



RESİMSEL MEKÂNDA IŞIK TÜRLERİ

Rıdvan HASANOĞLU

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

2019

Her hakkı saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Rıdvan HASANOĞLU

RESİMSEL MEKÂNDA IŞIK TÜRLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

Doç. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

ERZURUM- 2019



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU danışmanlığında, Rıdvan HASANOĞLU tarafından hazırlanan bu çalışma 24/01/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından **RESİM** Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Funda KOÇER

Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi serpil AKDAĞLI

İmza

İmza

İmza

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 24/01/2019


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ BEYAN FORMU

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Resim Mekânda Işık Türleri" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

24/10/2019
İdris HASANOĞLU

***LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi**MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler **MADDE 7– (1)** Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	XIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMSSEL MEKANDA IŞIĞIN İŞLEVİ VE ÖNEMİ

1.1. RESİMSSEL MEKAN NEDİR?	4
1.1.1.Mekân Kelimesinin Kökeni,Anlamı Nedir?	4
1.1.2.Mekan Türleri	5
1.1.2.1.Mutlak Mekan	5
1.1.2.2.Görelî Mekan	6
1.1.2.3.İlişkisel Mekan.....	7
1.2. IŞIK NEDİR?	10
1.2.1.Görmek ve Görülmek İçin Temel Unsur Olarak Işık	10
1.2.2.Kompozisyon Ögesi Olarak Işık ve Gölge	12
1.2.3. Işık ve Renk Kuramları	14

İKİNCİ BÖLÜM

RESİMSSEL MEKANDA IŞIĞIN KULLANIMI

2.1.MUTLAK OLAN RESİMSSEL MEKANDA PLASTİK BİR DEĞER OLARAK IŞIK.....	20
2.1.1. Resimsel Mekanda Işık Kaynağı	20
2.1.2.Aydınlanmanın Temsili Olarak Işık Sembolizmi	22
2.2.GÖRELİ OLAN RESİMSSEL MEKÂNDAN ÜSLUP VE TARZ OLARAK IŞIK.....	29
2.2.1.Rönesans Sanatında 'Evrensel Işık'	29
2.2.1.1.Leonardo da Vinci.	31

2.2.1.2. Sandro Boticelli	34
2.2.1.3. Jan Van Eyck	36
2.2.1.4. Michaelangelo Bounarroti	39
2.2.2. Barok Sanat ve 'Lokal Işık'	41
2.2.2.1. Rembrandt Van Rijn	44
2.2.2.2. Peter Paul Rubens	48
2.2.2.3. Michaelangelo Merisi da Caravaggio	51
2.2.2.4. Johannes Vermeer	53
2.2.3. Romantisizm ve 'Atmosferik Işık'	55
2.2.3.1. Eugene Delacroix	55
2.2.3.2. Francisca Goya	57
2.2.3.3. William Turner	58
2.2.3.4. Casper David Friedrich	60
2.2.4. Empresyonizmde 'Işık' Kavramı ve Renk	61
2.2.4.1. Claude Monet	63
2.2.4.2. Edgar Degas	67
2.2.4.3. Vincent Van Gogh	69
2.2.4.4. Georges Seurat	71
2.2.5. 20. Yüzyılda 'Kavramsal Işık'	73
2.2.5.1. Pablo Picasso	76
2.2.5.2. Paul Klee	78
2.2.5.3. Marcel Duchamp	79
2.2.5.4. Ernst Ludwig Kirshner	81
2.2.6. Sanatsal Bir Tarz olarak 'Fiziksel Işık'	82
2.2.6.1. Anish Kapoor	83
2.2.6.2. Dan Graham	84
2.2.6.3. Dan Flavin	85
2.2.6.4. Larry Bell	86
2.2.6.5. Erwin Redl	87
2.2.6.6. Gyula Kosice	87
2.3. İLİŞKİSEL OLAN RESİMSEL MEKANDA FARKLI İŞİK TÜRLERİNE DAİR KARŞILAŞTIRMALI ÖRNEKLER	88

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
UYGULAMA RAPORU

3.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ	95
3.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR	96
3.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ	96
SONUÇ.....	103
KAYNAKÇA	104
ÖZGEÇMİŞ.....	111



ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİMSEL MEKÂNDA IŞIK TÜRLERİ
Rıdvan HASANOĞLU

Danışman: Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU
2019, 110 sayfa

Jüri: Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU (Danışman)
Dr. Öğr. Üyesi Funda KOÇER
Dr. Öğr. Üyesi Serpil AKDAĞLI

Işık, etki ettiği alanda beyin aracılığıyla çevremizi daha iyi tanımamıza yardımcı olan, ufkumuzun genişlemesine olanak sağlayan, dar bir alandan çıkmamızda yol gösterici olan gizemli bir unsurdur. Yerleşik hayata geçişten itibaren insanların yurt edinme çabalarında gün ışığından yararlanma istekleri, kurdukları mekânlarda arzuladıkları ışık etkisi oldukça belirgindir.

Sanat tarihi sürecinde, farklı görme biçimleri ile şekillenmiş olan çeşitli tarz ve üsluptaki eserler, fiziksel, psikolojik ve sanatsal anlamda ‘ışık’ kavramı çerçevesinde incelenmeyi hak eder. Gerek mimari alanda gerekse resim sanatı alanında ışık faktörü, kültürel, coğrafi, doğal, beşeri vb. nedenlerle, oldukça geniş bir çerçevede yankı bulmuştur.

Bu çalışmada, hem sanatçı açısından, hem sanat alımlayıcısı açısından ‘görme eylemi’nin niteliğini belirleyen ışığın plastik-estetik ifadesel olanakları sorgulanmıştır. Tarihsel süreçte, ışığın nasıl bir değişime uğradığı, etki ettiği alanlara yansıma şeklinin ne olduğu mekân kavramı çerçevesinden incelemeye alınmıştır. İnsanoğlunun kendi penceresini yaşayış ve inanışlara göre oluşturduğu mekânlarda ışığı ele alış ve kullanım biçimi neden-sonuç ilişkisi kurularak anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Resim tarihinde ışık, her sanatçıya özgün olma olanağı ve özgürleştirici resimsel bir mekân kurmasına olanak sağlamıştır. Maddi ve manevi bir unsur olarak ışık, resimsel mekânda, mutlak, göreceli ve ilişkisel mekân bağlamında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim Sanatı, Mekân, Resimsel Mekân, Işık, Işık Türleri

ABSTRACT**MASTER THESIS****THE TYPES OF LIGHT in PICTORIAL SPACE****Rıdvan HASANOĞLU****Advisor: Assoc. Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU****2019, 110 pages****Jury: Assoc. Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU (Advisor)****Assist. Prof. Dr. Funda KOÇER****Assist. Prof. Dr. Serpil AKDAĞLI**

Light is mysterious element that helps us to recognize our environment better, it allows us to expand our horizons through the help of the brain. From the transition to established life, people want to take advantage of daylight in their efforts to obtain dormitory, the light effect they desire in places they have established is quite evident.

In the process of art history, the works of various styles and styles which are shaped by different forms of visions deserve to be examined within the concept of 'light' in physical. Psychological and artistic terms. The light factor, both in the field of art and in the field of painting, has been echoed by a wide range of cultural, geographical, human and similar reasons.

In this study, the plastic-aesthetic expressions of light, which determines the nature of the 'action of sight' have been questioned in terms of both the artist and the art receiver. In the historical process, how the light undergoes a change, and what the way it reflects to the art receiveris areexamined from the perspective of the space concept. In the places where human beings create their own window according to their lives and beliefs, it has been tried to make sense by using cause and effect relationship between light handling and usage. In the history of painting, light has allowed each artist to be unique and to create a liberating pictorial space. As a material and spiritual element, light is considered in the context of absolute, relative and relational spaces in pictorial space.

Key words: Art of Painting, Space, Pictorial Space, Light, Types of light

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Katsushika Hokusai, Ejiri’de Fırtınaya Yakalanan Gezinler, 1760-1849, Polychrome tahta baskı; kağıt üzerinde mürekkep ve renk. 25,4 x 37,1 cm. Japonya.....	8
Resim 1.2. Jaff Wall,Aniden Esen Rüzgar,1993, Fotografik saydam ve ışıklı vitrin, 299 x 377x34 cm, Tate Collection, Londra, İngiltere	9
Resim 1.3. İbn-i Heysem’in çalışması.....	10
Resim 1.4. Newton’un Renk Kuramı ve Işık Prizması.....	11
Resim 1.5. Nesnelerin biçimlerine göre gölge durumu değişkenlik gösterir.	13
Resim 1.6. Işık gölge etkisi.....	13
Resim 1.7. Le Corbusier, Ronchamp Şapeli, 1954	14
Resim 1.8. Kansai Havalimanı, RenzoPiano, Osaka	14
Resim 1.9. Tayf.....	15
Resim 1.10. Ana Renkler	15
Resim 1.11. Ara Renkler	15
Resim 1.12. Nüans.....	16
Resim 1.13. Ton.....	16
Resim 1.14. Nötr renkler	16
Resim 1.15. Sıcak-Soğuk Renkler	17
Resim 1.16. Renk Çemberi.....	18
Resim 2.1. Mağara Resimleri, Boğalar Salonu, Paleolitik Çağ,M.Ö.1500,Lascaux Mağarası	20
Resim 2.2. Mağara Resimleri, Dans Eden Ve Avlanan İnsanlar ,T.Ö.8000-4000, Bulgaristan	21
Resim.2.3. Büyük Hasat,YeniKrallık,Menena’nın Mezarı, M.Ö.1390	21
Resim.2.4. Yuvarlak Taht Üstünde Meryem ve Çocuk İsa, 1280 dolayları, Sunak Resmi, A.Ü.T., 81,5x49 cm, Ulusal Sanat Galerisi (Mellon Koleksiyonu), Washington.....	22
Resim 2.5. David, Sokrates’in Ölümü, 1787, T.Ü.Y.B., 130x196 cm, Metropolitan Museum Of Art, New York, ABD	23

Resim 2.6. Sanatçı bilinmiyor, Göksel Merdiven, 12.yy sonları, Ahşap üzerine tempera ve altın varak.41 x 29.6 cm, Azize Katherina Kutsal Manastırı, Sina, Mısır	23
Resim 2.7. Ayasofya Cami,360,İstanbul	25
Resim 2.8. Mimar Sinan, Selimiye Cami, 1569-1575, Edirne	25
Resim 2.9. Sanatçı bilinmiyor, Pantokrator İsa, 1180-90, Mozaik, 700x1300 cm, Monreale Bazilikası, Sicilya, İtalya	26
Resim 2.10. PieroDellaFrenesca, Constantine'in Rüyası, 1452-1466,	27
Resim.2.11. Tommaso Masaccio, Kutsal Üçlü, 1426-27, Fresk, 667x317 cm,	27
Resim 2.12. AndreaPozzo, Kubbe, 1685, T.Ü.Y.B. çap yak.13 m, St.IgnazioKilisesi,Roma.....	28
Resim 2.13. Giorgione,Fırtına, 1506-1508, GalleriaDell'Accademia,Venedik, İtalya. ...	30
Resim 2.14. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği,1495-1497, Fresk, 422x904 cm, S.M.D.Grazie Kilisesi, Milano.....	33
Resim 2.15. Leonardo Da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, 1483-86, A.Ü.Y.B., 199x122 cm, Louvre	33
Resim 2.16. Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1503-06, A.Ü.Y.B., 77x53 cm, Louvre Müzesi, Paris	33
Resim 2.17. Botticelli, İlkbahar, 1482, Tempera, 203x314 cm, Floransa Uffizi	35
Resim 2.18. Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482, T.Ü.Tempera, 173x279 cm, Floransa Uffizi	35
Resim 2.19. Botticelli, Müjde, 1489-1490, Pano Ü.Tempera, 150X156 cm,	35
Resim 2.20. Huber-Jan vanEyck, Kutsal Kuzu, 1432, A.Ü.Y.B., Belçika Gent Mihrap Resmi, Saint Bavo Kilisesi.....	37
Resim 2.21. Jan vanEyck, Arnolfini'lerin Evlenmesi,1434,A.Ü.T., 82x60 cm, Londra National Galleri	38
Resim 2.22. Jan vanEyck, Adem ile Havva , 1432, P.Ü.T.Y.B., 204x32 cm, Saint Bavo, Ghent, Belçika.....	38
Resim 2.23. Michelangelo, Pieta, 1498-1500, Mermer, 174x195 cm, St.Peter Bazilikası, Roma	40
Resim 2.24. Michelangelo, Son Yargı, 1534-41, Fresk, 17x13,3 m, Sistine Şapeli, Vatikan, Roma.....	40

Resim 2.25. Michelangelo, Kutsal Aile, 1503-04, A.Ü.T., Çap 120 cm, Uffizi Sanat Galerisi, Floransa	40
Resim 2.26. TizianoVecellio, 1516-1518, Panelde Yağ, Venedik, Santa Maria GloriosaDeiFrariBazilikası.....	42
Resim 2.27. Velazquez, Nedimeler, 1656, T.Ü.Y.B., 3,18x2,76, Prado Müzesi, Madrid.	42
Resim 2.28. ClaudeLorrain, Isaac ve Rebekah'nın Evliliği ile Manzarası ,1678, T.Ü.Y.B., 149x197 cm, Ulusal Galeri Londra	43
Resim 2.29. Jacob Van Ruisdael, Wijk'te Yel Değirmeni, 1670, T.Ü.Y.B., 83x101 cm, Rijksmuseum,Amsterdam	43
Resim 2.30. Rembrandt, Dr.Tulp'un Anatomi Dersi, 1632, T.Ü.Y.B., 170x217 cm, TheHague, Mauritshuis	45
Resim 2.31. Rembrandt, Gece Devriyesi, 1642, T.Ü.Y.B., 363x437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam	45
Resim 2.32. Rembrandt, İshah ile Rebeka (Yahudi Gelin), 1666, T.Ü.Y.B., 121,5X166,5 cm, Rijksmuseum,Amsterdam	45
Resim 2.33. Rembrant,Suzanna ve Yaşlılar, 1647, Ahşap Ü.Y.B.,76,6x92,7 cm, StaatlicheMuseenPrueBischerKulturbesitz,Gemaldegalerie,Berlin.....	47
Resim 2.34. Rembrandt, "Kutsal Aile", 1640, 41x34 cm, Louvre Müzesi, Paris	47
Resim 2.35. Peter Paul Rubens, Bir Çocuk Başı, 1616, T.Ü.Y.B., 33x26,3 cm, SammlungendesFürstenvonLiechtenstein,Vaduz	49
Resim 2.36. Rubens, İsabella Brant ile, 1609-1610, T.Ü.Y.B., 178x137 cm, Münih Alte Pinakotek.....	49
Resim 2.37. Peter Paul Rubens, Çevrelerinden azizlerle Meryem ve Çocuk İsa, 1627-28, A.Ü.Y.B., 80.2x55.5 cm, Gemaldegalerie,StaatlicheMuseen,Berlin.....	49
Resim 2.38. Peter Paul Rubens, Leuccipos'un Kızlarının Kaçırılışı, 1617-18, 2,24x2,11 cm, AltePinakothek, Münih	50
Resim 2.39. Caravaggio, Şam Yolunda Din Değiştirme, 1601, T.Ü.Y.B., 230x175 cm CerasiSanta Maria Del Popolo Şapeli, Roma.....	52
Resim 2.40. Caravaggio, Aziz Girolamo, 1606, T.Ü.Y.B., 112x157 cm, Galeri Borghese, Roma	52
Resim 2.41. Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağırısı,1599-1600, T.Ü.Y.B., 322x340 cm, San LuigideiFrancesi'de, Roma	52

