eylül 1998.

\_\_\_\_\_. "Geçmişten Bugüne, Bugünden Geleceğe," Cumhuriyet. 14 Kasım 1995.

\_\_\_\_\_. "Kalbimizdeki Ateşin Parladığı Anlar," Cumhuriyet. 24 Şubat 1996.

\_\_\_\_\_. "Kentle Sanatçının Ortak Belleği," Cumhuriyet 2. 20 Şubat 1994.

\_\_\_\_\_. "Kökü Şekle Dönüştürmek," Cumhuriyet. 16 Aralık 1996.

\_\_\_\_\_. “Video Kameralı Göçmen,” Cumhuriyet. 3 Ekim 1995.

\_\_\_\_\_. “20. Yüzyıldan İnsan Manzaraları,” Cumhuriyet. 20 Ağustos 1995.

Topuz, Seyhun. “20.Yüzyılda Heykel-Malzeme İlişkileri,” Arredamento Dekorasyon. Sayı: 94, Temmuz-Ağustos 1997.

“Ustalardan, J.M.W. Turner: Işık ve Renk Dünyası,” Anons Dergisi. 28-29-30, Temmuz-Ağustos-Eylül 1993.

Vescovo, Marisa. “Rituals, Desing, Art,” Interni Annual Luce’ 90’-91.

Wulffen, Thomas. “Bugrov-Hell,” Kunstforum. Bd.107, April-Mai 1990.

“Yapıtlarına Bakanları Taşa Çeviremedi,” Cumhuriyet. 24 Nisan 1997.

“Yunan Asıllı Fransız Besteci Iannis Xenakis Öldü,” Cumhuriyet. 6 Şubat 2001.

“Yürüyen Davut,” Cumhuriyet Bilim Teknik. Sayı: 622, 20 Şubat 1999.

## **KATALOGLAR**

“Nature Artificielle,” Escape Electra. 9 Octobre – 30 Décembre 1990.

“Ondört Türk ve Yunan Çağdaş Sanatçı,” Sanat, Texnh. 25 Mart-18 Nisan 1992.

“Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü,” 4. Uluslararası İstanbul Bienali.  
10 Kasım-10 Aralık 1995.

“Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne,” 5. Uluslararası İstanbul Bienali. 5 Ekim – 9 Kasım 1997.

## **ANSİKLOPEDİLER**

Bilgilik. Cilt:1, İstanbul, Modern Eğitim Araç ve Gereçleri, 1981.

Bilimler Ansiklopedisi. Cilt:2, İstanbul, Arkın Kitabevi, 1976.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt: 1-2-3, İstanbul, Yem Yayın, 1997.

Görsel Bilim ve Teknik Ansiklopedisi. Cilt:3-4, İstanbul, Görsel Yayınlar, 1983-1984.

Meydan Larousse. Cilt:6-9-16, İstanbul, Sabah Yayıncılık.

## RESİM LİSTESİ

Resim 1: İlk Lazer. Bir flaş tüpünün içine yerleştirilen yakut kristali kullanılarak üretilen ilk lazer, Theodore Maiman'ın ürünü.

Resim 2: Holografinin arkeolojide kullanımı.

Resim 3: Boşlukta yüzen resimler.

Resim 4: Trundholm'deki Güneş Arabası.

Resim 5: Eski Mısır'da tek Tanrı "Güneş-Aton"u anlatan bir duvar resmi.

Resim 6: Hatti Güneş Kursu.

Resim 7: Bir Yunan vazosu. (İ.Ö.540)

Resim 8: Giotto, "İnanç". (1306)

Resim 9: Leonardo da Vinci. "Son Akşam Yemeği". (1495-1498)

Resim 10: Michelangelo. "Ölen Tutsak". (1560)

Resim 11: Raffaello. "Granduca Meryem'i". (1505)

Resim 12: Giorgione. "Fırtına". (1508)

Resim 13: Dürer. "Adem ve Havva". (1504)

Resim 14: Parmigianino. "Uzun Boyunlu Meryem". (1532-1540)

Resim 15: Giovanni da Bologna. "Mercurius" (Hermes). (1567)

Resim 16: Caravaggio. "Kuşkucu Tomas". (1600)

Resim 17: Poussin. "Et in Arcadia Ego". (1655)

Resim 18: Rubens. Bir çocuk başı, (1615)

Resim 19: Bernini. "Ermiş Therese".

Resim 20: Delacroix. "Dieppe Tepelerinde Deniz". (1852)

Resim 21: Courbet. "Günaydın Bay Courbet!". (1854)

Resim 22: Manet. "Kırda Öğle Yemeği". (1863)

Resim 23: Manet. "İzlenim. Gün Doğumu". (1872)

Resim 24: Pissarro. "Meyve Bahçesindeki Kadın". (1887)

Resim 25: Rodin. "Octave Mirbeau". (1895)

- Resim 26: Signac. “Limana Giriş, Marsilya”. (1911)
- Resim 27: Cézanne. “Sainte-Victoire Dağının Bellevue’den Görünüşü”. (1885)
- Resim 28: Matisse. “Yemek Sonrası.” (1908)
- Resim 29. Vlaminck. “Bougival”. (1905)
- Resim 30: Krichner. “At Binen Kadın”. (1912)
- Resim 31: Nolde. “Altın Buzağı Çevresinde Dans”. (1910)
- Resim 32: Barlach. “Sofu”. (1925)
- Resim 33: Picasso. “Guernica”.(1937)
- Resim 34: Balla. “Balkon Boyunca Koşan Küçük Kız”. (1912)
- Resim 35: Malewitsch. “Süprematist Resim” (Beyaz Üzerinde Büyük Haç). (1920)
- Resim 36: Lissitzky. “Proun Odası İçin Desen”. (1923)
- Resim 37: Masson. “İsimsiz”.
- Resim 38: Delvaux, “Gölgeler”.
- Resim 39: Tanguy. “İsimsiz”. (1927)
- Resim 40: Smith. “Blackburn, Bir İrlandalı Demircinin Şarkısı”. (1949-1950)
- Resim 41: Smith. “Kübler XIX”. (1964)
- Resim 42: Gabo. “Kinetik Kontrüksiyon”. (1920)
- Resim 43: Agam. “Görünüşler.” (1956)
- Resim 44-45: Agam. “Işıkla Ritimlenen Resim.” (1956-1967)
- Resim 46: Agam. “Ritmik Uzay (Işık Olsun).” (1967)
- Resim 47: Schöffer. “Cyspt 1”. (1956)
- Resim 48: Kowalsky. “Birbirini Etkileme Alanı.” (1983)
- Resim 49: Wen-Ying Tsai. “Sibernetik Heykel”. (1983)
- Resim 50: Wen-Ying Tsai. “Yukarıya Doğru Akan Çeşme”. (1983)
- Resim 51: Thomas Wilfred. “Işık Süiti (Lumia Suit), Opus 158 ”. (1963-1964)
- Resim 52: Jackie Cassen ve Rudi Stern. “Kırmızı Oda Ortamı.” (1968)

- Resim 53: Jackie Cassen ve Rudi Stern “Su Oda Ortamı.” (Morötesi ışık ve flaş ışığı kullanılmıştır.) (1968)
- Resim 54: Chiristian Sidenius tarafından yaratılmış bir ışık tiyatrosu.
- Resim 55: Moholy-Nagy. “Işık-Uzay Modülatörü.” (1922-1930)
- Resim 56: Piene. “Işık Balesi.” (1961)
- Resim 57: Hermann Geopfert ve Johannes Holzinger. Karlsruhe’de bir restoranın göle bakan cephesi, (1967)
- Resim 58: Piene. “Olimpik Gökkuşağı.” (1972)
- Resim 59: Sıfır Grubunun Düsseldorf’teki bir gece gösterisi, (1961)
- Resim 60: Le Parc. “Renk Kutusu.” (1965)
- Resim 61: Frédéric Grandré “L’ Archeologie de la lumiere.” (1991)
- Resim 62: Liliane Lijn. “Elektronik Gelin.” (1989)
- Resim 63: Alajandro ve Moira Sina “Helix, Çift Filizler.” (1991)
- Resim 64: Christan Schiess. “Turbo Flora.” (1991)
- Resim 65: Lucio Fontana. Milano Dokuzuncu Trienal’in giriş holü için hazırladığı neon heykel, (1951)
- Resim 66: Dan Flavin. Lenbachhaus sanat binasındaki enstalasyon, (1994)
- Resim 67: Varda Chryssa. “Ampersand IV.” (1965)
- Resim 68: Keith Sonnier. “Dis-Play II.” (Köpük lastiği, floresanlı renk tozu, stroboskop ışığı, neon, cam) (1970)
- Resim 69: Stephen Antonakos. “Asılı Neon.” (1965)
- Resim 70: Bruce Nauman. “Yeşil Işıklı Koridor.” (1970-1971)
- Resim 71: Bruce Nauman. “Rüya Geçidi.” (1983)
- Resim 72: Bruce Nauman. “Stil.” (1997)
- Resim 73: Maurizio Nannucci. “Eksik [Olmayan] Şiir Şiirdir. (1969)
- Resim 74: Maurizio Nannucci. “Zaman Yaşam Çizgisi.” (1988)
- Resim 75: Maurizio Nannucci. “Sanat Işık Yazısı [Metni].” (1990)
- Resim 76: Maurizio Nannucci. “Göze Çarpandan Fazlası.” (1993)

- Resim 77: Mario Merz. “Dönen Dünyanın Hareketsiz Noktasında.” (Demir, kumtaşı, cam, kil, neon, kelepçe [köşebent]) (1991)
- Resim 78: Robert Adrian. “Yeşil Işık.” (1991)
- Resim 79: Vong Phaophanit. “Neon Işıklı Pirinç Tarlası.”
- Resim 80: Adolf Luther. “Ay Projesi.” (Fotomontaj) (1983)
- Resim 81: Dennis Oppenheim. “Kutuplar.” (1972)
- Resim 82: James Turrell. “Rodan Krateri.” (1974)
- Resim 83: Nancy Holt. “Güneş Geçidi.” (1973-1976)
- Resim 84: Walter De Maria. “Şimşek Tarlası.” (1974-1977)
- Resim 85: Eric Orr. “Lumière.” (1991)
- Resim 86: Jorge Orta. 1995 Venedik Bienali için hazırladığı görüntüler.
- Resim 87: Jorge Orta. And Dağları’ndaki şekiller, İnka İmparatorluğu’nun 500 yıllık anısına tarihsel özelliklerini yansıtmak amacıyla 1992 yılında “intirraymi” ya da “sun” festivali sırasında yapılmış.
- Resim 88: Jorge Orta. Chartres, “Kutsal Işıklar.” (1994)
- Resim 89-90: Jorge Orta. “Anı Diski.” (Çapı 150 cm)
- Resim 91 ve Detaylar: Bugrov ve Hell. “Yere İnen Gökyüzü.” (1989)
- Resim 92: Sarkis’in Fransa’nın Nantes kentinde Güzel Sanatlar Müzesi’ndeki yerleştirmesi. (1997)
- Resim 93-94: Yerleştirmeden detaylar.
- Resim 95-96: Yerleştirmeden detaylar.
- Resim 97: Paul Earls ve Otto Piene. “Gökyüzü Operası.” (1983)
- Resim 98: Iannis Xenakis. “Polytope II.” (1972)
- Resim 99: Iannis Xenakis. “Polytope” (1967)
- Resim 100-101: Joel Stein. “Proposition Laser N°5 ve N°6.” (1972) (1974)
- Resim 102: Rockne Krebs. “Aleph 2.” (1969)
- Resim 103: Horst H. Baumann. “Laserscape.” (1985)
- Resim 104: Dani Karavan. “Axe Majeur.” (1986)