Resim 2.42. Vermeer, İnci Küpeli Kız, 1665, T.�.Y.B., 46,5x39 cm, Sanat Müzesi,Den Haag	54
Resim 2.43. Wermeer, Mektup Okuyan Kadın, 1662-1663, T.�.Y.B., 46,5x39 cm, Amsterdam Ulusal Sanat Galerisi, Amsterdam.....	54
Resim.2.44. Vermeer, Ressam Atölyesi,1666-1673,T.�.Y.B,130X110 cm,	54
Resim 2.45. Delacroix, Halka �nderlik Eden �zg�rl�k, 1830, T.�.Y.B., 2.59x3.25 m, Louvre, Paris	56
Resim 2.46. Delacroix, Sardanapalus'un ölümü,1827, 3,92x4,96 m, Louvre Müzesi, Paris.....	56
Resim 2.47. Goya, �ç Mayıs 1808, 1814, T.�.Y.B., 2.6x3.45 m, Prado, Madrid.....	57
Resim 2.48. Goya, �ıplak Maya, 1790-1800, T.�.Y.B., 97x190 cm, Prado Müzesi, Madrid.	57
Resim 2.49. Goya, Giysili Maya, 1805, T.�.Y.B.,95x190 cm, Prado Müzesi, Madrid..	57
Resim 2.50. Turner, Denizde Kar Fırtınası, 1842, T.�.Y.B.,91x122 cm, Tate Gallery, London	59
Resim 2.51. Turner , Savaş Yelkenlisi Temeraire Son Yolculuğunda ,1838 ,T.�.Y.B., 91x122 cm, National Gallery, Londra.....	59
Resim 2.52. Friedrich, Buz Denizi, 1823-24, T.�.Y.B., 97x1,27 m, Kunsthalle, Hamburg.....	60
Resim 2.53. Friedrich, Sis Denizi �zerinde Bir Gezgin, 1818, T.�.Y.B., 95x75 cm, Kunsthalle Hamburg, Almanya.....	60
Resim 2.54. Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, T.�.Y.B.	63
Resim 2.55. Agust Renoir, Moulin de la Galette'de Dans, 1876, T.�.Y.B.,	63
Resim 2.56. ClaudeMonet,Gündoğumu 1872,T.�.Y.B., 48x63 cm,.....	64
Resim 2.57. Monet, Londra Parlemantosunu, 1900-01, T.�.Y.B., 81x92 cm, Chicago Sanat Enstitüsü	64
Resim 2.58. Monet, Saint-Lazare Garı, 1877, T.�.Y.B., 75 x 104 cm, Mus�ed'Orsay, Paris, Fransa.	64
Resim 2.59. ClaudeMonet, Saman Yığınlarında Kar Etkisi, 1890 -1891, T.�.Y.B,.....	66
Resim 2.60. ClaudeMonet, Saman Balyaları, 1890, Orsay Müzesi. Paris	66
Resim 2.61. Edgar Degas, Dans Sınıfı, 1871-74, 85x75 cm, Metropolita Museum	68
Resim 2.62. Edgar Degas, Prova, 1875-1900. T.�.Y.B. 71 x 87 cm. NyGlyptotek, Copenhagen.	68

Resim 2.63. Edgar Degas, Dans Provası, 1873. T.Ü.Y.B. 40 x 54 cm. Phillips Koleksiyonu. Washington.	68
Resim 2.64. Vincent Van Gogh, Arles'teki Yatak Odası, 1889, T.Ü.Y.B., 57,5x57,5 cm, Museed'Orsay, Paris, Fransa.....	70
Resim 2.65. Vincent Van Gogh, "Gece Kahvesi", 1888, T.Ü.Y.B., 72,4x92.1 cm,	70
Resim 2.66. Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, T.Ü.Y.B., 73x92 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD	70
Resim 2.67. Georges Seurat, La GrandeJatte Adasında Bir Pazar Günü, 1884-86, T.Ü.Y.B., 208x308 m, Chicago Sanat Enstitüsü.....	72
Resim 2.68. Georges Seurat, Suda Atlar ,1884 ,T.Ü.Y.B., 15 x25 cm.....	72
Resim 2.69. Georges Seurat,Sirk, 1890-91 T.Ü.Y.B., 185 cm. x 152 cm.Orsay Müzesi.	72
Resim 2.70. Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire, 1885-1887, T.Ü.Y.B, 67x 92 cm, Courtauld.....	74
Resim 2.71. Henri Matisse, Kırmızı Oda, 1908, T.Ü.Y.B., 180 x.....	74
Resim 2.72. Wassily Kandinsky, Kompozisyon II, 1910.....	75
Resim 2.73. Robert Delaunay, Şehrin Üzerindeki Pencere, 1912, T.Ü.Y.B., 46x37,5 cm, Tate Galerisi, Londra.....	75
Resim 2.74. Piet Mondrian, Kompozisyon A , 1923.....	75
Resim 2.75. Picasso,Avignonlu Kadınlar,1907, T.Ü.Y.B., 244x233.7 cm,Modern Sanatlar Müzesi, New York ,ABD.....	77
Resim 2.76. Picasso, Guernica,1937, T.Ü.Y.B., 349x776 cm, MuseoReinaSofia, Madrid, İspanya	77
Resim 2.77. Paul Klee, Kırmızı Balık,1925, Kağıt-Mukavva Üzerine Yağlıboya ve Sulu boya, 49,6x69,2 cm, Sanat Galerisi,Hamburg.....	79
Resim 2.78. Paul Klee, Çölde, 1914, Mukavva üzeri kağıt üzerine sulu boya ve kurşun kalem, 17,4x13,9 cm, İsviçre	79
Resim 2.79. Marcel Duchamp <i>Merdivenden İnen Çıplak</i> , T.Ü.Y.B.,	80
Resim 2.80. Marcel Duchamp, Dulcinea, 1911, T.ü.y.b., 146 x 114 cm. Philadelphia ..	80
Resim 2.81. Kırchner, Sokaktaki İki Kadın ,1914, T.Ü.Y.B., 120.5x91 cm, KunstsammlungNordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya	81
Resim 2.82. Kirchner, Dört Yıkanan, 1910, T.Ü.Y.B.,75x100 cm,	81

Resim 2.83. Anish Kapoor, Bulut Kapısı, 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago.....	83
Resim 2.84. AnishKapoor, Bulut Kapısı, 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago.....	83
Resim 2.85. Dan Graham, İki Bitişik Pavyon,1978-1982, Çift taraflı ayna,cam,çelik, 251x186x186 cm.Almanya,Kassel,Documenta 7’de yerleştirildi.....	84
Resim 2.86. Dan Flavin, Nominal üç, Altı flüoresan tüpü,1963.Lambalar 183 cm.	85
Resim 2.87. Dan Flavin, “TheDiagonal of May 25 (toConstantinBrancusi)” (Diyagonal25 Mayıs-ConstantinBrancusi’ye), 1963.....	85
Resim 2.88. LarryBell, Garst’ın Zihni-2,1971, Cam levhalar	86
Resim 2.89. Erwin Redl, Fetch, 2010.....	87
Resim 2.90. Erwin Redl, Matrix II, 2000-2005	87
Resim 2.91. Gyula Kosice, Estructura Luminica Madi ‘F’, 1946,	88
Resim 2.92. Masolino da Panicale, Pieta, 1424. Staccato fresk, 280 x 118 cm, Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea. Fotoğraf Antonio Quattrone	89
Resim 2.93. Bill Viola, Emergence, 2002. Renkli video. Yansıtılan görüntünün boyutları 200 x 200 cm. Aktörler Weba Garretson, John Hay ve Sarah Steben Bill Viola ve Kira Perov.....	89
Resim 2.94. Umberto Boccioni,Bisikletçinin dinamikmi,1913,T.Ü.Y.B.,70 x 96 cm	90
Resim 2.95. Keith Sonnier, Cannes 2, 2008, Neon,Eisengitter,Transformer More	90
Resim 2.96. Edward Munch, Çılgık, 1893, Duralit Üzerine Yağlıboya ,Sulu boya ve Pastel boya, 91x73.5 cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç	91
Resim 2.97. Cathy Cole, Çılgık Çılgık Çılgılığı, 1980.....	91
Resim 2.98. Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889 ,T.Ü.Y.B., 73x92 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD	93
Resim 2.99. Michael Bosanko, Aydınlatıcı Vincent van Gogh'un 'Yıldızlı Gece',2017 .	93
Resim 2.100. Fevziye Eyigör Pelikoğlu, Yıldızlı Gece 2, 2012, T.Ü.Karışık Teknik,100x100 cm.....	93
Resim 3.1. Rıdvan Hasanoğlu, “Duvardaki Işığın Rengi “k.ü.karışıkteknik,her biri (22 x30 cm),2014	97
Resim 3.2. Rıdvan Hasanoğlu, “Kesişen Işıklar ”k.ü.karışıkteknik,her biri (22 x30 cm),2014.....	98
Resim 3.3. Rıdvan Hasanoğlu, ”Işık-mekan”k.ü.karışık teknik, (22 x30 cm),2014	98

Resim 3.4. Rıdvan Hasanoğlu,"Mekanın Işığı",dijital baskı, (35 x35 cm), 2018	99
Resim 3.5. Rıdvan Hasanoğlu,"Yukarıdan Aşağıya, Dışarıdan İçeriye Işık-Mekan"dijital baskı, (35 x35 cm), 2018.....	100
Resim 3.6. Rıdvan Hasanoğlu, "Beyaz Işık", dijital baskı,(35 x35 cm),2018.....	101
Resim 3.7. Rıdvan Hasanoğlu,"Işık Renkleri"dijital baskı, (35 x35 cm),2018.....	102



ÖNSÖZ

“Resimsel Mekânda Işık Türleri” isimli bu çalışmada, hayatımıza yön veren ışığın geçmişten günümüze kadar psikolojik, fiziksel, sanatsal anlamda önemini inceleme, araştırma, anlamlandırma amacı etkili olmuştur. Bir ifade aracı olarak resimde ışık türleri ile mimari mekânlara özgü ışık türleri arasında kavramsal bir bağ kurmak kolay olmamıştır. Işık, resim, mimari mekân ve resimsel mekânda ışık tarihsel sürecin tamamını kapsayıcı oldukça geniş bir alana yayılmak anlamına gelmiştir. İnsanlık tarihi ile paralel giden ışığın kavramsal boyutu ancak tam anlamıyla kavranamazlığı, etkileşimin sürekliliği ve temsil gücü ile keline özgü etki alanını bir kez daha inceleme fırsatı olarak değerlendirilmiştir; ışık türlerinin ne zaman? Neden? Nerede? Nasıl ele alındığına dair kısmi bir hâkimiyet alanı yaratılabilmektedir.

Sanat eğitimimde geldiğim noktada büyük paya sahip olan, tez çalışma sürecimin planlanmasında ve oluşmasında değerli bilgileriyle yol gösterici olup, ilerlememi sağlayan değerli hocam Doç.Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU’na sonsuz teşekkür ederim.

Hayatım boyunca maddi/manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan aileme, moral ve motivasyonumun artmasında çokbüyük katkıları olan A.Kerim HASANOĞLU, Hüseyin HASANOĞLU, Mahsun HASANOĞLU’na ve birlikte bir ömrü paylaşacağım yol arkadaşım Evin KONUR’a sonsuz teşekkür ederim.

Erzurum, 2019

Rıdvan HASANOĞLU

GİRİŞ

İnsanoğlu var olduğundan beri doğanın bir parçası olmuş, doğayla birlikte hayatta kalma serüvenine girişmiştir. İlk çağlardan itibaren yaşama tutunma mücadelesinde hep ışığa ihtiyaç duymuştur. Bu yüzden ışığın peşinden koşmaktan vazgemeyerekbenimsemiş, ışığı tüm arayışlarının temsili olarak konumlandırmıştır. Tarihsel süreç içerisinde, toplumların ve sanatçıların farklı anlamlar yükleyerek eserlerinde vazgeçilmez bir unsur olmuş olan ışık, her dönemde, kültürel, sosyal, siyasal, ekonomik ve coğrafı şartların etkisinde sürekli değişen/ gelişen özgünlüğün/çeşitliliğin görünürlüğünü de sağlamıştır.

Mağara döneminde ateşin, ayın ve güneşin ışıklarından yararlanarak hayatlarına devam eden insanlar sanat yapıtlarında da bu figürlere yer vermişlerdir. Daha sonrayaşamlarını anlamlandırmak amacıyla yüceltilmiş varlıklar ışığın kaynağı olmuş diğer figürler ise gölgede kalmıştır. Orta çağın karanlık düşüncelerinin yanında Rönesans ile birlikte farklı fikirlerin toplumları medeniyetler seviyesine ulaştırması fikri ışığın da kendine özgü göreceli mekânlarda kullanılmasında etkili olmuştur. Uygarlıkların yeni keşifler arayışında bağlantıları birleştirme çabasında olması ışığın etkisinin tek bir nesneden çıkmasından ziyade nesnelere birbirleriyle ilişkilendirerek evrensel nitelikler kazandırılmasına yardımcı olmuştur. Çeşitli dönemlerden ve çağlardan geçerek, sanatçılar, eserlerinde kullandıkları ışığın yanında renk faktörünü de dâhil ederek, renk kuramları oluşturarak eserlerini gerçekçi ve mükemmeliyetçi anlayışla geliştirmişlerdir.

Rönesans Dönemine kadar dinin baskısından kurtulmayan sanatçılar kilisenin etrafında kısıtlı mekânda oluşturmak zorunda kalmışlar. Mutlak mekân anlayışıyla eserlerini döneme özgü mekânlara göre oluşturup, sergilemişlerdir. Orta çağda halkın aşırı din taraftarlığına bürünmesiyle eserlerde yer alan ışıklarda sürekli ilahi tasvirlerde kendini göstermiştir. Dinin baskısından kurtulan Rönesans sanatçıları eserlerinde özgür keşiflerle sanat tarihine imzalarını atmışlardır. Evrensel ışık peşinde koşan sanatçılar var olan ışığı eserlerinde kullanmışlardır. Leonardo Da Vinci, Sandro Boticelli, Jan Van Eyck ve Michealangelo Bounarroti' Rönesans ışığını belirginleştirmiş sanatçılardır. Bu sanatçılar ışığı her alanda geliştirmiştir. Artık çalışmalarında özgür olmaya başlayan sanatçılar ışığı farklı yönlerde kullanarak lokal ışık anlayışıyla Rönesanstan geçerek Barok eserlerini

oluşturmuşlardır. Günlük yaşamı konu alan eserlerinde genellikle iç mekânı ele almış, ışığı tek yönden ele almışlardır. Doğal veya yapay olsun ışığı ele alış biçimleri, insan figürleri ve nesnelereki ustalıklarını ortaya koymuştur. Rembrandt Van Rijn, Peter Paul Rubens, M.M. Caravaggio ve Johannes Vermeer önemli temsilcileridir.

Aydınlanma Çağı ile birlikte kilisenin baskısından kurtulan sanatçılar, yaşadıkları mekânları çalışmalarına katmışlardır. Özgür fikirlerinin etkisinde özgün çalışmalar ortaya koymuşlardır. 19.yüzyıl Romantizm anlayışıyla dış mekâna, egzotik diyarlara ve değişen duygu durumlarını temsilen atmosfere yönelen sanatçılar ışığı hep bulut, sis, yağmur vb. gibi doğa olaylarının etkisinde aramışlardır. Eugene Delacroix, Francisca Goya, William Turner ve Casper David Friedrich gibi sanatçılar ışığı bu şekilde ele almıştır.

Empresyonizm sanatçıları ışığı dışarıda arayıp, atölyelerinden, kapalı mekânlardan çıkarak doğa manzaralarına yönelmişlerdir. Işığın peşinde ve renk değerlerinin arayışında doğayla iç içe olmuşlardır. Claude Monet, Edgar Degas, Vincent Van Gogh ve Georges Seurat başlıcalarıdır. 20 yy. özgü kavramsal ışık, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Paul Klee ve Ernst Ludwig Kirchner vb. sanatçıların resim anlayışı nesnelere üzerinde ışıkların etkisini kullanmak olmuştur.

Günümüzde ise mekân anlayışı her alanda farklı anlamlar kazanmış gerek iç mekân gerekse dış mekân farklı nesnelere ilişkilendirilip ilişkisel mekânlar kullanılarak teknolojik imkânlarla yeni boyut kazanmışlardır. Sanatsal bir tarz olarak fiziksel ışık artık kendi başına sanat aracı olmaya başlamıştır. Bu anlayışla yola çıkan sanatçılar ışığın kendisini kullanarak yeni bir sanat eseri oluşturma çabasında olmuştur. Dan Flavin, Gyula Kosice, Dan Graham ve Anish Kapoor vb. sanatçıların eserlerinde, floresan, led ışığı, ampul ve yansımaları nesnelere yararlanarak kendi bakış açılarını sanata kazandırmışlardır.

‘Mekân’, ‘Resim’ ve ‘Işık’ gibi her biri kolayca yenilir yutulur olmayan üç kavramı buluşturan ‘Resimsel Mekânda Işık Türleri’ isimli bu çalışma, geçmişten günümüze değin tarihsel süreçte sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik olguları da özümsemiş olmayı gerektiren bir kapsama sahiptir. Bu bilinçle yapılacak en dar kapsam, bir başlangıç düzeyini yakalamaktan ibaret olacaktır.

Konunun önemini ve bilinçle kavramayı hedeflemiş olan tez için yapılmış olan bölümlemede, birinci bölüm; tarihsellik içeren mekân türleri üzerinden resimsel mekânı tanımlamak üzere ve ışığın plastik bir değer olarak kompozisyona, renge ve boyamaya ilişkin oluşunun fiziksel-psikolojik yönü ele alınmıştır. İkinci bölümde ise, dönem, akım, sanatçı, üslup ve tarz olarak çeşitlilik gösteren resimsel mekânlarda ışık türlerine ilişkin sanat tarihsel bir süreç ortaya koyulmuştur. Bu bölüm aynı zamanda, hayali unsur, tarihi olay veya başka nedenlerle önceden yapılmış eserlerden ilham alan sanatçıların gelişen teknik ve teknolojik imkânlardan faydalanarak, yeniden düzenleyerek kendi düşüncelerini yansıtmaları, değişimi görünür kıldıkları örneklerle desteklenmiştir. Tezin son bölümü, edinilmiş bilgilerden esinle geliştirilmiş uygulama alanına ilişkin resimsel bir projenin raporudur. Yapılmış resimler, ışığın, şiirsel, mistik, atmosferik, dramatik kullanımlarından doğan çok fonksiyonlu anlam kazanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMSSEL MEKÂNDA IŞIĞIN İŞLEVİ VE ÖNEMİ

1.1.RESİMSSEL MEKÂN NEDİR?

1.1.1.Mekân Kelimesinin Kökeni, Anlamı Nedir?

Mekân, içinde yaşayanların hayat görüşünü, yaşam standartını, sahip olduğu maddi-manevi değerleri barındıran ortamdır. İnsanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan ilişkilerini yansıtan üçboyutlu yapıdır (<https://prezi.com/7yc0v-7dz23x/ortak-mekan-turleri/> Erişim: 10.08.18).

Lefebvre, mekânın kendisini de mekânın üreticisini de tarihle bağlantılandırmıştır. Mekân üretiminde, sahip oldukları potansiyellerini, çalışmalarını, bilgilerini bir araya getirmesi bakımından mekânın üreticileri, önemli bir konum elde ederler. Ancak, mekânın kullanım şekli, toplumsal üretim ilişkilerini biçimlendirme amacını görünür kıldığından daha da büyük önem arzeder. Amaca göre biçimlenen, giderek çeşitlenen mekânlar, kendine özgü mekânların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Buradan Lefebvre'nin mekânları dönemselleştirmesi, tarihselleştirmesi sonucu çıkmıştır (Ghulyan, 2017: s. 110-125).

İnsanlar, yüzyıllar boyunca hep yerini mekânda alıp, mekânı biçimlendirmiş, kendilerine göre şekillendirmiştir. Mağaradan başlayarak, mekân olgusunu yavaş yavaş yeni yapılara yeni yapılanmalarla dönüştürmüştür. Bu evrimleşmiş anlayışın sanat alanında da karşılığı bulunmaktadır. İnsanoğlu, mekânı yaşam ilişkileriyle şekillendirmiş, ışık, malzeme ve hareket etkisi ile değişim arzemiştir (Yılmaz, 2005: s. 35-36).

Mekân kelimesi, Arapça 'kevn'den gelmektedir. Oturulan yer anlamına gelir. Bununla birlikte ortam, bulunan yer, dünya anlamına da gelmektedir. Mekân, dünya var olduğundan beri vardır. Mekânlar insanların varoluşundan beri vardır. Mekânla ilgili farklı düşünüş ve yorumlara göre biçimlenmiş çeşitli kuramlar yapılmıştır. Bazı teoricienlere göre öznel ve nesnel mekân vardır. Üç boyutlu ele alınan mekân nesnel, algılanabilen mekânlar ise öznel'dir. Bazılarına göre, kültürel ve sosyal mekânlar geleneksel mekânlara bağlanırken, sezilen mekânlar ise çağdaşa bağlanmaktadır. Başkalarına göre, içinde yaşadığı bütünle anlam verir mekân. Bazılarına göre mekân sadece düşüncedir. İnsanın aklında oluştuğu düşüncesini savunan teoriler vardır (Özorhon, 2002: s. 5-16).

Yüzyıllar boyunca, insanın (mimari) mekânla ilişkisi resim sanatına yansımış, anlayış ve düşünüş şekilleri her iki alanda birbirine paralel olmuştur. İlkel dönemden Rönesans dönemine kadar yapılan çizimlerde derinlik algısı yani perspektif olgusu bilinci olmadığından duvar resimleri iki boyutludur. Mekânın gerçekçi bir algıya, derinlik algısına Rönesans sanatı ile yerini almıştır. Bu dönemde figür ile mekân yeni bir boyuta geçmiştir. Genel olarak ele aldığımızda, mekânı derinlik, yükseklik, genişlik, mesafe ve biçim gibi görmeyle algılıyoruz. Mekân mimarının peyzajın veya ressamların tuvalerinde yerini almıştır. Nesne ve figürlerle birlikte alan ve hacimde yer almıştır. Mekân, sanatta istenen düzeyde aktarılmış ya da mekânın kendisi olmuştur. Sanatta mekân, dönemlere, ilişkilere ve algılamaya göre ele alınır. Mekânın dördüncü boyutta sanata aktarıldığını söyleyebiliriz (Sariler, 2017: s. 464-474).

Tarihte mekâna bakıldığında iki şekilde ele alabiliriz. Biri sanat tarihinin içinde mekân, diğeri ise Rönesans ve perspektifle ortaya çıkan mekân olgusu biçimler ve nesnelere anlamlı hale gelmiştir. Renklerle boşluk ve derinlik etkisini yaratarak mekân hissi verir. Tabi ki bunun yanında ışık, çizgi, gölge vb. mekân hissini yaratmaktadır. Özetle mekân, zaman, espas, perspektif, alan, uzay vb. niteliğinde kullanılır. Mekân boşluğun zıttı olarak ele aldığımızda, nesnelere tamamlanmış şeklidir. Nesnelere resimde yer alan bağlantılarıyla ele alındığında aslında mekândan bahsedilmektedir. Mekan tek başına alındığında ise toplumsal ve bilimsel açıdan aynı yol olduğu söylenebilir (Sariler, 2017: s. 464-474).

1.1.2. Mekân Türleri

1.1.2.1. Mutlak Mekân

Mutlak Mekân, var olan, hareket etmeyen her zaman aynı kalan mekândır. Kavramsal olarak ele alındığında, maddeden bağımsız var olan şeydir (<http://dusundurensozler.blogspot.com/2007/11/mutlak-zaman-mekankavrayzerine25.html>/ Erişim:15.08.2018).

David Harvey, mutlak mekânı, bir mekânı kiralayan kişinin onu istediği o süreç içinde kullanabilecek olmasıyla açıklamıştır. Habermas'ın düşüncesinde, mutlak mekân, özel ya da kamusal olsun egemenliği simgelemektedir. Bir ülkede hükümdarın gücü tebaasında oluşur. Bunun mekânda gösteri biçiminde sunumu, kamusal bir mahiyet kazanır.

Ortaçağda kamusal alanın temsilini burjuvadan ayırmak çok basittir. Temsili kamu, hükümdara bağlıdır. Diğer kamu, halkın tümünü değil de iktidarı belirtmektedir. Halkın bir söz yetkisi yoktur. Böylece günümüzde tanımladığımız kamusal alanın modern karşılığı hiçbir şekilde vardır diyemeyiz. Hükümdar yasa çıkarttırır, yürütür, herkesin adına konuşur. Kamuyu temsil eden olarak görülür. Temsil kamusal statüye bağlıdır. İktidara bağlıdır. Halkla ilgisi yoktur. Rahipler, ruhaniler, halkı temsil ettikleri alana, kiliseye çağırır, toplu ayinler yaparak temsil gücü elde ederler.

David'in kiralık alan düşüncesi ile Habermas'ın her şeyin hükümdarın elinde olması düşüncesi, egemen otoritenin hizmetinde olan resim sanatında ele alınan mekânlara karşılık gelir. Dine uygun ve dini konuları anlatmaya yarar sağlayacak mekânlar gösterilmiş, egemen otoriteye bağlı kalan sanatçılar özgürlüklerini kullanmamışlardır. Gösterilen mekân ve konu dışına çıkmamış olmaları, yeni arayışa girmeksizin yetenekleri elverdiğince var olan mekânı kullanmışlardır (Yükselbaba, 2012: s. 53-94; <http://bulentgundogmus.com/degerin-mekani-ve-zamani/> Erişim: 09.09.2018).

Mutlak mekân, içinde yer alan insanların ve cisimlerin nasıl konumlandığından, nasıl betimlendiğinden yola çıkılarak, mülkiyet, aidiyet, temsiliyet vb. pratiklerin niteliğini ortaya çıkarmamıza olanak sağlamaktadır.

1.1.2.2.Görelî Mekân

Tarihsel süreçte, üretilmiş resimlerin her birini birer mutlak mekân tasviri olarak değerlendirdiğimizde, görelî mekân tanımına ulaşabiliriz. Görecelî mekân, kendisi ile bağlantılı olan nesnelere yardımıyla belirlenir. Nesnelere ilişkilendirip, boyutlandırıldığında, mutlak ölçüsü ortaya çıkmaktadır. Görelî mekân duygu, düşünce, hislerimize karşılık gelmektedir (<http://handeasar.blogspot.com/2010/12/mekan-uzerine.html> Erişim: 13.08.2018).

Habermas'ın görelî mekân düşüncesi, kamusal alanın temsil alanından çıkıp anlam kazanması üzerinedir. Temsili mekân içindeki, özgürlük, kısıtlamalar, yargılar vs. temsilin bir parçasıdır; kilisenin egemenliği, feodalitenin çöküşü burjuva sınıfının doğuşu, halk egemenliği, sınıf çatışmaları, ulus-devlet bilinci, hukuk, siyaset, ekonomi, kurumlar, kolektif eylemler, yönetim biçimleri, insan hakları vb. pek çok değişken görelî mekân düşüncesinin geniş kapsamını oluşturur.