- Resim 105 ve Detay: Dani Karavan. “Barış İçin Çevre.” (1978)
- Resim 106: Margaret Benyon. “Kozmetik Serileri.” (1987-1988)
- Resim 107: Harriet Casdin-Silver. “Merkez Işın.” (1977)
- Resim 108: Dieter Jung. “Gökkuşağının İçine.” (1983)
- Resim 109: Michael Wenyon ve Susan Gamble. “Zone One” (1989)
- Resim 110: Michael Wenyon ve Susan Gamble. “Stella Maris.” (1989)
- Resim 111-112-113: Rudie Berkhout. “Deltawork; Delta II; Delta IV.” (1982)
- Resim 114: Georges Dyens. “Big Bang II.” (1987)
- Resim 115: Douglas Tyler. “Işık Rüyalari.” (1991)
- Resim 116: Catherine Ikam. “Bir Archetype’ın Parçaları.” (1980)
- Resim 117: Nam June Paik. “Ay En Yaşlı [Eski] Televizyondur.” (1976)
- Resim 118-119-120: Bill Viola. “Duran Bellek.” (1990-1991)
- Resim 121-122-123: Bill Viola. “Duran Bellek.” (1990-1991)
- Resim 124: Katsuhiko Yamagushi. “Kemer.” (1988)
- Resim 125: Katsuhiko Yamagushi. “Sütun.” (1988)
- Resim 126: Gary Hill. “Deniz Feneri [İşaret Ateşi].” (1990)
- Resim 127: Gary Hill. “Sinema ve Sert [Kaba] Yer Arasında.” (1991)
- Resim 128: Studio Azzurro. “Prologo.” (1985)
- Resim 129: Nil Yalter. “Tele-totem.” (1987)
- Resim 130: Nil Yalter. “Eudora’nın Yolculuğu ya da Pyramis.” (1988)
- Resim 131: Orlan. “Azize Orlan ve Yaşlı Adamlar.” (1984)
- Resim 132: Orlan, performanslarından birinde görülüyor.

## ŞEKİL – ÇİZİM LİSTESİ

- Şekil 1: Newton’un temel prizma deneyi, (1666)
- Şekil 2: Renk çemberi
- Şekil 3: Katmalı renk karışımı, ışık olarak karışım.

Şekil 4: Çıkartmalı renk karışımı, boyaların karışımı.

Şekil 5: Lazer ışınının elde edilmesi.

Şekil 6 - 7: Holografik görüntünün elde edilmesi.

Çizim 1: Wilfred'in sekizinci güzel sanat kavramını gösteren "Lumia" çizimi.

Çizim 2: Piene. "Işık Balesi" kavramını gösteren çizimi, (1972)

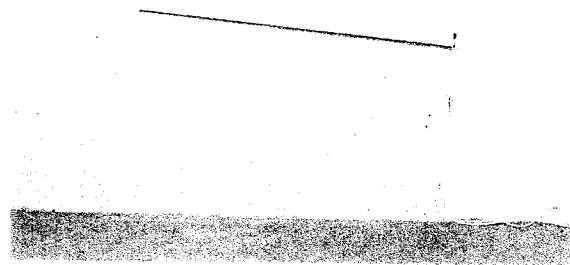
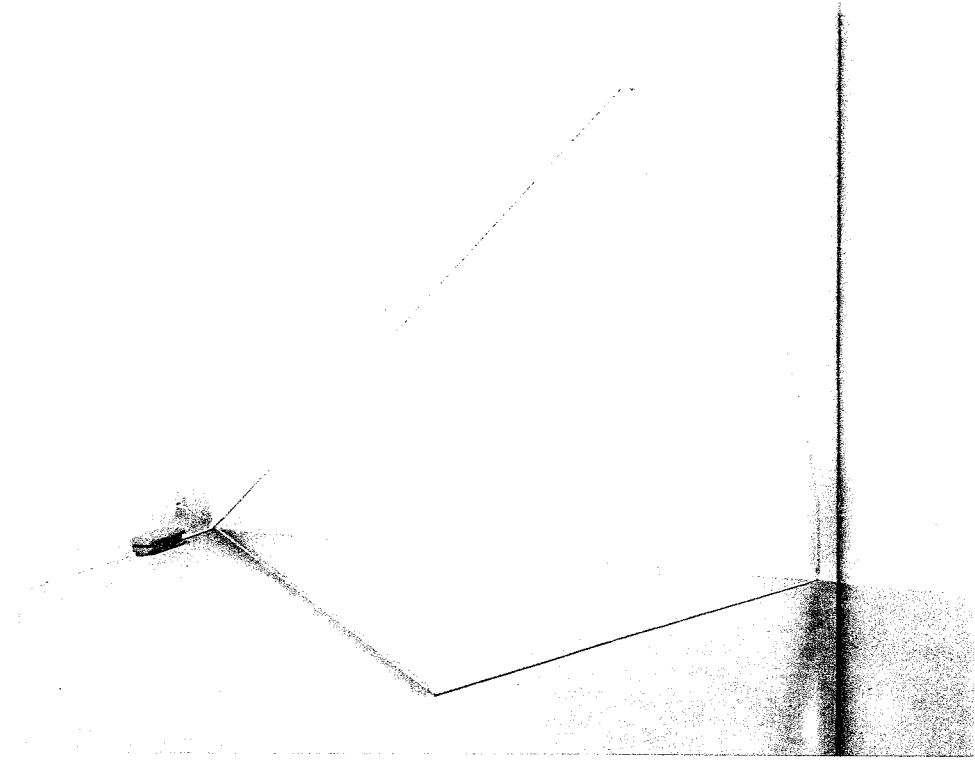
Çizim 3: Paul Konrad Hoenich'in "Robot"una ait prensip, güneşin yıl içindeki durumuna bağlı ışık çizimi.

Çizim 4: Paul Konrad Hoenich, güneş reflektörleri yardımıyla güneşi bir lamba, dünyayı da reflektörleri hareket ettiren bir motor gibi düşünerek düzenlemiştir.