Harvey'in görelî mekânı, kişinin kiralamış olduğu alanda emek kıtlığının yanında taze meyve ve sebze yetiştiremeyecek olması durumu ile açıklanır. On yıl sonra veya belli bir süre sonra daha güzel ve verimli bir süreç yaşayabileceğinin umuduyla, şartların uygun hale getirilmesi mevsim şartlarının iyi olması gerekli tedbirlerin alınmasıyla bağlantılı bir anlam üretiminin yapılmasına karşılık gelen mekândır. Sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik vb. nedenlerden dolayı mekânın yeni boyut kazanması söz konusu olur (Ghulyan, 2017: s. 110-125).

Resim sanatı tarihinde, görelî mekân, dönemler ve akımlar içerisinde sanatçıların ortaya koydukları resimlerde olması gerektiği gibi dünyaya ulaşma gayreti içerisinde kendine özgü resimsel mekânları kurmuş olmalarına karşılır gelir. Rönesanstan günümüze değışen ve gelişen zaman ve mekân koşullarının yansıdığı üsluplar tarihi olarak gözlemlenir (Habermas, 2005: s. 251-304; Yükselbaba, 2012: s. 52-94; Gündoğmuş, 2017).

1.1.2.3.İlişkisel Mekân

Leibniz, mekânı söylemsel bir şekilde ele almış, dil ilişkisinden yola çıkarak kodlarını çözmeye, somut mekânı dil yoluyla soyutlamaya çalışmıştır. Leibniz'in bakış açısıyla ele alırsak, mekân, nesnelerin içinde görülmesini sağlayan bu anlamda nesnelerin de ancak kendi içlerinde başka nesnelerle ilişkilendirerek bunları temsil edilmesini sağlayan unsurdur (<http://handeasar.blogspot.com/2010/12/mekan-uzerine.html> Erişim:12.08.2018).

Habermas'e göre, 18. yy. da burjuva her alanda kendini geliştirmiştir. Şehirler burjuva kesiminin kontrolüne geçmiş, zenginliklerine devam etmek için farklı gruplar halinde ilişki kurmuşlardır. Kamu özel hale gelmeye başlamış, bir kesimin tekelinde kalmaya başlamıştır. Kapitalizm fikrinin yayılmasıyla beraber kamusal alandan elini çeken zengin sınıf kendi aile ve yakın çevrelerine dönmüştür. 18.yy. sonlarına doğru yaşanan Aydınlık Çağın devrimiyle beraber kamusal alan kendi işlevine dönünce anlam kazanmaya başlamıştır. 19.yy. da kamusal alanda kriz yaşanmıştır. Bugün kamu anlamı kendi ismine yaklaşmış bir kesimin aile ve yakın arkadaşların tekelinde değıl toplumda yaşayan herkesi kapsamaya başlamıştır. Sonucunda şehirler, farklı kesimdeki toplumları bir arada barındırmış ekonominin, kültürün ve siyasal mekânların yeri almaya başlamıştır.

Habermes'in düşüncelerinden yola çıkarak kapitalizm dünyada baş göstermiş, kamusal krizlerde toplumlar daha fazla etkilenmiş, devletler çıkar ilişkisinde toplum kültürlerini göz ardı ederek birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışmışlardır. Doğal olarak sanatçılar toplumda yaşanan bu düzensizlikten etkilenmiş eserlerinde bu konulara değinmeye başlamışlardır.

Harvey'in verdiği örnekler ilişkisel mekânı daha net bir şekilde anlamamıza yardımcı olmuştur. Örneğin kişinin kendi ev değeri düştüğünde çevredeki evlerinde değerinin düştüğünü söylemiştir. İpotekli evlerin değerini bankaların belirlediğini açıklamıştır. Yani değeri düşen bir nesnenin etrafında da olumsuzluk yarattığını dile getirmiştir. Harvey'in bu ilişkisel mekân üzerindeki düşüncelerini sanata da taşıyabiliriz.

Resim sanatında da yaşanan buna benzer olaylar sanatçıların çalışmalarının değerini düşürmüştür. Örneğin; Realizm döneminde gerçekçi çalışmaları bir yere kadar ilerletebilmişlerdir. Daha sonra fotoğraf makinesinin icadıyla resim sanatının değeri düşmüştür. Artık realist yani gerçekçi çalışmalara gerek kalmamıştır. Sipariş verilen portre veya herhangi bir sanat eserinin bitmesini gerek beklemeye kalmamıştır. İstenildiğinde zaten fotoğrafı çekilebilmiştir. Bunun için sanatçılar doğaya yönelmişlerdir. Birebir resimleri yapmaktan vazgeçmişlerdir. Çoğaltılması kolay olan eserler piyasada birden fazla olunca maddi açıdan değerleri düşmeye başlamıştır. Bir çalışmadan istediği kadar eser çıkartma imkânı bulmuşlardır.



Resim 1.1. Katsushika Hokusai, Ejiri' de Fırtınaya Yakalanan Gezginler, 1760-1849, Polychrome tahta baskı; kağıt üzerinde mürekkep ve renk. 25,4 x 37,1 cm. Japonya



Resim 1.2.Jaff Wall,Aniden Esen Rüzgar,1993, Fotografik saydam ve ışıklı vitrin, 299 x 377x34 cm, Tate Collection, Londra, İngiltere

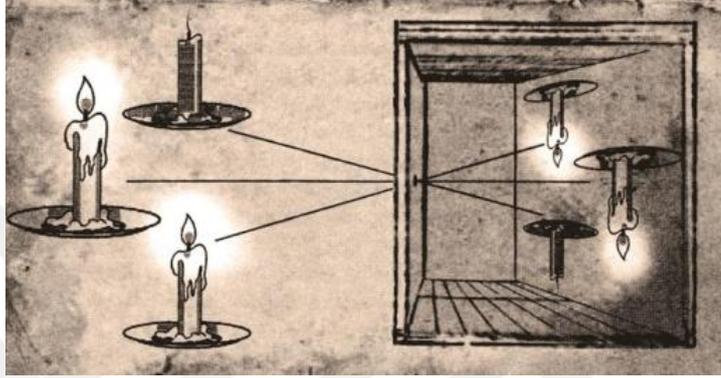
Jaff Wall, Katsushika Hokusai'nin 'Ejiriyi'de Aniden Fırtınaya Yakalanan Gezginler'' (Resim 1.1) adlı eserinden esinlenerek resimdeki anıyı yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Hokusai'nin hayali düşlere yer vererek oluşturduğu mekânı Wall, gerçek hayat ile ilişkilendirerek ışıklı vitrin çalışmasıyla mekâna gerçeklik boyutunu kazandırmıştır. (Resim 1.2) Aynı zamanda sinematografik fotoğraf olarak tanımladığı eserini yeni bir kurguyla oluşturmuştur. 19.yy. yapılan mekân çalışmasını anımsatmak için şehrin dışındaki çiftlik alanında yeniden bir mekân olgusunu yaratmıştır. Daha önceki kompozisyon çalışmalarını 21.yy modern yöntemlerini kullanarak uzun bir çalışma sürecinden sonra dijital teknolojiden yararlanarak esere yeniden hayat vermiştir (Farthing, 2012: s. 550-551).

1.2.İŞIK NEDİR?

1.2.1. Görmek ve Görülmek İçin Temel Unsurlar Olan Işık

Işık, çevremizi ve renkleri görmemizi sağlayan cisimdir. 18. ve 19 yy.'daki yaygın düşünce, ışığın göze bir şeyler taşıyarak yayıldığı görüşüydü. Işığın dalga biçiminde hızlı küçük zerreciklerden oluştuğu varsayılmaktaydı. (Resim 1.4) Isaac Newton (1642-1727) cam prizma üzerinde çalışarak yedi rengi ortaya çıkarmıştır. Birbirleriyle kesişen iki ışığın birbirinden yararlanmasını geliştirmiştir. Işık üzerinde yaptığı çalışmaları "Dalga kuramı" ve "Tanecikler Kuramı" olarak tanımlamıştır. Çalışması resim ve renk kuramlarının oluşmasına ön ayak olmuştur. Newton'dan önce optik bilimin kurucusu olarak tanınan

İslam'ın fen âlimlerinden İbn-i Heysem (965-1051)' in çalışmaları da bulunmaktadır. (Resim 1.3) Geometri alanında ilerleme kaydeden Heysem, basit bir modelleme ile ışığın yansımaya ve kırılma özelliğini bulan ilk kişi olarak kabul edilmektedir. Newton, ışığın getirdiği taneciklerin hızının arttığını açıklamıştır. Saydam ortamlarda ışığın biraz yansımaya birazda kırılması, ışık parçalarının zamanla periyodik olarak değişen bir yapısından kaynaklı olduğunu dile getirmiştir (<http://www.nedir.com/%C4%B1%C5%9F%C4%B1k:Erişim;15.06.2018>).



Resim 1.3. İbn-i Heysem'in çalışması

İnsanlar var oluşlarından beri gerek doğal gerekse yapay ışığın etkisinde sürekli yaşamlarını şekillendirmiştir. Işığın etkisi fiziksel olduğu gibi düşünce olarakta sanat yapıtlarında yer bulmuştur. En büyük doğal ışığımız olan Güneş'in yanında yapay ışıklar da sosyal oluşumlarımızın vazgeçilmez kaynakları arasındadır. Yaşadığımız çevreyi görmemizi sağlayan, düşüncelerimize tercüman olan hayatımızın her alanında bu denli önem arz eden ışık, âlimler, filozoflar ve sanatçılar gibi topluma yön veren kesimin araştırma konusu olmuştur (İnceoğlu, 2017: s. 2-6).



Resim 1.4. Newton'un Renk Kuramı ve Işık Prizması

Yeryüzünde yaşayan insanlar, ilk zamanlarından itibaren ışığı hep farklı şekillerde yorumlayarak ele almışlardır. Kimi topluluklar tarafından inanç simgesi kimileri tarafından ise düşüncelerini ifade etmekte ana unsur olmuştur. Bu doğrultuda birçok sanatçı ışık etkisini fikirlerinin oluşmasında temel öge olarak kabul etmiştir. Örneğin Platon, 17. yy da ışığı bilimsel açıdan ele alırken, Antik Çağ'da yaşayan Yunan filozofları sosyal hayatımızın devam etmesinde bir araç olarak görmüşlerdir. Platon görme işlemini parçacıklar sayesinde gördüğümüzü öne sürmüştür. Newton ise 1666 yılında ilk deneyinde ışığın yansıma ve kırılma olayını bilimsel olarak kanıtlamış Platon'un düşüncelerini çürütmüştür. Güneşten gelen ışığın yedi renge ayrıldığını bulmuştur sonra bunları tekrar ele alarak beyaz ışığı elde etmiştir. Sonucunda beyaz ışığın değişik renklerdeki ışıkların karışımlarıyla ortaya çıktığını bulmuştur. Beyaz ışığı oluşturan renkler; mor, mavi, yeşil, koyu mavi, turuncu ve kırmızıdır. Christian Huygens, Maxwell, Heinrich gibi bilim insanları da farklı çalışmalar ve deneyler yapmıştır (İnceoğlu, 2017: s. 2-6).

Etrafımızın aydınlatılmasını sağlayan, evreni tek bir çatı altında buluşturan sayılı maddeden biri olan ışık, doğal ve yapay olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Doğal ışık evrenin kendi kaynakları ile oluşan, insanlardan bağımsız olarak doğada yer alan ışıklardır. Güneş, yıldız, Ay, şimşek, ateş böceği vs. bu şekilde örneklendirebiliriz. Yapay ışıklar ise insanlar tarafından oluşan ve yönlendirilen ışıklardır. Örneğin; ampul, trafik ışığı, fener, mum... İşte yaşadığımız evrende bize kolaylıklar sunan ışıklar bunlardır (<http://www.nedir.com/%C4%B1%C5%9F%C4%B1kErişim>; 18.06.2018).

Işık bir yere çarptığında cismin özelliğine göre yutulur, kırılır ya da yansır. Cismin rengi koyu ise daha çok ışık alırken açık renkli cisimler daha az ışık alır. Bu yüzden yazın açık renkler tercih edilir. Mat, pürüzlü ve parlak olan cisimler de az ışık alırlar. Aynı zamanda parlak ve aynada yansımaları düzenlidir (<http://www.nedir.com/%C4%B1%C5%9F%C4%B1k> Erişim;18.06.2018).

Görmek ve görülme eylemleri ışıkla birlikte birbirini tamamlamaktadırlar. Görme ve görülme ışık, göz ve beyin aracılığıyla gerçekleşir. Birinin eksikliği, gerçekleşen döngü zincirinde aksamalara yol açacaktır. Göz ve beyin sabit organlarken ışık değişen bir cisimdir. Çünkü ışığın rengi, hızı ve şiddeti değişkenlik göstermektedir. Cisimler görünüşte farklı doğar. Değişen ışık ve şiddeti, cisimlerin görünüşlerinde her insanda ayrı bir etki oluşturur (Hasanoğlu, 2018: s. 2-3).

1.2.2. Kompozisyon Ögesi Olarak Işık ve Gölge

Görme olgusu, onu oluşturan temel yapıtlar olan göz, ışık ve beyin bileşenleri sonucunda ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu algı model, fen ve detay gibi çözümsel arayıştır. (Resim 1.5) Işığın geldiği kaynaklarda farklı olmasından dolayı formların biçimlerinde farklılıklar oluşmaktadır. Dolayısıyla bir formun aldığı ışığın şiddetine göre uzaklık mesafesi ortaya çıkar. Işığın çarpması sonucunda farklı formlarda farklı algılamalar oluşur. Bir küpün ışık aldığı yüzeyi parlak ya da aydınlık olarak gösterirken ışığın almadığı diğer yüzeylerde ise koyuluklar oluşur bura da ‘‘gölge’’ olgusu algılanır. Küre gibi bir formun ışık ile karşılaşması sonucunda ise ışığın az aldığı ve karanlığın az olduğu bölgesi ise ara ‘‘ton’’ olarak algılanmaktadır (Artut, 2002: s. 174-175).

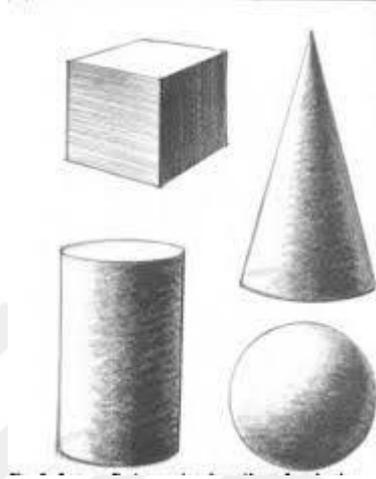
Resim çizgilerle belirlendikten sonra ışık-gölge ile işlenir. (Resim 1.6) Derinlik ve hacim etkisi kazandırılarak üç boyutlu hale getirilir. Doğal ve yapay ışıktan etkilenir. Işık bir yere çarptığında her yer aynı seviyede ışık almaz. Işık almayan yerlerde gölge oluşur. Işık ve gölge arasındaki boşluk eşyanın ana rengini gösterir. Bu dereceye de ton denir. Işık gölge ilişkisini dört şekilde ele alabiliriz.

1. Işıklı kısım (açık ton): Işığın direkt olarak alındığı en açık kısımdır.

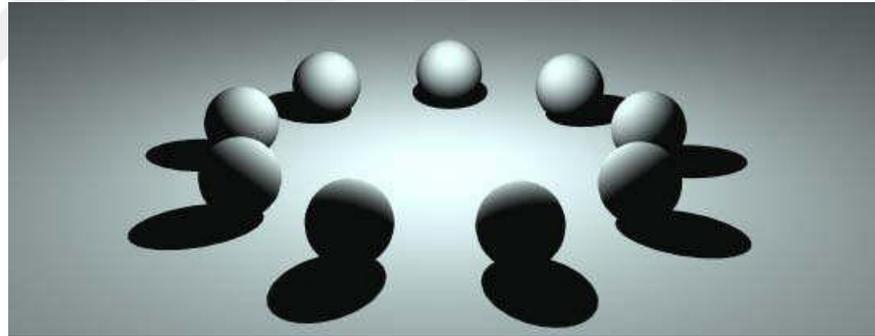
2. Öz ton: Işığın eğik olarak alındığı yerdir. Bu bölgede yansıma ve parlama oluşmayarak eşyanın rengi belli olmaktadır.

3.Öz-gölge (koyu ton): Işığın vurmadığı yerdir. En koyu bölgedir.

4.Düşen gölge: Fona ve yere düşen gölgedir. Nesnenin şeklini yansıtır (<http://www.gorselsanatlar.org/temel-tasarim/resimde-isik-ve-golge/> Erişim: 25.08.2018).

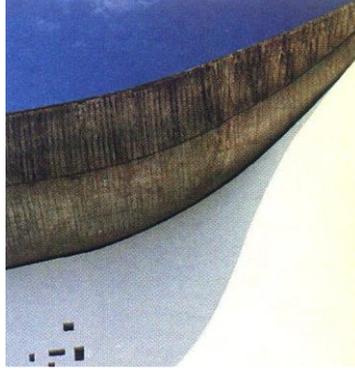


Resim 1.5. Nesnelerin biçimlerine göre gölge durumu değişkenlik gösterir.



Resim 1.6. Işık gölge etkisi

Plastik sanatta ışığın etkisi olduğu kadar gölgenin de etkisi vardır. Işık, gölge oluşturduğunda anlam kazanır.(Resim 1.7, Resim 1.8) Gölgenin oluşması ışığa bağlıdır. Cisimlerin üzerinde ışığın yönü değiştikçe farklı gölgeler oluşmaya başlar. Bir nesnenin gölge derecesi, aldığı ışık miktarına bağlıdır. Işık-gölge ile birleşince plastik bir biçim yaratmaktadır (Özorhon, 2002: s. 21-25).



Resim 1.7.Le Corbusier, Ronchamp Şapeli, 1954



Resim 1.8.Kansai Havalimanı, RenzoPiano, Osaka

1.2.3. Işık ve Renk Kuramları

Renk, dalga boyutlarıyla zihinde oluşan histir. Işığın parçalanması sonucu ortaya çıkar. Evrende var olan her şeyi algılamamızı sağlayan suni ışıktır. Işık ile renk birbirinden ayrılmaz iki parçadır. Işığın olduğu yerde renk oluşur. Rengin parlaklığını, kuvveti ve sağlamlığını ışığın şiddeti belirler. Doğada renkler saf halinde bulunur. Sanat yapıtlarında anlatılmak istenilen hemen hemen her şeyin renkle ifade edildiği görülmektedir. Renk en iyi anlatımcı olup duygularımızı hemen etkiler (Ayaydın, 2009: s. 112-113).

Renk hayatımızın her alanında yer alan doğal bir öğedir. Renkler, ışığın cisimlere yansımaları sonucu oluşur. Renkleri ışık, göz ve beyin aracılığıyla algılarız. Görebilmek için ışığa ihtiyacımız vardır. Sanatçılar duygularını paylaşmak için görsel anlamda en önemli öğe olarak ışık konusuna yönelmişlerdir. Çünkü bir resime bakıldığında ilk aradığımız eserde kullanılan renklerdir. Güneş ışığının cam prizmadan geçerek yedi renk oluşturduğunu biliyoruz. (Resim 1.9) Güneş ışığının cam prizmadan kırılarak geçmesiyle

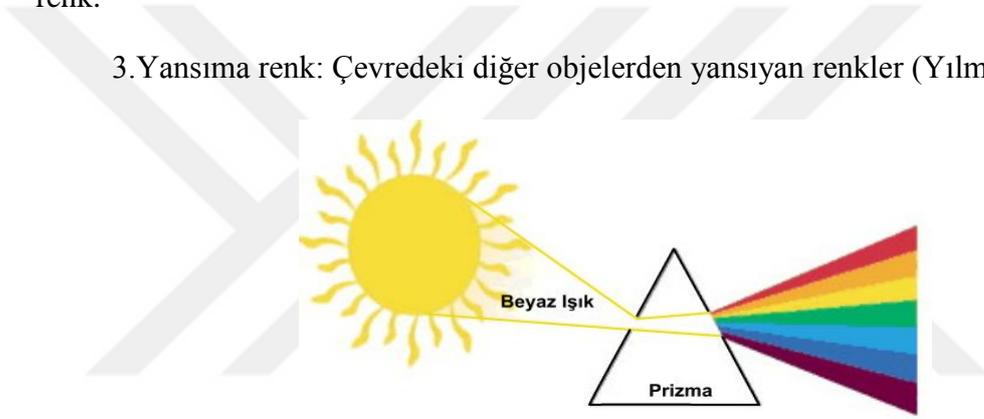
kırmızı, turuncu, sarı, mor, lacivert ve yeşil renkler oluşmuştur. Cam prizmadan geçerek oluşan renkli ışıklara "tayf" denir. Beyaz ışık, bütün renklerin toplamıdır. Siyah ise ışığın olmadığı yerleri ifade eder. Cisimler, aldığı ışığın tümünü ya da bir kısmını yansıtır. Cisim beyaz ise üç ana ışık yansıtır. Siyah ise üç ana ışığı emer. Bu durumda cisim ışıksız, karanlık olur böylece siyah kalır (Yılmaz, 2005: s. 30-34).

Tayf renklerinin tümü, hem ışık renkleri içinde, hem de pigment renkleri içinde yer alır. Işık alan tüm cisimlerin rengini şu üç faktör belirler:

1.Öz (lokal) renk: Objenin kendi, asıl rengi

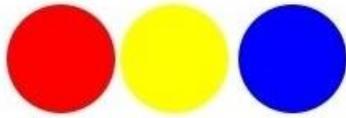
2.Işığa göre değişen (tonal) renk: Işığın ve gölgenin etkisi sonucu görülen değişmiş renk.

3.Yansıma renk: Çevredeki diğer objelerden yansıyan renkler (Yılmaz, 2005: s. 31).

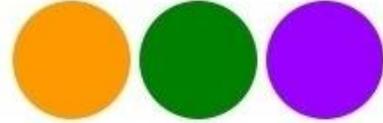


Resim 1.9.Tayf

(Resim 1.10) Kırmızı sarı ve mavi renge ana renk denir.



Resim 1.10. Ana Renkler



Resim 1.11.Ara Renkler

(Resim 1.11) Ana renklerin birbirine karışmasıyla oluşan yeşil, mor ve turuncu renklere ara renk denir.

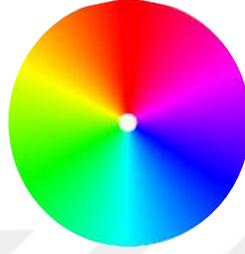
Kırmızı-Sarı= Turuncu

Mavi-Sarı = Yeşil

Mavi-Kırmızı = Mor

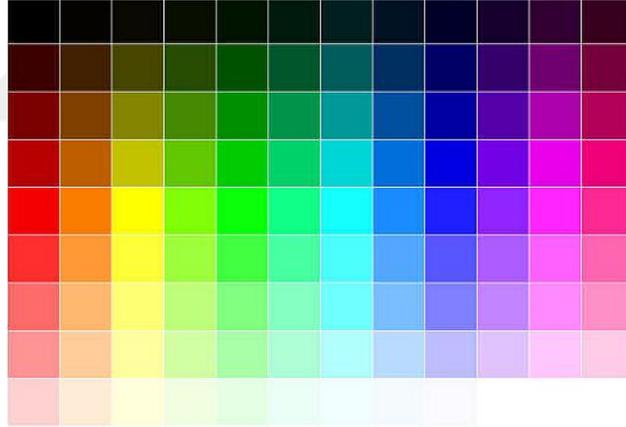
Elde edilir.

(Resim 1.12) Ana ve ara renklerin karışımıyla aşağıdaki gibi çok sayıda renk değerlerine ‘nüans’ denir.



Resim 1.12.Nüans

(Resim 1.13) Her hangi bir rengi siyah ya da beyazla açılması ya da kapanmasına yani nötr renklerle oluşan değerlerine ‘ton’ denir (Buyurgan, 2007: s. 114-116).



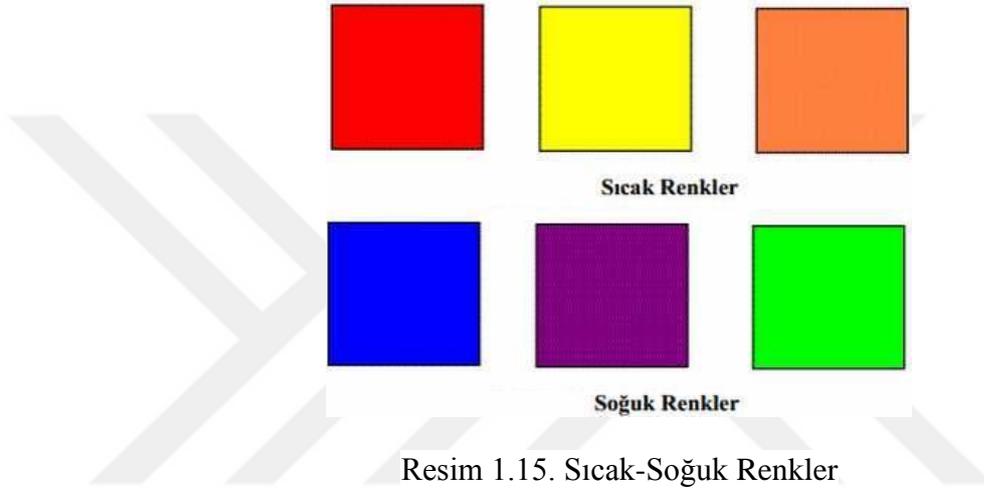
Resim 1.13.Ton

(Resim 1.14) Siyah ve beyazın karışımıyla oluşan gri renktir. Türkçede ‘renksiz renkler’ ya da Nötr renkler denir (Yılmaz, 2005: s. 205-209).



Resim 1.14.Nötr Renkler

Renkler sıcaklık ve serinlik hissini verir. (Resim 1.15) Sıcak renkler; kırmızı, turuncu ve sarı renklerdir. Dalga boyu kısa ve yüksek titreşimlidir. En göze çarpan renklerdir. Çabuk göze çarpan renkler olduğu için dinamik ve canlıdır. Diğer renklere göre daha yakındır. O yüzden sıcak renkle bir odayı boyandığında, oda olduğundan küçük gösterir. Soğuk renklere bakıldığında mavi, yeşil ve mor oluşmaktadır. Sakinlik özelliği vardır. Dinlendirici dinginlik hissini verir. Kendini belli etmeyen bir renktir. O yüzden pek göze çarpmaz. Aynı şekilde odayı soğuk renkle boyadığımızda olduğundan büyük gösterir (Taşkın, 2012: s. 61-62).



Resim 1.15. Sıcak-Soğuk Renkler

Renk çemberine bakıldığında birbiriyle olan ilişkisini yuvarlak şekil sayesinde daha net görmekteyiz. (Resim 1.16) Renk çemberini hangi tarafa çevirirsek birbiriyle olan ilişkisi kopmaz. Üç ana renk ve üç ara renkten oluşur. Kırmızı, sarı ve mavi ana renk olup renk çemberinin temelidir. Her rengin ayrılmaz bir özelliği vardır. Bu renkler diğer renklere bağlı oluşmamıştır. Herhangi bir rengin karışımı sonucu oluşmamışlardır. Ana renkleri birbiriyle karıştırırsak yeni renkler elde edilir. Ara renkler ise ana renklerden oluşur. Turuncu, mor ve yeşildir. Ana renklerin birbirine olan geçişlerde kullanılır.