## EKLER 1 (Sanatçuların Çalışmalarından Örnekler)

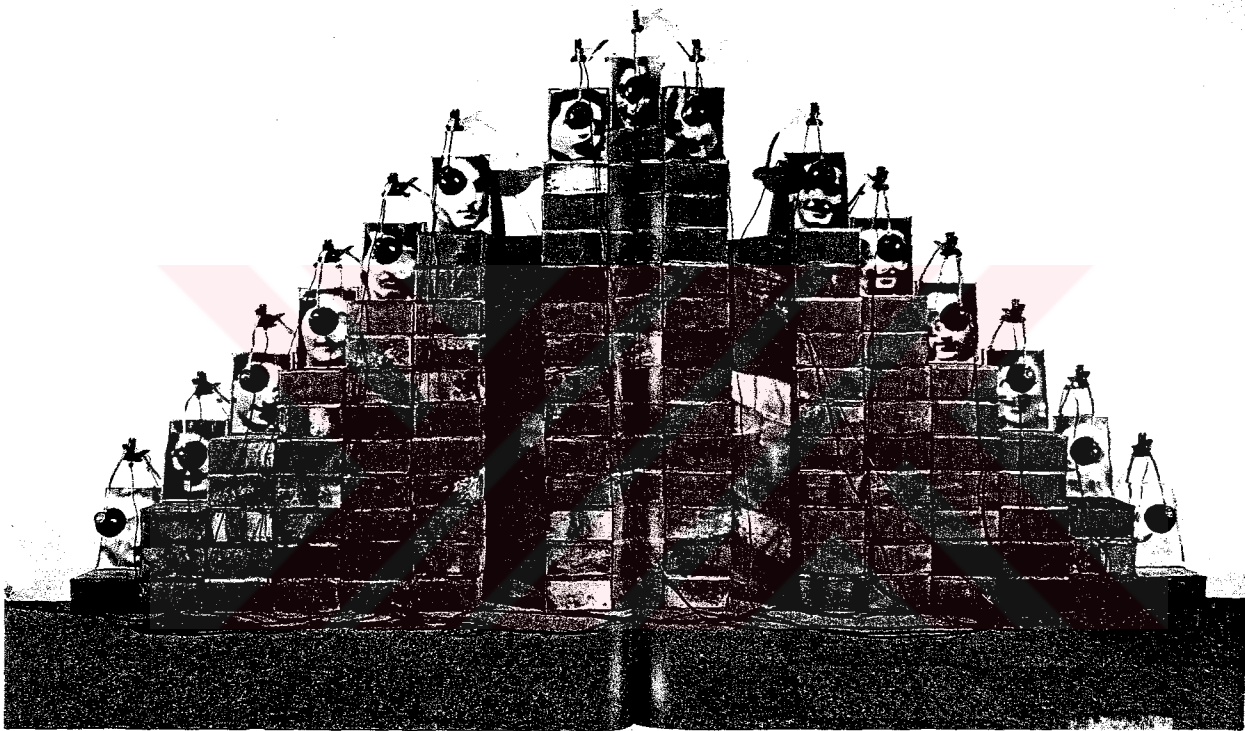




**François Morellet**



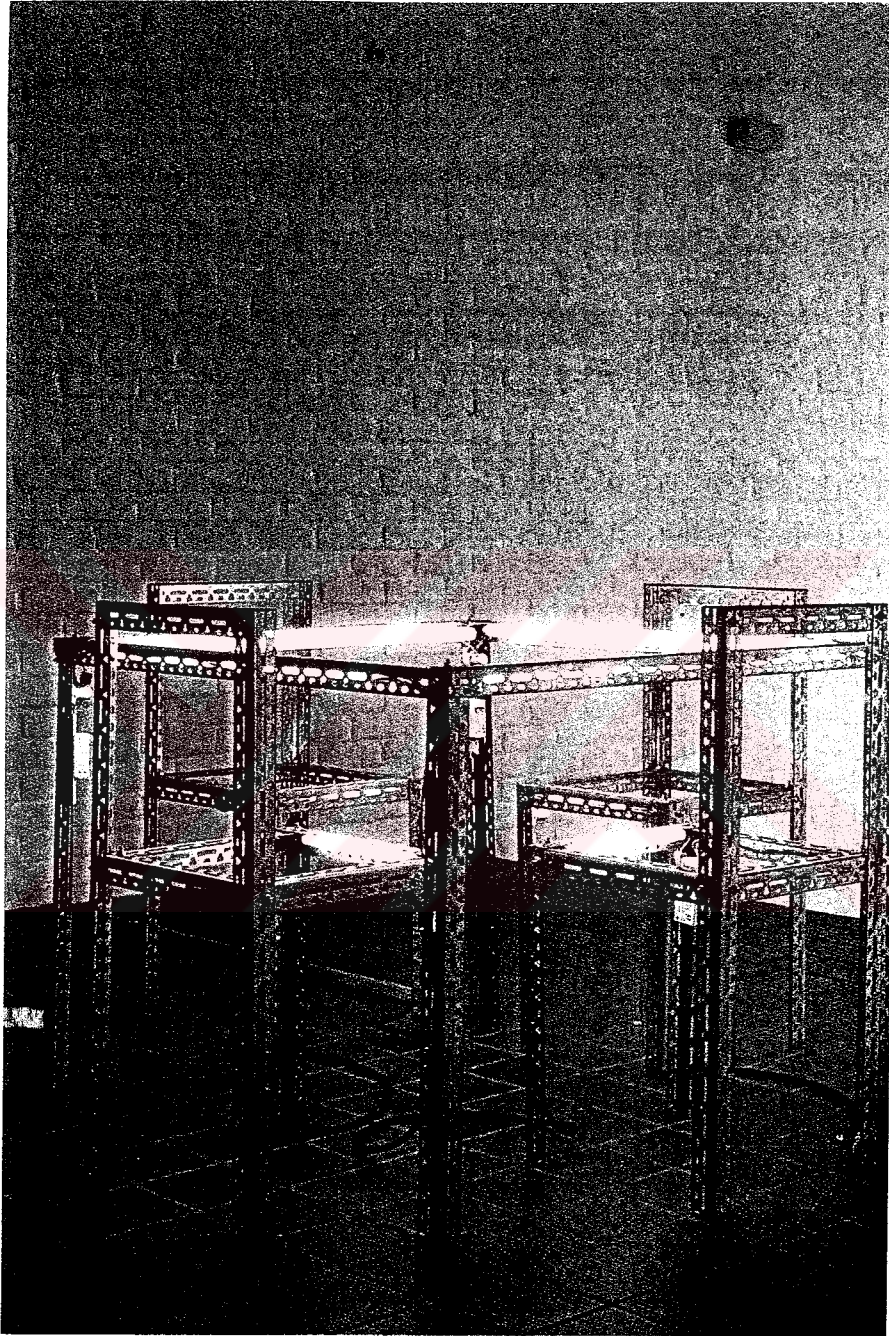
**Michel Verjux**



**Christian Boltanski**



**Pier Paolo Calzolari**



**Jean Luc Vilmouth**





**Joseph Kosuth**



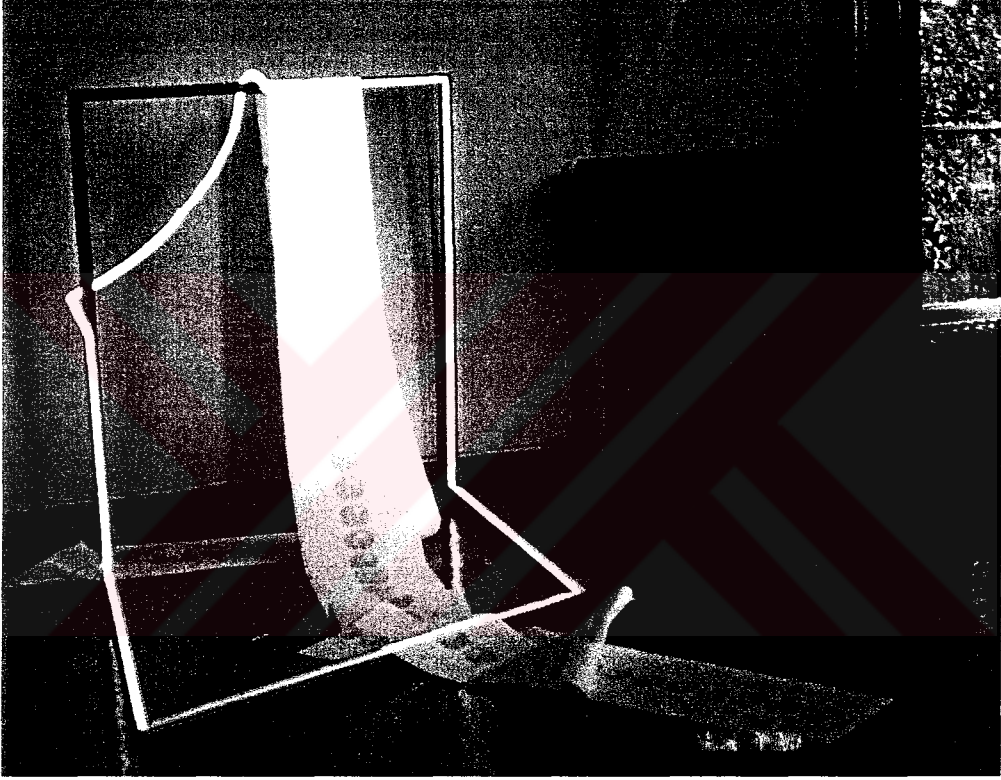
**Martial Raysse**



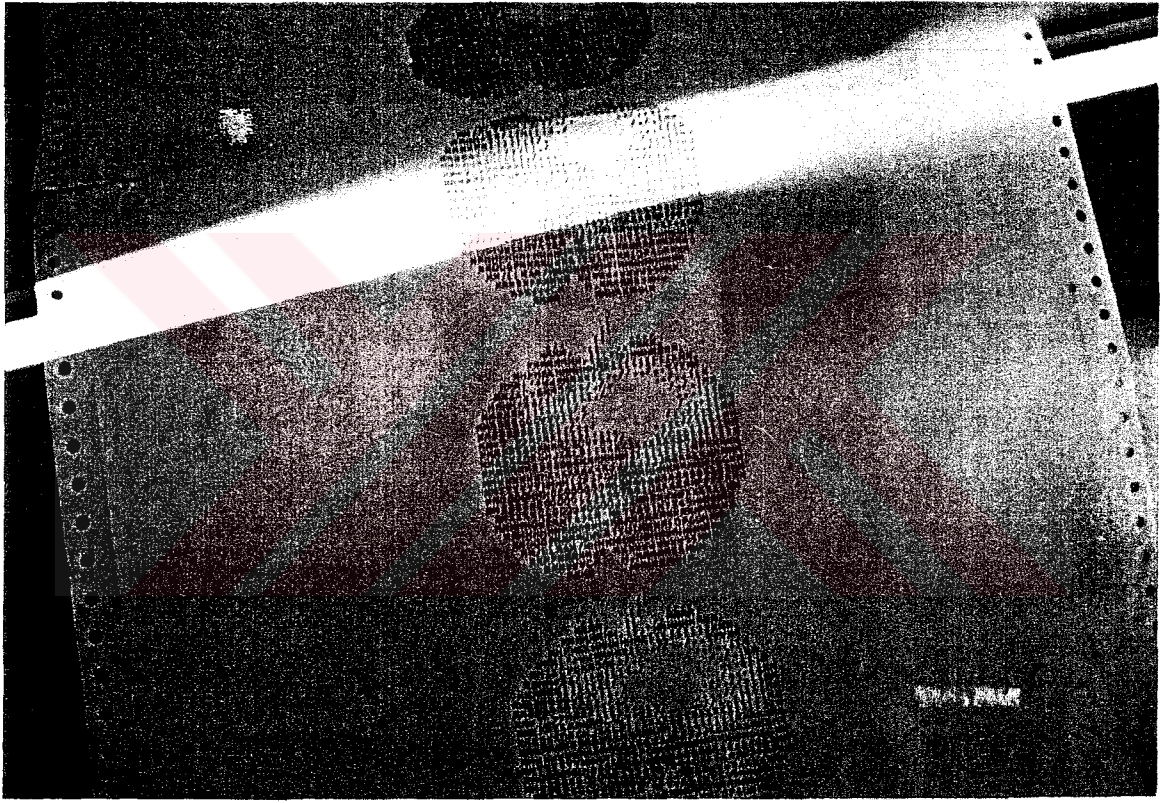
**James Turrell**

## **EKLER 2 (Kişisel Çalışmalar)**





**-1995-Karışık Teknik – 150x200x150 cm**



## Çalışmadan Detay

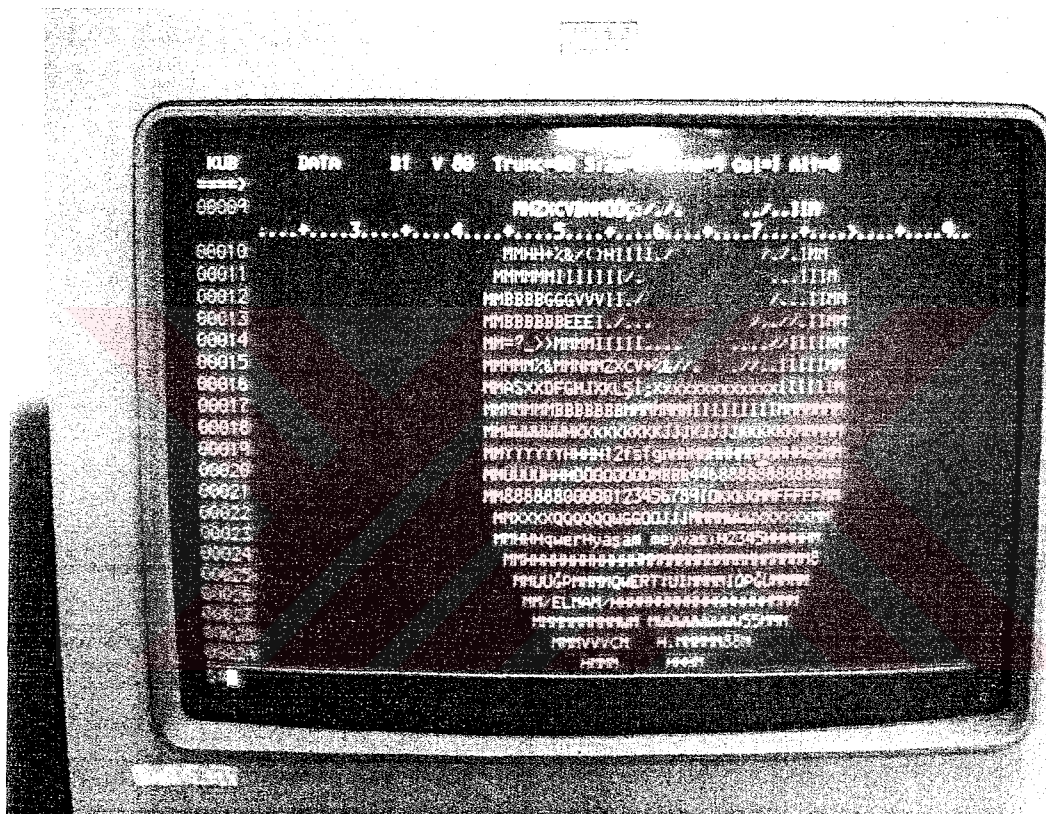