Kırmızı-Sarı=Turuncu

Sarı-Mor=Yeşil

Mavi-Kırmızı=Mor

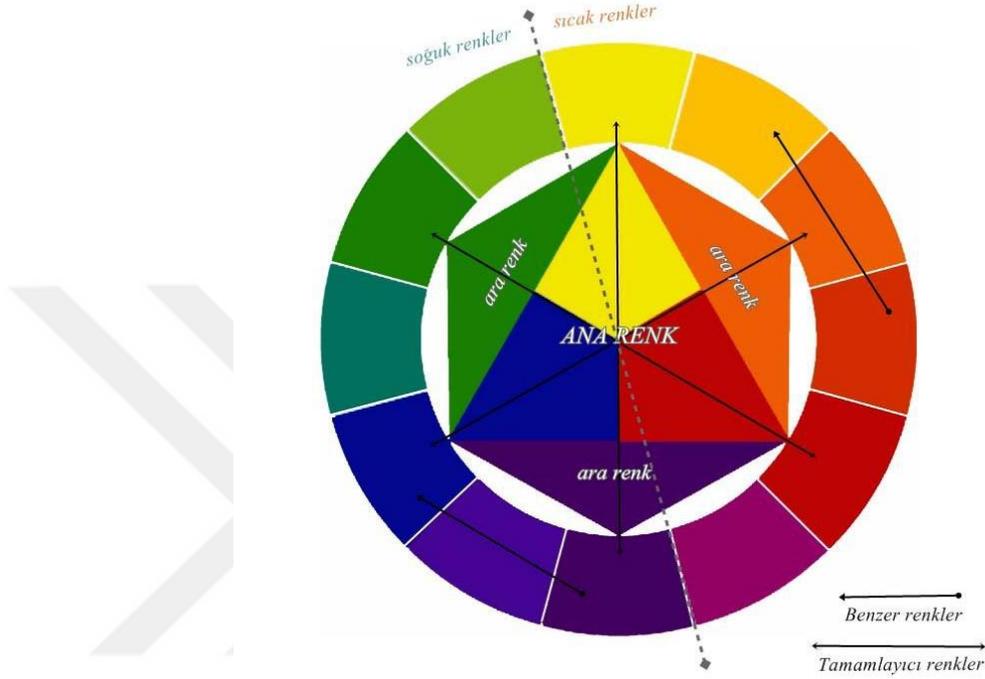
Böylece tamamlayıcı renkleri görülmesini sağlar. Çemberde bir rengin tam karşısındakine tamamlayıcı renk denir.

Kırmızı-Yeşil

Sarı-Mor

Mavi-Turuncu

Tamamlayıcı bir renkle birlikte kullanıldığında kontrast sağlar. Yan yana gelince parlak olup karşılaştırmca nötrleşir (Kavak, 2015: s. 40-43).



Resim 1.16. Renk Çemberi

Renklerin insan psikolojisi üzerinde etkileri vardır;

Kırmızı: Tahrik, çekici en dinamik olan bir renktir. Kan dolaşımını hızlandırır. Gerginlik ve tansiyonu yükseltir. Aşk, samimiyet, neşenin de rengidir.

Sarı: Güneşin sembolüdür. Aydınlık ve parlaktır. Neşe ve sempati duygusu verir. Karamsarlıktan kurtarır. Kıskançlık rengidir. Akıl ve mantığın rengidir.

Turuncu: Dinamik, sıcak ve yaşama kudretini ifade eder. Duygularımızı canlandırır, mutluluk ve neşe veren renktir.

Mavi: Sakin, berrak, soğuk bir renktir. Karar verme, düşündüren bir renktir. Gökyüzü, deniz, şiiir, özgürlüğün vb. rengidir.

Yeşil: Dinlendirici bir renktir. Özlemi, hasreti gideren bir renktir. Yorgunluk, hastalık umutsuzluktan uzaklaştıran bir renktir.

Beyaz: Saf, doğruluk ve temizliğin rengidir.

Siyah: Ölüm, ciddiyet ve ağırlık duygusu verir.

Pembe: Aşk ve sevginin rengidir.

Mor: Karamsarlığın, ciddiyetin, içe kapaklığın rengidir (Erim, 1999: s. 63-66).



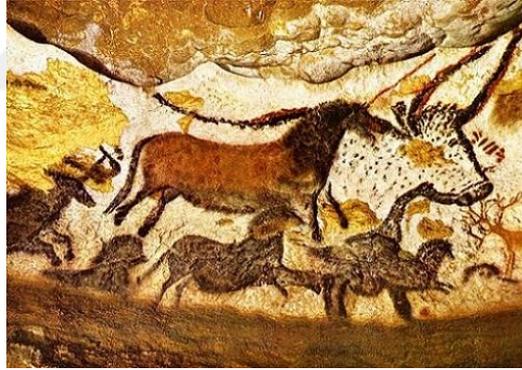
İKİNCİ BÖLÜM

RESİMSSEL MEKÂNDA IŞIK KULLANIMI

2.1.MUTLAK OLAN RESİMSSEL MEKÂNDAPLASTİK BİR DEĞER OLARAK IŞIK

2.1.1. Resimsel Mekânda Işık kaynağı

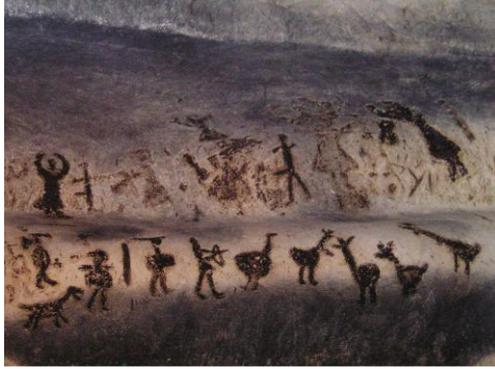
İnsalığın yerleşik döneme geçmediği dönemlerde göçebe yaşam biçimi, zihinsel ve fiziksel açıdan hem insanları hem de sanatın oluşumunu etkilemiştir. (Resim 2.1) Genellikle, mağara duvarlarına, taşlara yvn betimlemeleri yapan insanlar o zaman avcılık ve hayvancılıkla meşgul oldukları için avladıkları hayvanları dış çizgilerle çizmiştir. Mamut, geyik, at gibi en çok avlanan hayvanlar kullanılmıştır. Kırmızı, siyah ve sarı tonlarındaki renkler daha çok ele alınmıştır. Mağaralara çizilen hayvan resimlerinin nedenleri güven duygusunu güçlendirmektir. O dönem perspektif anlayışı olmadığı için mekândan bahsetmek mümkün değildir. Bu yüzden çizilen resimleri doğada var olan mekânla bütünleştirebiliriz (Üstünipek, 2012: s. 7-16).



Resim 2.1.Mağara Resimleri, Boğalar Salonu, Paleolitik Çağ,M.Ö.1500,Lascaux Mağarası

Renkler insan hayatının merkezinde olduklarının farkında olmayan cansız bir unsurdur. Eski zamanlardan beri yaşanan sevincin ve acının simgesi haline gelmiştir. (Resim 2.2) Renkler ilkel yaşam şartlarından itibaren kullanılan işaretlerde yer almıştır. Mağarada çizilen resimlerden anlaşılacağı gibi İlk çağlardan itibaren etkisi günümüze kadar ulaşmıştır. Mağara resimlerinde genellikle kahverengi ve siyah renkler kullanarak kalıcılığı sağlamak istemişlerdir. Bu renklerle insanlar yaşam mücadelelerini taklit ederek sembol haline getirmiştir. Onlar için Güneş, Ay, Dünya, gökkuşağı ve yıldızlar kadar

renklerde gizemlerle doluydu. Her toplum kendi coğrafya ve kültürlerine göre renklere farklı anlamlar katmaya başlamışlardır. Genel itibariyle vücut kırmızı, akıl sarı, ruh mavi anlamı taşımaktadır (Alkoç, 2017: s. 24-29).



Resim 2.2.Mağara Resimleri, Dans Eden Ve Avlanan İnsanlar ,T.Ö.8000-4000,
Bulgaristan

Mısır sanatı resimlerine baktığımızda perspektif hâkim değildir (Resim2.3) Bu resimlerde yazılarda yer almıştır. Günlük konular, eğlence hayatı, dini törenler ve tarım gibi konular ele alınmıştır. Bazı resimlere bakıldığında yüzey yatay bölünerek oluşturulmuştur. Ölümden sonraki yaşama inandıklarından mezarlıkta yer alan duvarlarda resim ve kabartmaları sık sık görmek mümkündür. Doğanın yaşamlarına etkisi daha baskın olduğundan betimlemelere yaygın şekilde yer verilmiştir. Figürleri birbirinden farklı şekilde resmetmişler. Figürlerinin ayakları öne doğru gözleri vücut yapılarına göre daha büyük çizilmiştir. Genellikle tek ya da birkaç figürden oluşan kompozisyonlarla duygularını aktarmışlardır. Resim de yer alan hayvan figürleri insanlardan daha küçük çizilmiştir. Erkekler koyu renkte kadınlar açık renkte boyatılmıştır. Resimlerinde perspektif anlayışı olmadığından mekân var olan alanla bütünleşmiştir (Üstünipek, 2012: s. 43-57).



Resim.2.3.Büyük Hasat,YeniKrallık,Menena'nın Mezarı, M.Ö.1390



Resim.2.4. Yuvarlak Taht Üstünde Meryem ve Çocuk İsa, 1280 dolayları, Sunak Resmi, A.Ü.T., 81,5x49 cm, Ulusal Sanat Galerisi (Mellon Koleksiyonu), Washington.

Bir Ortaçağ ikonuna (Resim 2.4) baktığımızda, yaşanan dünyadan uzak, öteki dünyaya ilişkin bir temsilin varlığı kolayca anlaşılır. Meryem'in tahtının eğimi, dirsek ve dizleri, vücut-kumaş, ellerindeki ve yüzündeki gölgeler, dünyevilikten arındırılmışçasına hacimsiz sunulmuş ve mekânda pespektif öğelerinin olmayışı mutlak mekânı kavramına olanak sağlamıştır (Beyoğlu, 2016: s. 378-379; Gombrich, 2011: s. 137-141).

2.1.2. Aydınlanmanın Temsili Olarak Işık Sembolizmi

Sanatçıların çalışmalarını yukarıdan gelen ışık ile aydınlatması; kültürel, dini, doğüstü gibisebeplerle hemen hemen her alanda sembol değeri kazanmasına yol açmaktadır. Bu tür çalışmalarda üstten gelen ışık kullanılır. Klasik dönem sanatçılarında bu ışık tekniğini sık sık görebiliriz.

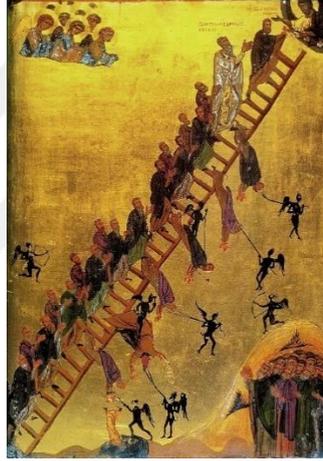
Neoklasisizm temsilcisi Jack Louis David'in, "Sokrates'in Ölümü" isimli resminde (Resim 2.5) sol taraftan yukardan gelen ışık kompozisyonu aydınlatmıştır. Işık-gölge yansımaları duvarda görmek mümkün. Figürlerin üzerinde farklı renkteki elbiselere yer verilmiştir. Kale duvarını andıran alanda yer alan kapının arkasında da gölge ve ışık alanlarını detaylarıyla birlikte işlemiştir.

Gotik sanat örneği anonim bir resimde (Resim 2.6) öteki dünyaya geçişi temsil eden sırat köprüsünden geçme anı hayali figürlerle resmedilmiştir. Yıldız geleniği etkisiyle

ışıklı bir etkiye sahip kılınmış resimsel mekânda, sol taraftan iyilik meleklerinin etrafının güneş ışığı şeklinde aydınlatıldığı görülmektedir.



Resim 2.5. David, Sokrates'in Ölümü, 1787, T.Ü.Y.B., 130x196 cm, Metropolitan Museum Of Art, New York, ABD



Resim 2.6. Sanatçı bilinmiyor, Göksel Merdiven, 12.yy sonları, Ahşap üzerine tempera ve altın varak. 41 x 29.6 cm, Azize Katherina Kutsal Manastırı, Sina, Mısır

Kaynağı belli olmayan ışığa baktığımızda sanatçıların genellikle atölyede ya da açık havada kullandığı tekniktir. Aşağıdan gelen ışıklar gölgeyi devasa şekilde verirken bu şekilde kullanılan çalışmalar genellikle şiddet eylemlerini resmetmek için kullanılır (İnceoğlu, 2017: s. 11).

Aydınlık ve karanlık renkleri ele alındığında insan yaşamını duygu ve düşünce olarak etkilemiştir. Mekânların aydınlık karanlık olması kişiden kişiye farklı anlam kazandırmıştır. Aydınlık, ışığın olduğu karanlık ise ışığın olmadığı anlamı taşır. Schulz'un dediği gibi "Eskiden evler karanlıktı. Mağara ve kiliselerin içine benzemektedir."

Buradaki ışıklar dini bir söylentide geçen ‘‘karanlık ışık’’tır. Aydınlık beyazla ilişkilendirirken karanlık siyahla ilişkilendirilmiştir. Karanlık siyah bir algı oluşturmaktadır. Tanizaki'nin 'Batılılar için her tarafın ışıkla olması huzuru temsil ederken Doğulular (Japonlar) için siyah huzur vermektedir.' söylemiyle anlaşılacağı gibi karanlık ve aydınlığa bakarken her toplum kendi önem ve yerini görmektedir (Özhorhan, 2002: s. 21-25).

Bir heykel sanatçısı taşı yontmadan önce kafasında nasıl şekil oluşturuyorsa ressam da karanlık ve aydınlık ışığı birlikte düşünür taşınır sonra çizer. Sanatçının burada nasıl, neden ve nerde ışığı kullanacağı düşüncesi her zaman bir adım öndedir. Böylece her sanatçı farklı ışıkları yorumlayarak özgünlüğü yakalar. Aydınlık ve karanlık kişiden kişiye göre değiştiği için herkese aynı duyguyu vermeyebilir. Kişi sanatçının eserini yorumlarken aklındaki duygu ve sanatçının duygularını karşılaştırma yoluna başvurabilirken kimileri kendine göre yorumlar (Özhorhan, 2002: s. 21-25).

Eski düşünce sistemlerinde karanlığa anlam olarak çeşitli ilişkiler ve tasvirler yüklendiğini biliyoruz. Özellikle eski Japon kültüründe ağır gölgeler ve karanlık ayrı bir yere sahiptir. Tanizaki'ye göre Japon kültüründe de, karanlık mekânın özel bir yeri vardır ve geleneksel Japon mekânının ana özelliğidir. Japon mekânının güzelliği, ışıklı gölgeye karşı gelen ağır gölgelerin varyasyonlarına bağlıdır. Başka da hiçbir şeye bağlı değildir. Bir Japon evi, bu anlayışın hâkim olduğu bir gölge ve karanlığın evidir. Erkek, eski birçok kültürde evin geçimini sağlar. Sabah evden çıkar ve akşam eve döner. Kadın ise zamanını evde geçirir. Bu durum Çin kadınları için daha da özel bir durum yaratmış ve ev kadınına yüklenen anlamların bir simgesi olarak tasvir edilmişti. Bu ilişki Çin kültüründe Yin-Yang felsefesinde gözlenebilir. Yin karanlıktır, aynı zamanda Yin dişidir ve karanlık, soğukluk ve nemlilikle temsil edilir (Özhorhan, 2002: s. 23).

Din bağlamında doğal ışığın yerinin ilahi mesajların temsili olduğunu söylemek mümkün. (Resim 2.7, Resim 2.8) Işığın kutsal yerlerde kullanılması ilahi bir varlığın mesajını içermektedir. Hıristiyan din anlayışında tanrının varlığı insanlarla birleşerek bir yol gösterici olduğu düşünülerek ilahi mekânlarında ışığı az kullanarak ağır bir disiplin havasıyla oluşturulmuştur. Oysa İslami mekân ve tasvirlerde ışık birçok yerde yer alarak Allah'ın her yerde olduğu imajı verilmiştir. Osmanlı'nın ve diğer İslam ülkelerindeki cami yapılarında mekânın yanında insanları da dikkate alarak ışık, iç mekâna göre şekillenmiştir (Özhorhan, 2002: s. 21-25).



Resim 2.7. Ayasofya Cami,360,İstanbul



Resim 2.8. Mimar Sinan, Selimiye Cami, 1569-1575, Edirne

İnsanoğlu asırlar boyunca ışığın kaynağının nereden çıktığını bulamamış hep bir arayış içinde olmuştur. Gün aydınlığa kavuştuğunda gökyüzünde bilemedikleri, belirgin olup tanımadıkları bu cismin kendilerine doğanın nimetlerini sunmasına yardımcı olmasına anlam verememişlerdir. Toplumlar kaynağını bilemediği bu varlığı bu yüzden ilahileştirmiştir. Nitekim tarih sahnesine göz gezdirdiğimizde birçok halkın güneşi kutsal güç olarak kabul ettiğini görmekteyiz. Ta ki 17. yy'da Newton ışığa bilimsel bir açıklama getirerek kafalardaki soru işaretlerine çözüm getirmiş bu bilinmezlik döngüsünü böylece sonlandırmıştır (Koloğlu, 2013: s. 2-7).

Gece karanlığına aydınlığı getiren, doğanın var oluşuna anlam katan güneş, günlük hayatımızı devam ettirmemizde en büyük kaynağımızdır. Böylece ışık dini ve felsefi açıdan da sembol kazanmıştır. Aydınlığın ve güzelliğın simgesi olmaya başlayan ışık, cennet ve iyiliği temsil etmektedir. Sümer ve Babil uygarlıkları Güneş'i tanrıçalaştırmıştır. Yine Aztek ve İnkalar Güneş için kurban kesmişlerdir. Her bir toplum bilinmeyen bu yolculuğa anlam kazandırmak için değer vermişlerdir (Koloğlu, 2013: s. 67).

Eski toplumlarda ilahi olarak görülen ışık Barok sanat akımında yer almaya başlamıştır. Barok anlayışında Güneş dramatik olarak kullanılırken Empresyonistler eserlerinin kaynağını güneşten alarak çevreyi ve doğayı ele alırlar (Koloğlu, 2013: s. 6-7).

İtalya'daki Monreale Bazilikası'ndaki İsa'nın yüz ifadesinin ciddiyeti, Pantokrator İsa tipindedir. Yüzündeki duruş izleyiciyi kendisiyle karşı karşıya getirmektedir. (Resim 2.9) Resmin bütününde izleyici ile iç içe olan İsa'nın gözleri ise kendisine bakanlara değil ruhani âleme bakar. İbadet eden kişiler, İsa'nın bakışını ne kadar her şeyi kucaklar şeklinde görse de aslında yüksek bir ruhsal varlığa ait olan bakışların olduğu dile getirilir. İsa'nın elinde İncil'in olması dünyanın ışığını sembolize eder. Kendisini takip edenlerin bilinmezlerde kaybolmayacağı anlamını taşır. Resimde mekânla bütünleşen el kol hareketleri olmuştur (Farthing, 2012: s. 78-79).



Resim 2.9.Sanatçı bilinmiyor, Pantokrator İsa, 1180-90, Mozaik, 700x1300 cm, Monreale Bazilikası, Sicilya, İtalya

Piero Della Francesca'nın "Constantine'in Rüyası", (Resim 2.10) isimli resminde ışık sadece insanların değil formun tamamında etkili olmuştur. Derinliği, yanılısaması perspektif kadar etki etmiştir. Ön taraftaki muhafızlar üstten aydınlatılmış bir çadırın önünde yüzlerine vuran ışığın etkisinde resmedilmiştir. Muhafızların arka tarafları karanlıkta kalmıştır. Muhafızların durdukları yer ile yatakta yatan kişi arasında belli bir mesafe korunmuştur. Çadırın tam ortasında dikey bir direk vardır. Sağ tarafında gölge sol tarafında ise ışık oluşturulmuştur. Çadırın üst tarafına bakıldığında ışık alan yer beyaz-kırmızı renkler kullanılarak resmedilmiştir. Çadırın ışık almayan yerlerinde gölge oluşturularak, çadır karanlığa bürünmüştür. Yatakta uzanmış adamın yanı başında oturan

kadın figürün yüzünde yaşanan acı bir olayın ifadesi oluşmuştur (Gombrich, 2011: s. 259-263).



Resim 2.10. Piero Della Francesca, Constantine'in Rüyası, 1452-1466,
Fresk, 329 x 190 cm, İtalya



Resim.2.11. Tommaso Masaccio, Kutsal Üçlü, 1426-27, Fresk, 667x317 cm,
Santa Maria Novella, Floransa.

Tommaso Masaccio'nun, 'Kutsal Üçlü' freskinde (Resim 2.11) Meryem ve Aziz Yahya sol ve sağ tarafta ayakta durmaktadırlar. Dizlerinin üzerinde oturmuş siyah ve kırmızı renkte iki figür de yer almaktadır. Resim dikkatlice incelendiğinde alt kısımda sadece kemikleri kalmış üzeri mermerle kapatılmış insan cesedi bulunmaktadır. Figürler heykel görünümünde hareketsiz bir şekilde resimle bütünlük kazanmıştır. Sanatçı perspektif anlayışını bu resimde oldukça mükemmel şekilde sergilemiştir. Resimde göze

çarpan tek açıdan kullandığı perspektifle mekânı düzenli ve derinliğini hissettirerek oluşturmak olmuştur. Üç boyutluluğu perspektif kullanarak yakalamaya çalışmış. Figürün arka kısmında perspektifle derinliği yakalamıştır. Işık-gölge ile mekân bütünlüğü sağlanmıştır. Bu yönüyle resim sanatında yapılan ilk çalışma olmuştur. Rönesansla birlikte özgürlüğünü yakalayan sanatçılar görüldüğü gibi yeni araştırmalar yapmış, yeni mekânlarla yeni gelişmeler elde etmişlerdir. Işık- gölge ile mekânı bütünleştirmeyi başaran Masaccio, Rönesans'ın kurucusu olmuştur (Gombrich, 2011: s. 226-230).



Resim 2.12. Andrea Pozzo, Kubbe, 1685, T.Ü.Y.B. çap yak.13 m, St. Ignazio Kilisesi, Roma

(Resim 2.12) Andre Pozzu'nun, devasa boyuttaki kubbenin içine Barok anlayışıyla yaptığı tavan resimleri, 18 yy'ın en önemli perspektifine sahip eserlerdendir. Kubbe de yer alan çalışması hatasız ve gerçekçi şekilde yapılmıştır. Kubbe yanılması ortaya çıkaran bir eser olmuştur. Dinin etki ve mekânlarından kurtulan sanatçılar farklı mekânlarda çalışma gayreti içinde olmuşlardır. Andre Pozzo'nun bu çalışması da bunun örneklerinden biridir (Buchholz, 2012: s. 224-225).

Mimari mekânı, resimsel mekânı ve doğal mekânı buluşturan bu resmin, mutlak mekânın kapsamını ortaya koyduğu söylenebilir. Barok sanat anlayışının başlarda karmaşık yapıları ve duyguları anlatan eserler oluşturuyor olmasına açıklık getirir.

2.2.GÖRELİ OLAN RESİMSEL MEKÂNDA ÜSLUP VE TARZ OLARAK IŞIK

2.2.1. Rönesans Sanatında ‘Evrensel Işık’

Rönesans’ın mekân olgusunda ilahi tasvirler önemini kaybetmeye başlamış, insan figürlerine yönelimleşmiştir. Rönesans’tan önce perspektif ve mekân yoktur. Perspektifin bulunmasıyla nesnel haline gelip sistematikleşmiştir. İki boyutlu resim anlayışının hâkim olduğu Rönesans dönemi öncesi yapıtlarda resim ve insan figürleri aynı boyutta resmedilmiştir. Rönesans’la birlikte üç boyutluluk kazanmıştır. Yine Rönesans dönemiyle ortaya çıkan perspektif anlayışı önem kazanmıştır. Zaman ve mekân kavramı Rönesans ile anlam kazanmaya başlamıştır. Daha önceki dönemler neden-sonuç ilişkisiyle oluşurken, insanın gördüklerinin yerine ruhun hissettiklerini konu almışlardır. Tüm bunlarla birlikte Tanrı’nın yarattıklarının yerine insanın yaptıkları soyutlaştırılmıştır (<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275293>,Erişim: 15.08.2018).

Rönesans döneminde sanatçılar doğaya yakınlaşmaya başlamışlardır. Din etkisinden kurtulup özgün temaları ele alan sanatçılar, farklı konulara yer verilmiştir. Yeni nesnelere birlikte yeni resimlere anlam kazanmışlardır. Rnesans’ta kontur çizgilerine belirgin bir şekilde yer verilmiştir. Bu çizgiler mekânı etkilemiştir. Perspektifin bulunmasıyla mekân olgusu oluşmuştur. Doğa, mimari gibi konulara yönelişlerdir. Rönesans resimlerinde mekân-zaman olgusu kazanılmış, din ve mitolojik konular da ele alınmıştır. Dış dünyayı gerçek dünyayla sürekli karşılaştırıp yeni arayışlar bulmaya çalışmıştır (Çakar, 2012: s. 11-13).

Rönesans yeniden doğuş anlamına gelir. Işık, renk, denge, simetri ve perspektif gibi değerler resime kazandırılmıştır. Rönesans sanatçıları vücudu tanımaya öncelik vermişlerdir. Çizgilerin ve renk perspektiflerin arayışında olmuşlardır. Derinlik ve renk yerini almaya başlamıştır. Rönesans çalışmalarında üniversal ışıklar kullanılarak ışık kaynağının resme nasıl katıldığı açık bir şekilde yer verilmemiştir. Sanatçılar, çevreden veya doğadan gelen ışığı resmin her tarafına yansıtmıştır. Mekânın oluşmasında en büyük etken bu ışıklar olmuştur (<https://www.slideshare.net/OguzBlbl/bir-rnesans-ressam-rafael> Erişim: 28.08.2018).

Rönesans sanatında sanatçılar artık mekân olgusu, ışık, hacim gibi her şeyiyle yeni gelişmeler arayışına çıktılar. Erken dönem Rönesans sanatçıları, Brunelleschi, Masaccio ve Donatello’dur. Masaccio ışık konusuna yeni gelişmeler ekleyerek derinliği yakalamıştır.

Açık-koyu renk anlayışını sağlamlıkla resimlere yapmıştır. Yükselme Döneminin Rönesans sanatçıları arasında Raffaello, Tizano, Leonarda gibi önemli sanatçılar vardır. En önemli sanatçılar arasında yer alan Leonardo araştırma yapıp ışık-gölgeyi geliştirmiştir. Atmosfer ışığının yanında figürlerin üzerinde yer alan ışığı da çok farklı boyuta alıp araştırarak geliştirmiştir. Venedik okullarında ise renk ve ışık üzerinde çalışmalar yürütmüşlerdir. Tiziano ve Giorgione bu okullarda okumuş sanatçılardandır. Avrupa'ya yayılan Rönesansakımı yenilikçi buluş ve gelişmelerle sanatı etkilemiştir. Albert Dürer, Grünewald gibi sanatçılar plastik sanatlara getirdiği yeniliklerle kendine özgü düşünceleri oluşturdular. Bir rengin ton derecesiyle farklı gölgeler elde ettiler. Bir üslup olarak ön ve arka resimlerinde ışık-gölgenin etkisinde bırakıp aydınlık alanlarla figürleri, arka düzlemin karanlığında ise sanki ilişkisi yokmuşçasına bağımsız şekilde ele almışlar. Flaman Rönesans yani Kuzey Rönesans dediğimiz akım gerçek ve mükemmelliğin peşinde koşmuştur. Dönemin en iyi sanatçısı Jan Van Eyck'tir. Eyck, ayrıntıları zarif, ince işleme ile sanatına yansıtmıştır. Işık ve gölgeyi en ince ayrıntısına kadar işlemiştir (Karavit, 2006: s. 61-78).

Rönesans döneminde, sarı, kırmızı, mavi renklerle bu ışık yumuşatılmış; figürlerin modle edilmesinde ışıktan faydanılmıştır; Işık tüm resmin geneline yayılmıştır; dini resimlerde yer alan figürlerin giysilerindeki renklerle hiyerarşi kurulmuştur; Giorgione gibi ressamların elinde renk oldukça önemli olmuştur. Giorgione, kesin ve düzenli resim anlayışını geliştirmiş sanat anlayışını renk ve gölge-ışığına yumuşama getirerek bir manzara oluşturmak istemiştir. (Resim 2.13) "Fırtına" adlı eseri bir fırtına öncesi anı yakalamıştır. Arkada görülen atmosfer sanki öne çıkmış gibi. Akarsuya bakıldığında akan su derinliği sağlamış. Renk kullanımı biraz sert olup renkle ışık-gölgeyi yumuşak kullanmıştır. Arka tarafta yer alan ışığa bakıldığında ışık köprü'nün etrafına vurmuş gölge ise köprü'nün altındadır. Burası ışık-gölge oyunu en dikkat çeken vurgudur. Atmosferi renk ve ışıktan almıştır. Canlı ve mükemmel olan çalışmaları şiirsellik kazanmıştır (Beksaç, 2015: s. 41-74).



Resim 2.13. Giorgione, Fırtına, 1506-1508, Galleria Dell'Accademia, Venedik, İtalya.