**Çalışmadan Detay**

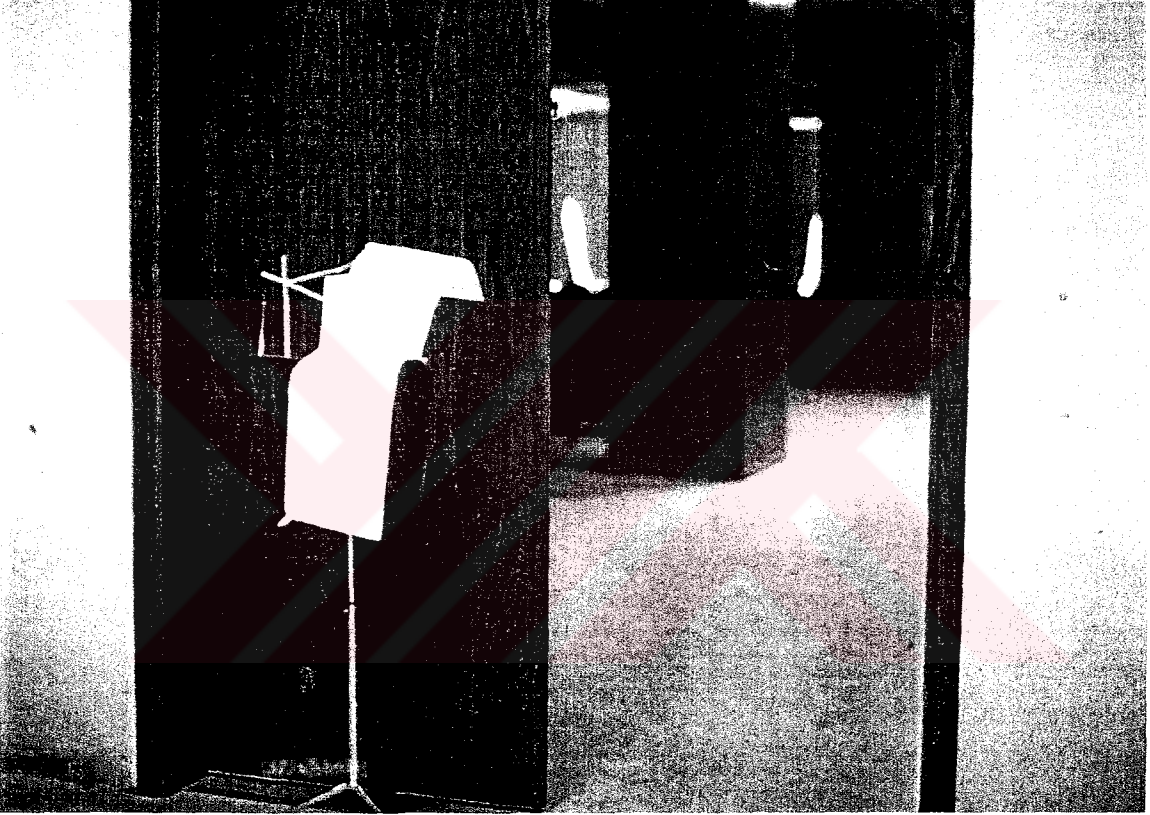


### Çalışmadan Detay





### Çalışmadan Detay



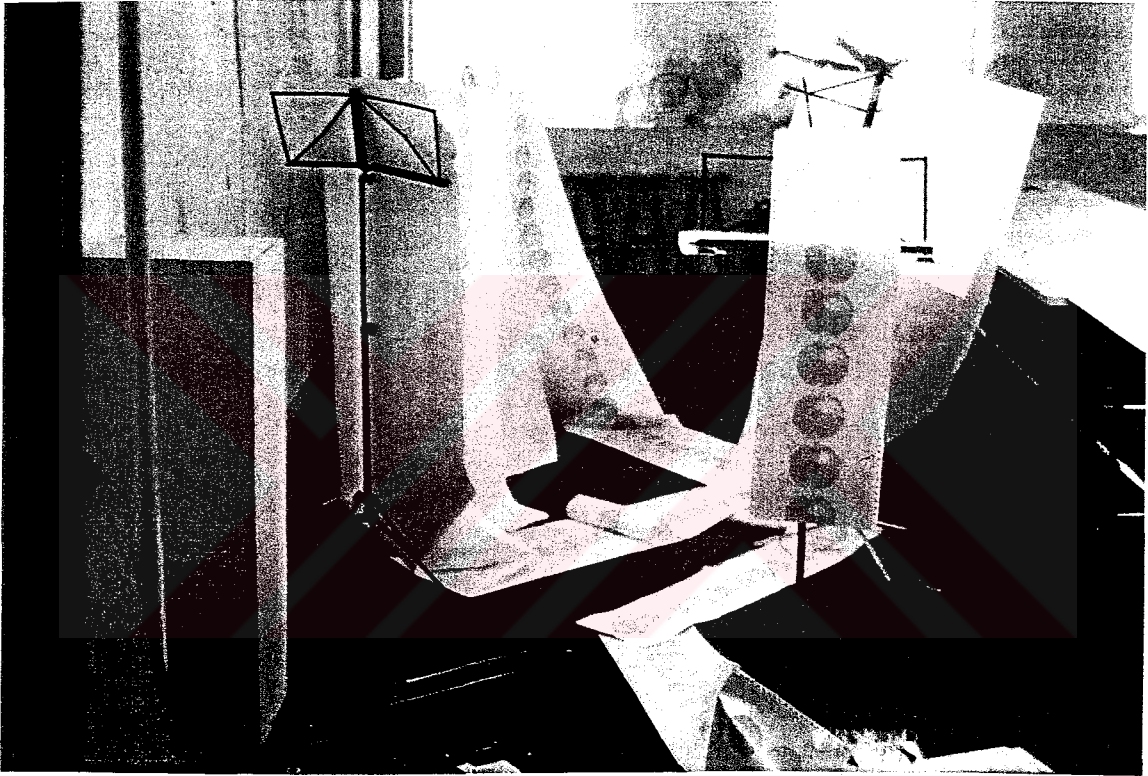
**Yaşam Meyvası – 1995 – Karışık Teknik – Ölçüler Mekana Göre Değişiyor.**

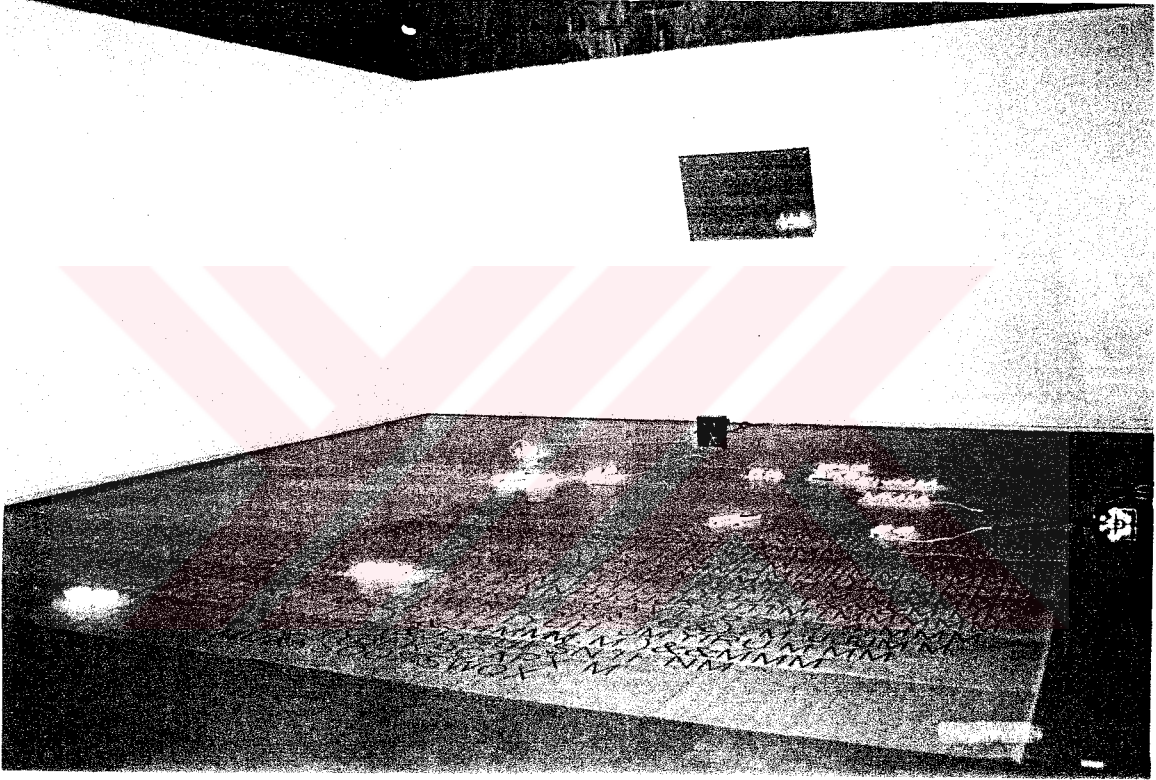






**Baget – 1996 – Karışık Teknik – Ölçüler Mekana Göre Değişiyor.**





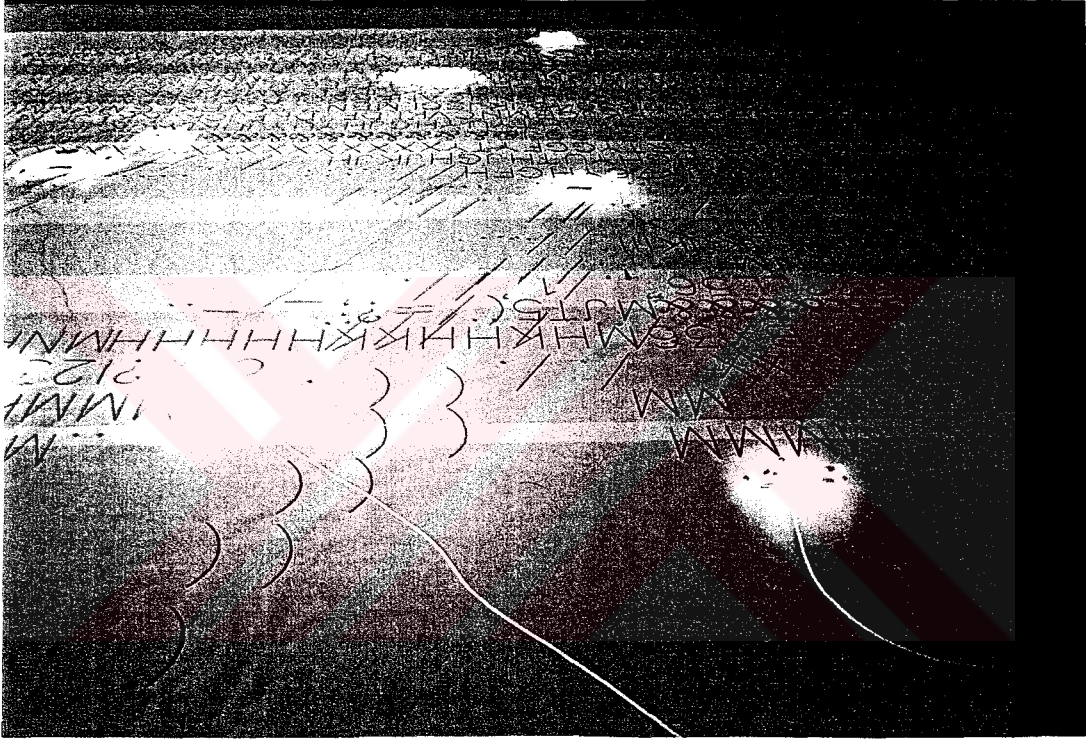
- 1997 – Karışık Teknik – 500x600 cm.





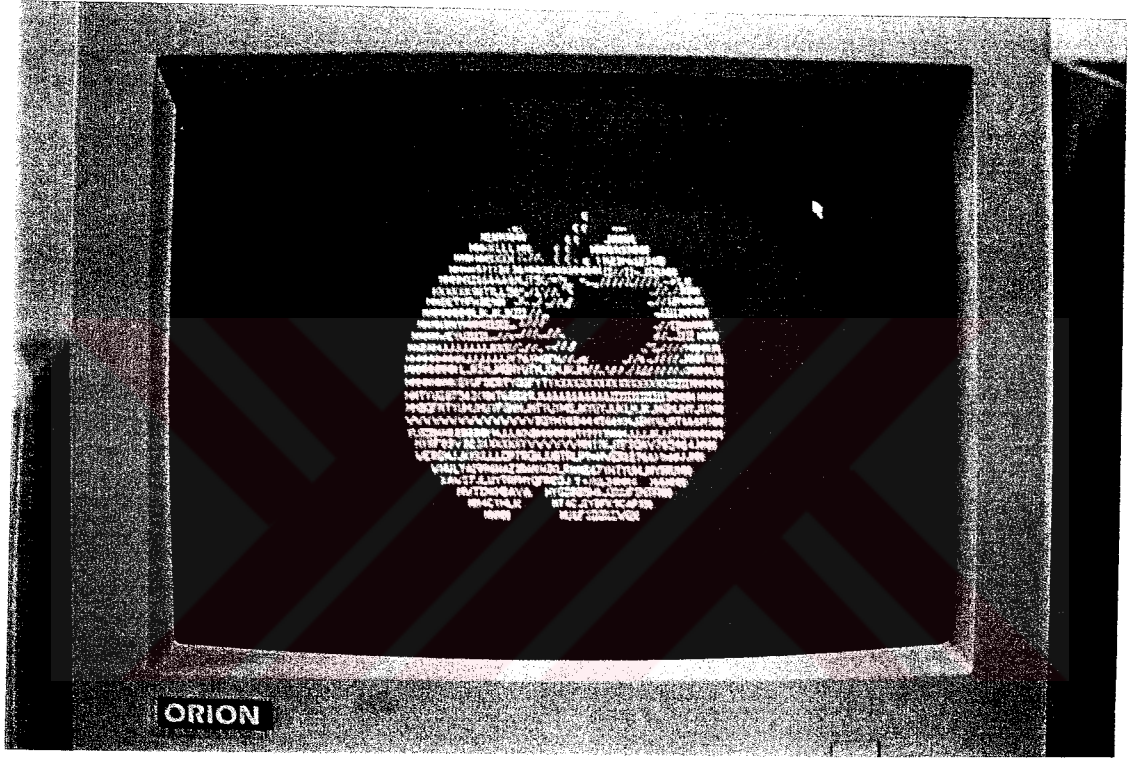


Çalışmadan Detay



**Çalışmadan Detay**





**Çalışmadan Detay**



**Işık Kronolojisi – 1998 – Karışık Teknik – 230x340x180 cm.**



**RESİM ve HEYKEL  
MÜZELERİ DERNEĞİ**

## **19. GÜNÜMÜZ SANATÇILARI SERGİSİ**

Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin düzenlediği "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi"nin ondokuzuncusu Atatürk Kültür Merkezi Salonlarında gerçekleştirilecektir.

Serginin amacı; önceki yıllarda olduğu gibi, plastik sanatlar alanında; yeni öncü nitelikleri taşıyan sanat yapıtlarını bir araya getirip buluşturmak, ülke sanatı dinamiğine katkıda bulunmaktır.

### **KATILMA KOŞULLARI:**

1. Sergiye katılacak yapıtlarda; tür, konu, boyut, yöntem vb..açılardan tamamıyla serbesttir. Bu sergide gerçekleştirilemeyecek projeler de sergilenebilecektir.
2. 1997-98 tarihlerinde gerçekleştirilen yapıtların, daha önce herhangi bir sergide ödül almamış olması gerekmektedir.
3. Her sanatçı en çok üç yapıtla katılabilir.

### **YAPITLARIN TESLİMİ:**

1. Yapıtlar, 7-14 Eylül tarihleri arasında (pazar günleri dışında) 10.00-17.00 saatleri arasında Kabataş Erkek Lisesi'nde teslim alınacaktır.
2. Sanatçı özgeçmiş, yapıtın tesliminde alınacaktır.
3. Sergiye katılacak her sanatçıdan, yapıt başına 2.000.000 TL alınacaktır.

### **YAPITLARIN SİGORTASI:**

1. Yapıtlar, sergi süresince (16 Ekim-8 Kasım) yalnız hırsızlığa ve yangına karşı sigortalıdır.
2. Yapıtların sergilenmesi ve taşınması sırasında gerekli özen gösterilecekse de, yapıtların malzemeleri nedeniyle doğabilecek hasardan dernek sorumlu değildir.
3. Sergilenmeyen yapıtlar, 19 Eylül'e kadar, sergilenenler, sergi bitimini izleyen 5 gün içinde geri alınmalıdır. Bu sürenin bitiminden sonra alınmamış yapıtlar için derneğin herhangi bir sorumluluğu yoktur.

### **SEÇİCİ KURUL**

(alfabetik sırayla)

1. Ali Akay
2. Ahu Antmen
3. Hasan Bülent Kahraman
4. Nilgün Özyayten
5. Yalçın Sadak

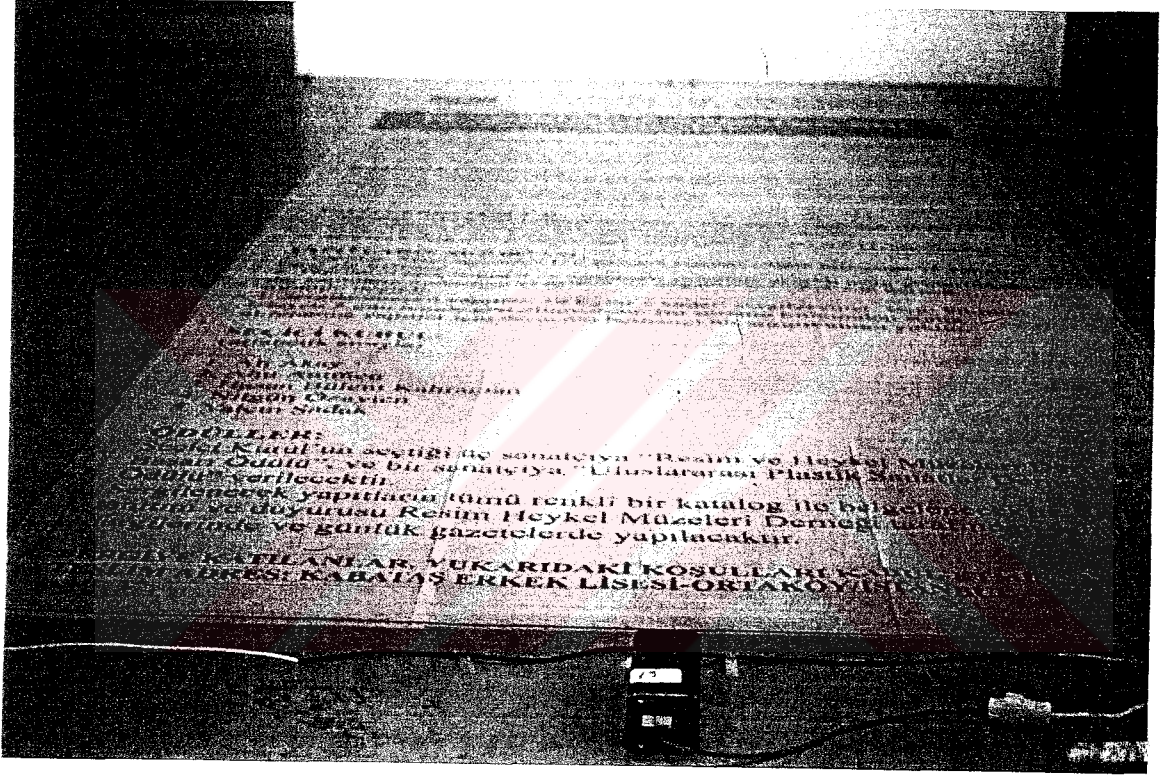
### **ÖDÜLLER**

Seçici Kurul'un seçtiği üç sanatçıya "Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Başarı Ödülü", ve bir sanatçıya "Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Ödülü" verilecektir.

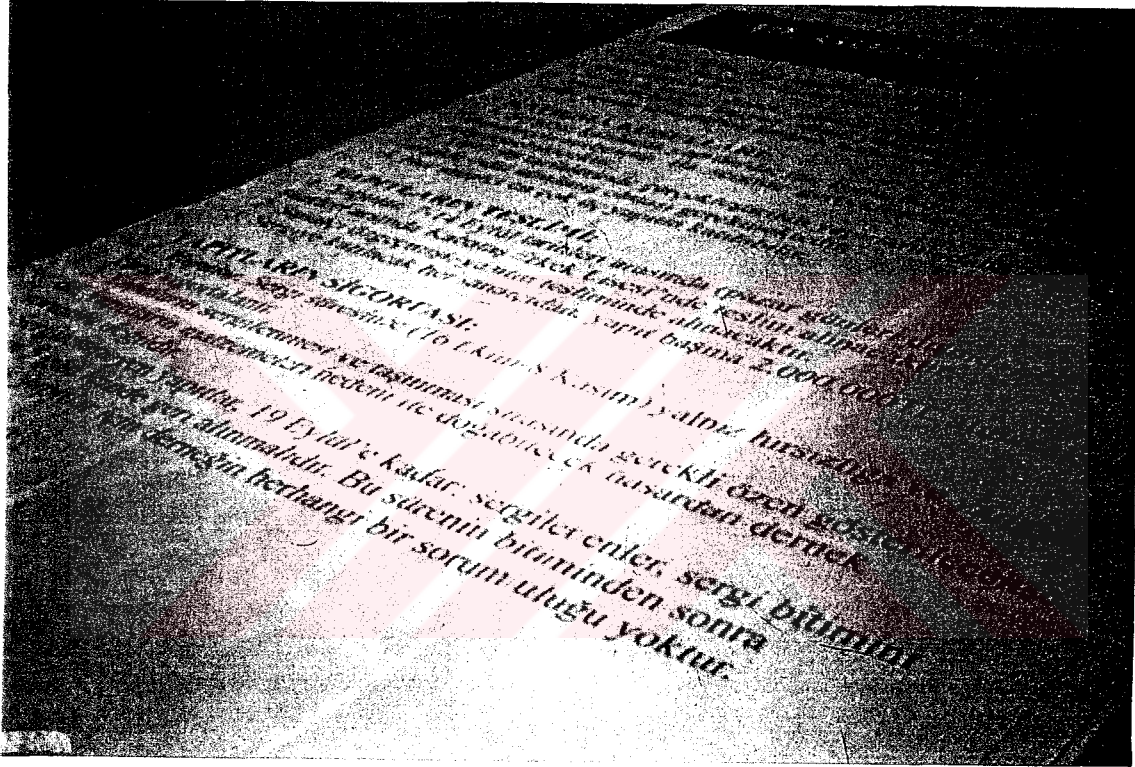
Sergilenecek yapıtların tümü renkli bir katalog ile belgelenecektir. Serginin tanıtım ve duyurusu Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından sanat dergilerinde ve günlük gazetelerde yapılacaktır.

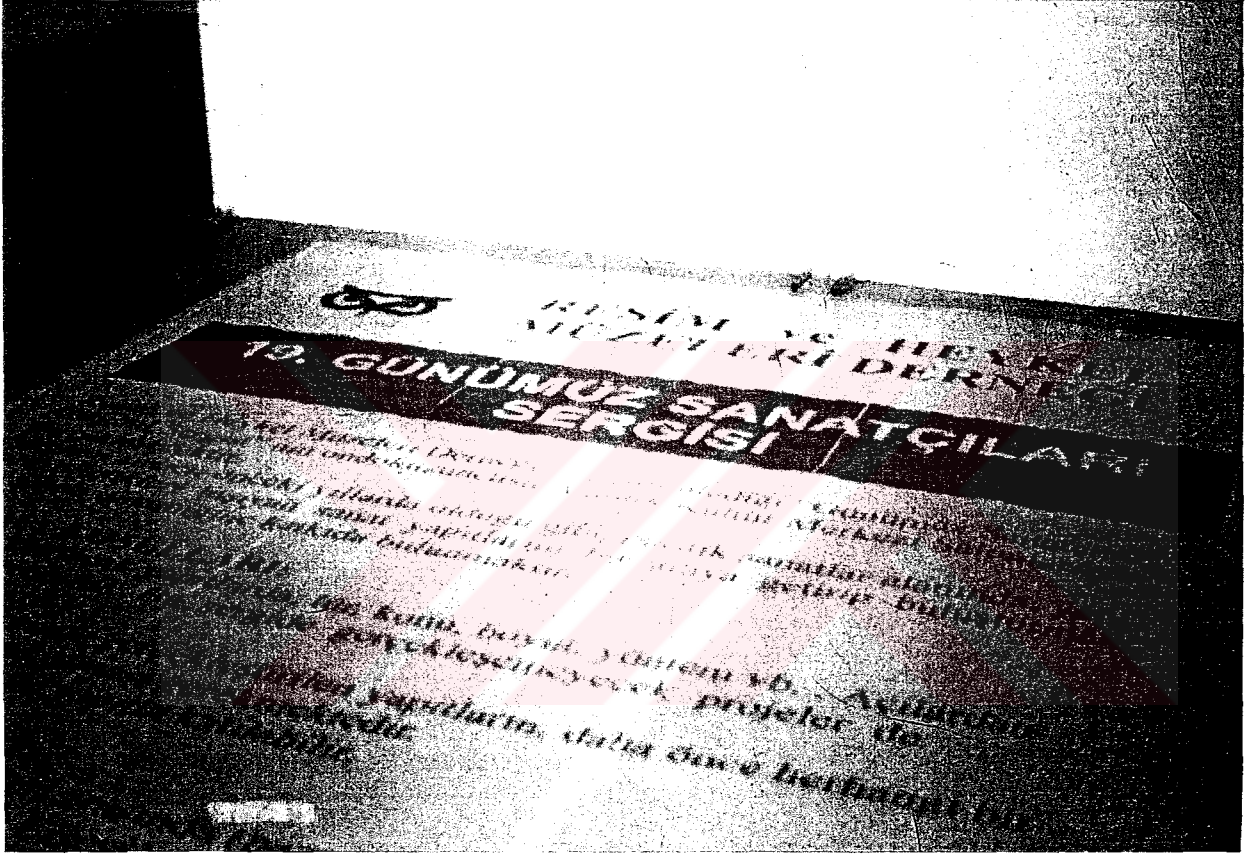
**SERGİYE KATILANLAR, YUKARIDAKİ KOŞULLARI KABUL ETMİŞ SAYILIRLAR.  
TESLİM ADRES: KABATAŞ ERKEK LİSESİ-ORTAKÖY/İSTANBUL**

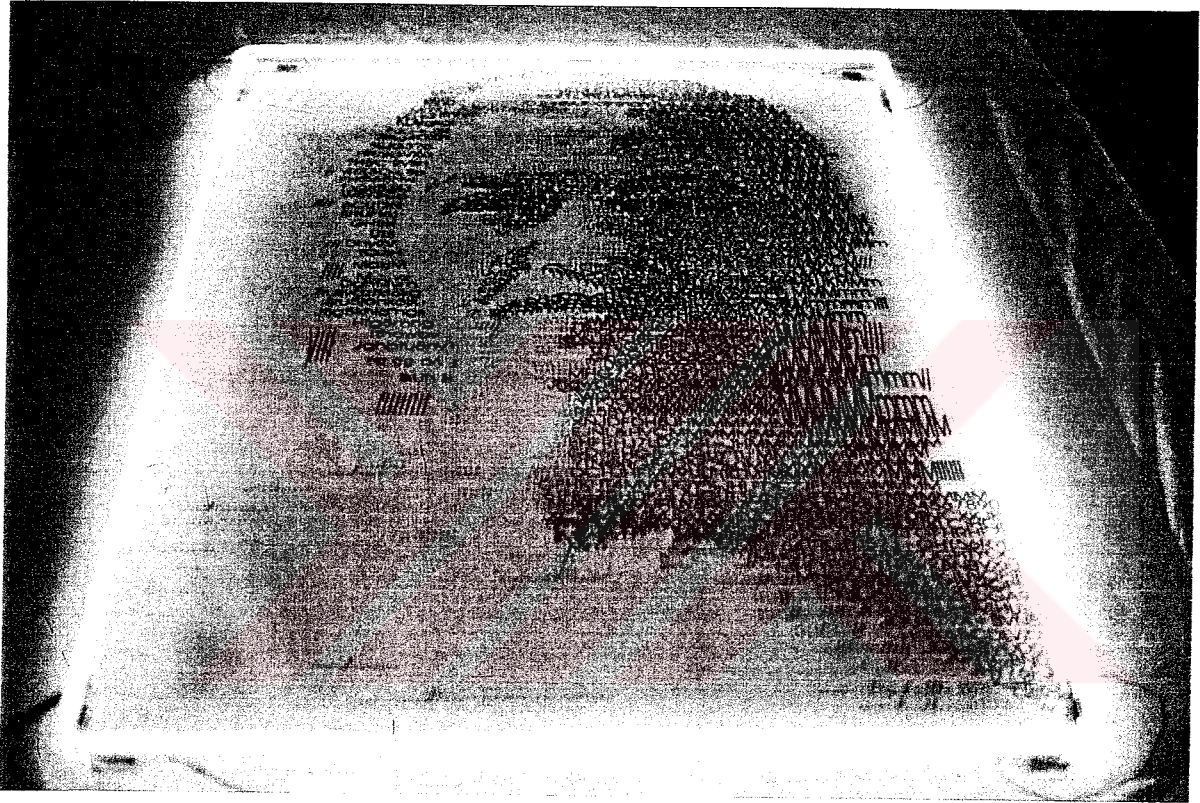






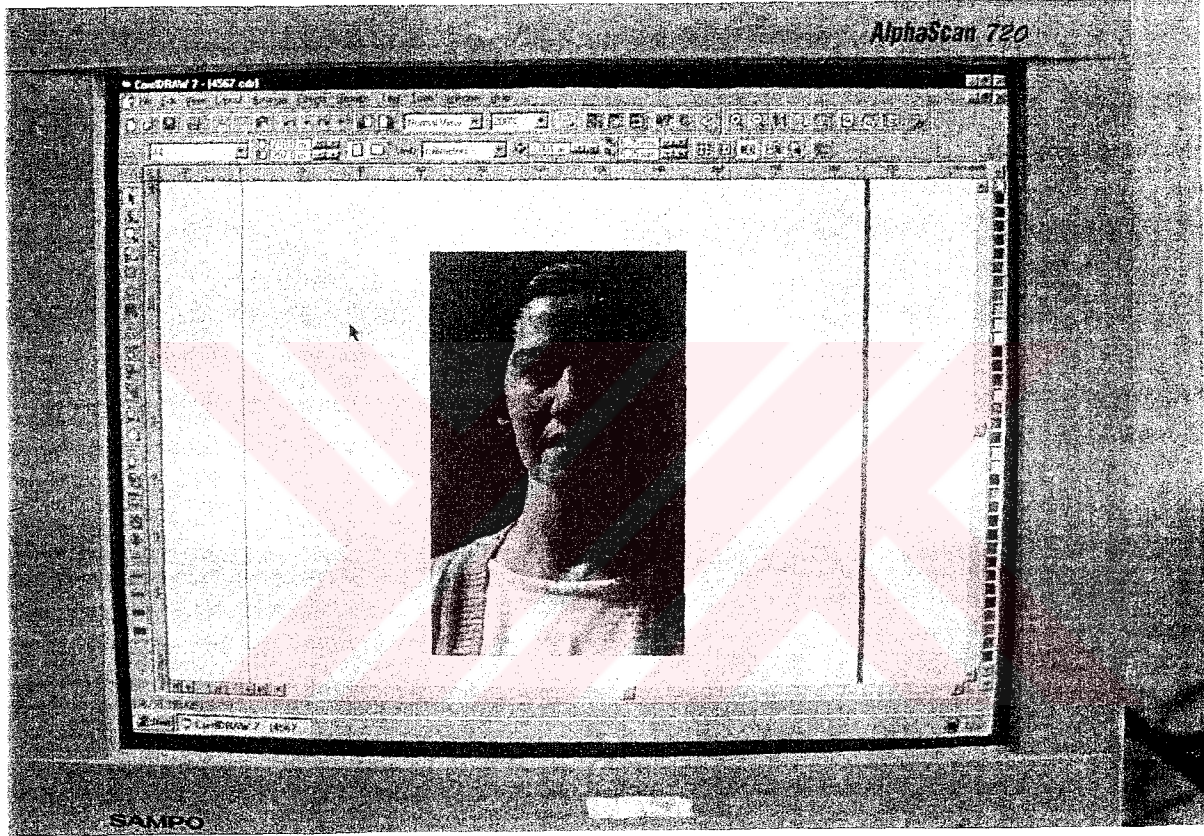




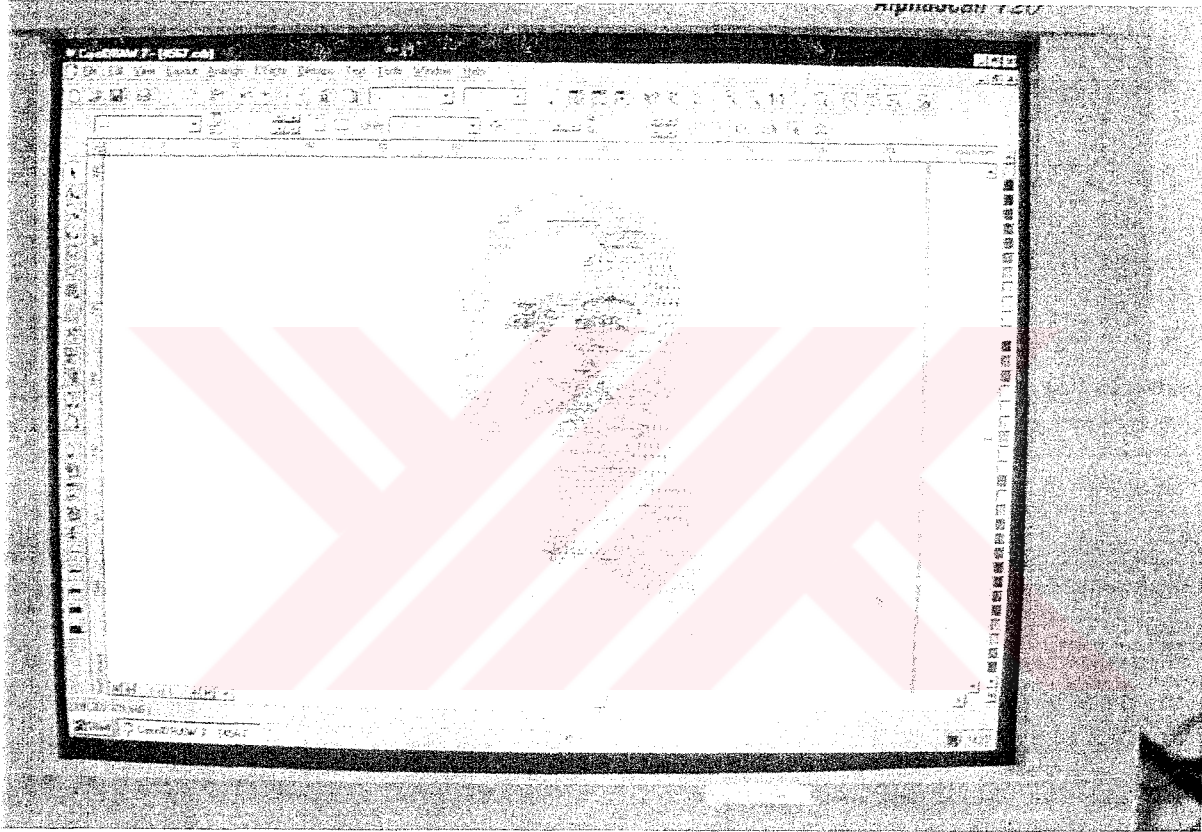


**Homeostasis – 2000-Karışık Teknik-120x80 cm.**





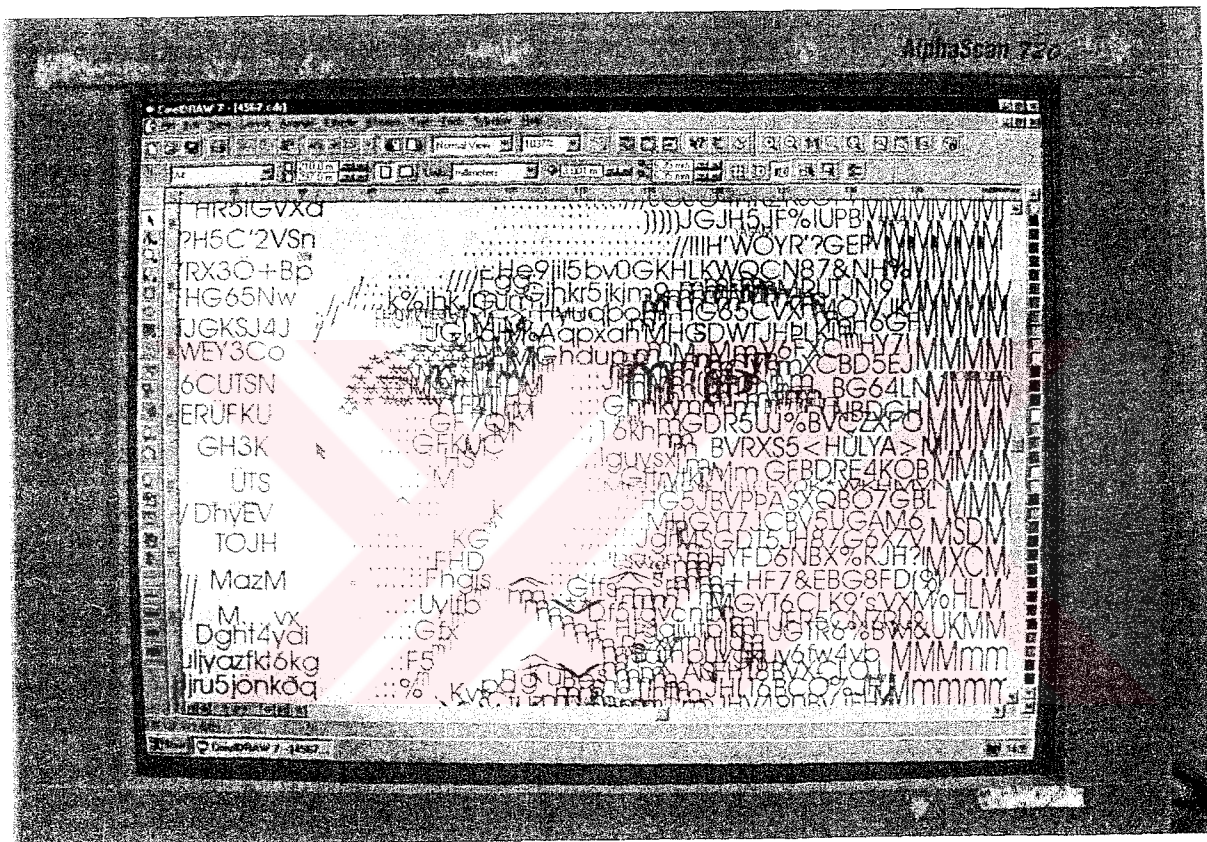
## Çalışmadan Detay



## Çalışmadan Detay



## Çalışmadan Detay



### Çalışmadan Detay



## KISALTMALAR

EAT : Experiments in Art and Technology / Sanat ve Teknoloji Denemeleri

GRAV : Groupe de Recherche d' Art Visuel / Görsel Sanatlar Araştırma Grubu

HOEs : Holografik Optical Elements / Optikal Holografik Elemanlar.

Laser : Light amplification by stimulated emission of radiation / Uyarılmış ışınım yayımıyla ışık yükseltimi.

MIT : Massachusetts Institute of Technology / Massachusetts Teknoloji Enstitüsü

Proun : Proekty ustanovleniya novogo / yeni oluşturmak için projeler

USCO : Us Company / Us: Biz, sloganlarınız "Hepimiz Biriz"

## SÖZLÜK

Animizm: Canlılık. Canlı ve cansız bütün doğanın ruhlu olduğunu ve ruhlarla yönetildiği inancı.

Asemblaj : Çeşitli öğelerin biraraya getirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat yapısı.

Audio-visuel: Kulak ve göze aynı anda hitap eden sistem.

Bağıntılılık Kuramı (izafiyet-Görelilik Hakikat, Relativ Teorisi): Alman fizik bilgini Einstein'ın zaman-mekan-hareket-madde'nin bağıntılılığını tanımlayan kuramı... Einstein, özel ve genel bağıntılılık kuramlarıyla felsefe alanında çok önemli sonuçlar doğuran fizik gerçekleri tanımlamıştır. Einstein'ın pratikle doğruladığı gibi “evren, zaman-mekan-hareket-madde birlikteliğinden ibarettir.” Bu demektir ki evren özdeksel yapıdadır ve bu özdeksellik koparılamaz bir biçimde zaman ve mekan'ı da kapsamaktadır. Zamansız mekan ve mekansız zaman düşünülemeyeceği gibi zaman-mekan'sız madde ve maddesiz zaman ve mekan da düşünülemez.

Bauhaus Okulu: Bauhaus, kelime olarak “ev inşa etmek” anlamına gelir. Sanatçı Walter Gropius'un 1919'da Almanya'da Weimar'da kurduğu araştırmaya yönelik sanat okuludur. Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten, Oskar Schlemmer ve Laszlo Moholy-Nagy gibi ünlü sanatçılar Bauhaus üyesidir. Bauhaus üyeleri “form işlevi izler” anlayışıyla günlük yaşamdaki nesnelere için özgün stiller geliştirdiler. Işık, boyut, hareket, doku gibi temel öğelerden hareket eden yeni bir güzel sanatlar grameri oluşturdular. 1933'te Hitler tarafından

kapatılan Bauhaus Okulu daha sonra Chicago'da devam etti. Ancak Almanya'daki etkinliğine bir daha ulaşamadı.

Bellek: Hafıza. Öğrenilmiş, görülmüş ya da baştan geçmiş şeyleri akılda tutma ve yeniden bilinçte canlandırma yetisi.

Budizm: İ.Ö.6. yüzyılın ikinci yarısında Buda'nın kurduğu, Hindistan ve Uzakdoğu'nun bazı ülkelerinde yaygın bir din. Doğaüstü, kişileşmiş bir Tanrı düşüncesi yerine salt varlığı koyarak onun insanda istek biçiminde belirlediğini, bundan da acının doğduğunu, acıdan kurtulmak için var olmaktan vazgeçmek gerektiğini öne sürer.

Chiaroscuro: İtalyanca bir sözcüktür; Chiaro: aydınlık, ışık, Oscuro: karanlık anlamına gelmektedir. Chiaroscuro aydınlatması adını ve tekniğini Maniyerist ve Barok dönemleri çalışmalarında özellikle yüksek kontrast (zıt) kullanarak ışığın önemini belirten chiaroscuro ressamlarından almıştır. Bunların arasında en ünlüleri Caravaggio genel olarak Chiaroscuro Okulunun babası olarak tanınır. Flemenk ressam Rembrandt bu tekniği en etkin biçimde kullanmıştır.

Dalga Boyu :Birbiri ardınca gelen iki dalganın en yüksek noktaları arasındaki uzunluk.

Dalga Kuramı : Işğın, ışık veren cisimlerden çıkan ve yayılan dalgalar olduğunu varsayan kuram.

Elektromanyetik : Elektromanyetikliğı olan ya da bununla ilişğı bulunan.

Elektromanyetik Dalgalar : Yüklü parçacıkların hızlanmasıyla oluşan enerji dalgaları.

Elektron : Tecrit edilebilen en küçük elektrik yükü taşıyan elementer tanecik.

Elektronik : Elektron temeline dayanan.

Elektrot : Kullanıldığı ortamda elektrik akımını taşıyan iletken parça.

Epitaf (epitafios: gömmeyle ilgili) : 1. Antikçağ'da Atina'da savaşırken ölen yurttaşların cenaze töreninde devletçe tutulan bir kimsenin ölünün anısına yaptığı konuşma.

2. Mezar taşı yazıtı.

Eşzamanlı Betimleme : Bir konunun ya da devingen bir varlığın aynı zaman parçası içinde ve aynı mekan içinde ortaya koyduğu çeşitli görünümünün tek bir sanat yapıtı içinde topluca betimlenmesi. Bu, bir anlamda devinimin resmini yapmak demektir. Kübizm ve Fütürizm gibi çağdaş sanat akımlarınca kullanılmışsa da, Eski Mısır sanatında bile görülür.

Filaman : Akkor telli lambalarda üzerinden akım geçtiğinde ışık veren, yüksek dirençli ince iletken tel.

Fotoelektrik: Işık ışınlarının etkisiyle oluşan, ışıltı elektrik.

Fotogram: Işığa karşı hassas kağıtlar üzerine yerleştirilmiş nesnelere ışıkta pozlandırılmasıyla oluşan negatif görüntüler.

Fotomontaj : Çeşitli fotoğrafları ya da fotoğrafların bazı bölümlerini baskıda biraraya getirerek oluşturulan birleşik fotoğraf görüntüsü.

Foton (foto+elektron): Elektromanyetik ışınının kuvantumu. Fotonlar ışınım frekansıyla Planck sabitinin çarpımına eşit bir enerjiye sahiptirler ve ışık hızıyla hareket eden temel parçacıklar olarak düşünülürler.

Fotosel : Fotoelektrik olaya dayanarak ışık enerjisinden elektirik sinyalleri üreten aygıt, ışıkgözü.

Hale : Resim ve heykelerde Tanrı, Tanrılaştırılmış imparatorlar ve Azizlerin başları çevresine konulan ışıklı çember.

Happening : Olay, yalnız iç mekanın değil, şehir-sokak mekanının sanatçı için bir aksiyon mekanı olmasıdır.

Işın : Bir ışık kaynağından çıkıp belli bir doğrultuda giden ışık çizgisi.

Işınım : Bir enerjinin bir doğru boyunca ışık demeti durumunda yayılması ya da taşınması.

İçtepi : İnsanı gerekliliğe iten dürtü.

İdea : Görünen biçim.

İgloo-iglu : Eskimo kulubesi.

İkon, İkona: Ortodoks kiliselerinde İsa, Meryem ya da Azizlerin resim ve heykelleri.

İmge : Hayal, imaj.

1. Duyu organlarıyla algılanmış bir nesnenin zihinde yeniden canlanan benzeri.
2. Böyle bir canlandırma ya da düşünüyü ögesiyle yapılan, özellikle şiirde önem kazanan sanatsal üretim.

Kaligrafi : Yazı sanatı. Arap alfabesiyle yazılan yazılar için bu sözcük değil, hat sanatı deyimi kullanılır.

Kastik (caustic): Kostik, yıkıcı; iğneli; optik ışınların kırılması veya eğilmesi sonucunda yıkıcı hale gelen.

Katot: Bir elektroliz kabında ya da elektron lambasında elektronların kaynağı olan, yani sisteme elektronların giriş yaptığı negatif elektron, eksi uç.

Kavramsal Sanat (conceptual art): Kavramsal sanatta önemli olan fikirdir, bitmiş yapıt değil. Bern'deki "When Attitudes Become Form" (1969) (Davranışlar Biçim Olunca) sergisi ilk kavramsal sanat sergisi idi. Bahsi geçen Op Losse Schroeven de bütünüyle aynı anlamda bir sergidir. Sanatın yaşama karşı bir tavır olarak görüldüğü böylece açıklanır. Bu tavrı başkalarına anlatmak için kütleli bir yapıt gerekmez. Kavramsal sanat yapıtlarına sahip olunamaz. Bu sergi mekanında anlamlıdırlar, o mekanı etkilerine alırlar, ama sergi bitince bu düzenler de çözülür, yok olur. Bundan dolayı happening, kavramsal sanatın bir türü sayılabilir. Kavramsal yapıtlar belli bir özel çevrede-genellikle sergi-anlamlıdırlar.

Kehribar : Ufak tefek ss eşyası yapımında kullanılan, açık sarıdan kıızıla kadar türlü renklerde, yarı saydam, kolay kırılır ve bir yere hızlıca sürtüldüğünde hafif cisimleri kendine çeken, taıllamı reçine, samankapan.

Kuanta (Kuvanta) : Tanecik, parçacık.

Kuanta Kuramı: Erkenin (enerji) tanecik halinde yayıldığını ileri süren kuram...

Kuanta Mekaniği: Parçacıkları inceleyen fizik dalı...

Manyetik: Mıknatısla ya da özellikleriyle ilgili, kendinde mıknatıs özellikleri taşıyan.

Masonluk : Din ve ulus ayrımı gözetmeden insanlar arasında sevgiyi geliştirmek amacını güttüğünü ne süren, yeleri birbirine "birader" diye seslenen eski bir duvarcı loncasından gelimi olduğu sanılan, gizli olan toplantılarında, önlük, pergel, gönye gibi taı araçlarını birer simge olarak kullanan, dünyanın hemen her yanına yayılmış, her ne kadar politikayla uğramadıkları ne sürülse de, tarihin birçok döneminde önemli ve gizli birtakım eylemleri yürüten bir dernek.

Multi-Media (mixed-media) : Karışık malzeme, karışık teknik, çok gereç.

Nesne Sanatı : Görsel sanatlarda gösterge olarak nesnenin tek başına ya da yerleştirme içinde bir öge olarak kullanılması.

Nur : Kutsal ışık, aydınlık, ışık, parlaltı.

Optik : 1. Grmeyle ilgili, görmeye değgin.

2. Fizik biliminin ışık, ışığın kaynağı ve yayılması, ışığın yarattığı etkiler ve buna bağlı diğer olgularını inceleyen kolu.

Osilograf : İncelenen parametrenin değerlerini sürekli olarak kayıt edecek biçimde düzenlenmiş osiloskop, salınım çizer.

Otomat: İçindeki zemberekler, yaylar yardımıyla canlı bir vücut gibi iş gören ve kendisine o vücutun biçimi verilmiş bulunan aygıt.

Oylum : Hacim. Resimde derinlik, üç boyutluluk etkisi, mimarlıkta mekan karşılığı.

Performans: Gösteri, temsil.

Projeksiyon: Işıldak, karanlıkta bir hedefi aydınlatmak için kullanılan dar, uzun bir ışın demeti çıkaran ışık kaynağı; projektör, gösterici, sinema projektörü, film gösterme makinesi, sinema makinesi, sinema filmlerini perdeye yansıtarak, izlenmesini sağlayan aygıt.

Sfumato : Kökeni İtalyanca “fumo” (duman) sözcüğü olan sfumato, resim sanatında boyalı yüzeyler arasındaki yumuşak geçiş anlamına gelir. Erken Rönesans’ın renkleri birbirinden kesin konturlarla ayıran tutumuna karşıt bir anlayışın ürünüdür. Barok resim sfumatoyu geniş ölçüde kullanmıştır.

Sibernetik : İnsan ve makinelerde bildirişimi yönetme ve düzenleme teorisi. Genel sistemler teorisi olan sibernetik bilimin kurucusu Norbert Wiener’in bu konudaki kitabı ilk defa 1948’de Amerika’da yayınlanmış, bugüne kadar birçok baskısı yapılmıştır.



Sibernetik Sanat : Göstericinin izleyicilerin katılımıyla gerçekleştirdiği vücut devinimleriyle oluştuğu varsayılan sanatsal eylem anlayışı. 1960'larda ABD ve Avrupa'da ortaya çıkmıştır.

Stroboscape : Bir kimsenin veya bir şeyin hareketlerini incelemek için kullanılan aralıklı ışık veren alet.

Tenebrizm (Caravaggioculuk): Batı resminde özellikle figüratif sanatta aydınlık ve karanlık alanların vurgulanması amacıyla kullanılan ışık-gölge karşıtlığı. Adını, bu tekniği ilk uygulayan İtalyan ressam Caravaggio'dan almıştır. Genellikle koyu bir arka plan önünde yer alan figürler bir ışık demetiyle aydınlanır ve oluşan ışık-gölge karşıtlığıyla kompozisyon dramatik bir boyut kazanır.

Zen : Budizmin, içebakış ve sezgi yoluyla etkin bir yaşam gücü ve özdenetim kazanmayı, böylelikle Buda'yla tek vücut olmayı amaçlayan kolu.

Zerdüştlük: Işık, iyilik ve gökyüzünü temsil eden Ahuramazda'yla karanlık, kötülük ve yeryüzünü temsil eden Ahriman adlı iki Tanrı arasında amansız bir savaş sürdüğünü, insanların da Ahuramazda'dan yana olmaları gerektiğini ileri süren İ.Ö. 7. yy.'da kurulmuş ve ilkeleri Avesta adlı kitapta toplanmış ikinci İran dini.