Kuzey ressamların resimlerine baktığımızda bulutlu atmosferve pencereden gelen ışık iç mekânlara yansıtılmıştır. Işık aynı derecede her yere eşit şekilde yayılmıştır. Bu nedenle hacim etkisinde olup kontrast azaltılmıştır.

2.2.1.1. Leonardo Da Vinci

Leonardo'nun entelektüel bir yapıya sahip olması onu diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliği olmuştur. Sanat alanında bilinmeyenleri keşfederek çözülemeye çalışmıştır. Başarılı çalışmalar sergileyen Leonardo, ondan sonraki sanatçıların çalışmalarından yararlanmasına olanak sağlamıştır. Sıra dışı canlılıkla oluşturduğu eserlerini, kompozisyonu sağlam ve akıcı bir şekilde oluşturmuştur. Tamamen yüzlere ve arkadaki manzaralara özgü ışık-gölge geçişlerini yaratmıştır. Resimlerinde birden fazla duygu barındırmaktadır. Hedeflediği güzellik anlayışındaki çizgisini bozmamaya çalışmıştır. Tıp, optik, biyoloji gibi farklı alanlarda kendini geliştirmiştir (Buchholz, 2012: s. 144-149).

Leonardo'dan önceki sanatçılar her taraftan gelen ışığı biçimlendirirken Leonardo ise bir hareketi karşıt bir hareketle dengelemiştir. Işıkla görünen bir alanı gölge ile yan yana getirmiştir. Asırların yapamadığı ışık faktörünü figürlerine, çehrelerine, ellerine ve vücutlarına buğulu bir gölge içinde yer vererek özgün bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Gölgelemin içindeki yüzleri Rönesans'tan etkilenerek tatlı ve yumuşak bir ışıkla oluşturmuştur (Turani, 2005: s. 369-375). İtalyan Ressam, sadece resim sanatı alanında değil heykel, mimari, müzik, coğrafya, mühendislik gibi alanlarda da kendini geliştirmiştir. Hayal gücü ve yetenekleriyle bambaşka olan Leonardo, Rönesans insanı diye tanınır (Grzymkowski, 2015: s. 195-198).

Leonardo Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" isimli eseri (Resim 2.14) sanat camiasında Klasik Dönem'in en önemli eseri olarak kabul edilmektedir. Genel bir bakış açısıyla bakıldığında ekmek, şarap ve Hz. İsa'ya dikkatleri çekmektedir. Hz. İsa, sağında ve solunda altışar gruplar halinde bulunan havariler; içlerinden birisinin kendisine ihanet edeceği söylendiğinde havarilerin şaşkınlıkları ve masadaki hararetili tartışma betimlenmiştir. Hz. İsa'nın yüz ifadesi ve oturuşu ise iki elini masanın üstüne koyarak söylediklerinin kararlığında, sanki kaderini bekleyen birisi olarak resmedilmiştir. Fresk çalışması olan "Son Akşam Yemeği"ndeki sofa ışığı soldan almaktadır. Da Vinci, yatay olarak kurduğu sofraya Hz. İsa'yı kompozisyonun ortasına almış, kaçış noktası olarak orayı

belirlemiştir. Öndeki tabaklardan yola çıkarak kenarlardan gelen ışığı belirgin olarak kullanmıştır diyebiliriz. Beyaz örtülere gölge hissi vererek üç boyutluluk kazandırmıştır. Işığı çanak çömleklerde parlatarak sofraya temalı konusuna netlik kazandırmıştır. Arkada oluşturduğu üç pencereden ortadaki diğer ikisine göre daha geniştir. Pencerenin arkasında oluşturduğu görüntü ve gökyüzüyle birlikte kır havası katmıştır. Figürlerin üstünde soluk renkleri kullanmıştır. İsa'nın elbisesini kırmızı ve diğer figürler üzerinde kullandığı mavi tonla birlikte iki renk kullanmışken diğer figürlerin üzerindeki elbiselerde tek renk vardır. Renk perspektifini maviyle oluşturmuştur. Salonun perspektif çizgisi arkadaki pencereye doğru giderek derinlik kazanmıştır. Eseri oluşturduğu döneme kadar böyle dramatik bir eser oluşturulmamıştır (Turani, 2005: s. 369-373; Eroğlu, 2007: s. 193-199).

Leonardo Da Vinci, "Kayalıklar Bakiresi" (Resim 2.15) resminde ışığı sıcak renk tonlarıyla buluşturarak oluşturmuştur. Kullandığı sıcak renkleri figürlerinede yansıtarak böylece üç boyutluluğu bu çalışmasına da kazandırmıştır. Piramit şeklinde oluşturduğu eserin üst tarafına buzlu parlak gökyüzünü oluşturarak nemli havayı da dikkate almıştır. Kaynağını yuksekten alan akarsuya beyaz ton verirken devam eden boyun ise kayalıkların arasında doğal görüntüyle kaybolmuştur. Meleğin duruşu, gülümseyişi doğal güzelliklerin yanına ayrı bir güzellik katmıştır. Meleğin İsa yerine Yahya'yı eliyle işaret etmesi hala akılda kalan soru işaretleri arasındadır. Meryem'in üstündeki elbiselere doğada kullandığı aynı tondaki renkleri kullanması figürü ayırt etmeyi zorlaştırmaktadır. Yerde oturan kadın figürünün üstüne kırmızı tonda bir pelerin oluşturması tek karşıt tondur. Doğanın içinde oluşturduğu eserin ışık kaynağını, her taraftan alarak oluşturmuştur. Meryem'in yüzüne verdiği önemi doğal olaylar sonucu oluşan kaya ve bitki motiflerine de vermiştir. Çünkü Da Vinci canlı cansız yaşam birliğine inanarak eşit mesafede yaklaşmıştır (Eroğlu, 2007: s. 193-199). Rönesans resimlerinde Leonardo'ya kadar resimsel mekân yeteri kadar önem kazanmamıştır. "Kayalıklar Bakiresi"yle birlikte mekân artık resimlerde yerini almaya başlamıştır. Resime baktığımızda çizgisel perspektiften uzak kaldığını yeni arayış içinde olduğunu görebiliriz. Kaybolan dağlar, göçükler vb. görülür. Dış dünyayı gerçek dünyayla sürekli karşılaştırıp yeni arayışlar bulmaya çalışmıştır. Leonardo'nun bu çalışmasında dış dünyayı gerçek dünyaya yakınlaştırması sanat tarihinde önemli bir iz bırakmıştır (Çakar, 2012: s. 11-13).



Resim 2.14. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-1497, Fresk, 422x904 cm,
S.M.D.Grazie Kilisesi, Milano



Resim 2.15. Leonardo Da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, 1483-86, A.Ü.Y.B., 199x122 cm,
Louvre



Resim 2.16. Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1503-06, A.Ü.Y.B., 77x53 cm, Louvre
Müzesi, Paris

Da Vinci' nin, "Mona Lisa" adlı (Resim 2.16) gizemlerle dolu dünyaca ünlü çalışmasıdır. Resmin sırrını koruması belki de kullandığı sfumato tekniğini olağanüstü

yeteneğiyle buluşturmasından kaynaklanmaktadır. Sfumato tekniğiyle figürün yüzünü arkadaki manzarayla neredeyse ince bir buğu ile yapmıştır. Bu teknikle birlikte keskin ve sert çizimlerden uzak kalmıştır. Arka planda yer alan doğa manzarasıyla figürün portresindeki renkler iç içe geçerek birleşmiş kozmoz insanlıkla karışmıştır. Portrede kullandığı yüz ifadesinin anlamını izleyiciye bırakarak içi bilinmeyenlerle dolu açık yorumlara bırakmıştır. Resim basit bir çalışma olarak görünse de son derece hesaplı bir şekilde yapılmıştır. Geometri bilgisini kullanarak eserini oluşturmuştur. Gövdesinin hafif solda olması ve gözleri resme ayrı bir canlılık katmıştır (Buchholz, 2012: s. 144-149).

2.2.1.2. Sandro Boticelli

Boticelli, Eski Yunan sanatına düşkün gelenek ve göreneklerden vazgeçmeyen bir sanat anlayışıyla hareket etmiştir. Özgün olmayı seven sanatçı aynı zamanda tabiatın aynısını aktarmaya karşıdır. Yunan mitolojisinden esinlenerek oluşturduğu eserleri yeni-plantoncu, alegori ve mite dayanır. Mitolojik konuların ağır bastığı eserlerinde yeni anlamlar yüklemeyi seçerek oluşturduğu çalışmalarını üç konuya ayırabiliriz: Mitolojik, dini ve portre çalışmaları (Eroğlu, 2014: s. 273-276).

Sanatçı (Resim 2.17) çeşitli yorumlara açık olan ‘‘İlkbahar’’ eserini, figürlerde anatomik özelliklere önem vermeyerek doğaçlama bir şekilde oluşturmuştur. Figürlere parlak bir ışık yansıtan sanatçı arka planda ise ışık oluşturmadan sadece ağaçtaki meyveleri ön plana çıkartmıştır. Eserindeki figürlerle birlikte hayali bir ortamı anımsatmıştır. Ağaçların arasında uçan melek cennet mekânını kendi yorumuyla oluşturmaya çalıştığının göstergesi olmuştur. Sanatçı tek bir erkek figürüne yer vermiştir. Sağ tarafta bir kötülük meleğinin içlerindeki bir kadını zorla ele geçirerek bulunduğu alandan çıkartmak istediği görülmektedir. Mekânda bulunan kadın figürlerinin saç tonlarını tek tip oluştururken içlerinden ikisine farklı elbise giydirmiştir. Ağaçlara ve yerdeki zemine koyu ton vermeyi tercih eden sanatçı ağaçtan düşen yaprakları da farklı tonlarda ilkbahar renkleri vererek resmetmiştir (Eroğlu, 2014: s. 273-276).



Resim 2.17. Botticelli, İlkbahar, 1482, Tempera, 203x314 cm, Floransa Uffizi



Resim 2.18. Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482, T.Ü. Tempera, 173x279 cm, Floransa Uffizi



Resim 2.19. Botticelli, Müjde, 1489-1490, Pano Ü. Tempera, 150X156 cm, Floransa Uffizi

Venüs'ün Doğuşu (Resim 2.18) eserinde Botticelli, yine hayali öğelere ve mekâna yer vermiştir. Yalın çizgiler kullanmıştır. Sol tarafta iki vücut şeklinde Rüzgârtanrısını, üfleyen yüz ifadesiyle; sağ tarafta yer alan kadın figürünü ise midye kabuğunu örten örtüyü kaldırır vaziyette ve örtünün kalkmasıyla ortaya çıkan çıplak bir kadın figüründe

kompozisyonun ortasında konumlandırmıştır. Oluşturduğu figürler ne kadar hayali ürünler olsa da her biri kendi içinde bir anlam barındırmaktadır. Figürlerini antik bir vücuda büründürmüştür. İlahi bir mesaj içeren altın rengi ışığın hâkimiyeti vardır. Altın tonundaki rengin varlığını sağ taraftaki portakal ağacının ve bitkilerin yapraklarında, deniz kabuğunun üzerinde ve giysilerdeki yansımalarda göstermektedir. Arkada oluşturduğu denizin üstünde beyaz güvercinlere yer vermiştir. Arka plana denizin mavi tonu hâkimdir. Sağ tarafta yer alan kadın figürünün üstündeki elbiseye orantılı bir şekilde nakışları kullanmıştır (<https://www.sanatabasla.com/2012/06/28/venusun-dogusu-the-birth-of-venus-botticelli/>Erişim:18.08.2018).

“Müjde” (Resim 2.19) resmi, artık epeyce bir mekân zenginliği kazanmış durumdadır. Figürlerin hareketleri de hem sanatçının zemin-figür ilişkisine uymakta hem de coşkulu bir hareketlilik oluşturmaktadır. Arka planda yer alan manzara uzayıp giderek yerdeki karolarla birlikte çizgisel perspektif olgusuna güç vermektedir. Manzaranın içinde yer alan dikene de ağaç formu vererek eleman kazandırdığı kompozisyonda dikeyliğin sözcülüğünü yapmıştır. Burada figürler bir müjde sahnesinden daha çok mitolojik alt yapıyı bir tiyatro oyununda beden dillerini kullanarak oluşturma hissini vermiştir. Kırmızı tonu ağırlıkla kullanmıştır. Işık kaynağını tek bir yerden almamaktadır. Resimlerinde kullandığı tonlar, nesnelere ve anlatılanları keskin bir şekilde ayıran net görülmesini sağlayan tonlardır (Eroğlu, 2014: s. 273-276).

2.2.1.3. Jan Van Eyck

Tüccar ve burjuva sınıfına öncelik tanıyan sanatçının, eserlerinde halkın tüm kesimlerini görmek mümkün değildir. Yağlı boya kullanarak eserlerini mükemmelliğe ulaştırmıştır. Meryem’i ev hanımı rolünde, azizleri de iş adamı gibi yansıtarak din tüccarlığına göndermeler yapmıştır. Kulak, elbise ve kıvrımlar gibi ince detaylara önem vererek eserleriyle izleyicileri büyülemektedir. Işığın düştüğü alanlara dikkat eden sanatçı, atmosferden yararlanıp ışığı birçok şekilde kullanmıştır. İkna edici fakat gözlemsel perspektifler kullanmıştır. Zengin semboller ve yazılara yer vermiştir. Vernikli boyayı ilk kez kullanan sanatçıdır. Yağlı boya tekniğini geliştirerek resimlerinde kullanımına ağırlık vermiştir. Sulu boya ve guajla Orta Çağ minyatür tekniğinde resimler yapmış daha sonraları parlak renk ve ışık flamasını geliştirmiştir (Cumming, 2008: s. 108-111).

‘‘Kutsal Kuzu’’ (Resim 2. 20) Gotik ve yeni anlayışının bir arada kullanıldığı bir eserdir. Etraftaki halkın ortada bulunan kuzuya ilahi anlamlar yükleyerek dini bir tören oluşturduğu görülmektedir. Kule, çiçek, havuz ve fiskiye gibi peyzaj alanında kullanılan nesnelere ışığın etkisinde parlak bir şekilde yer vermiştir. Manzaranın gerçekliğini, rahiplerin yanında azizlerin yüz ifadelerinde de görebiliriz. Figür topluluğunu dört gruba ayıran sanatçı, her bir grubu farklı elbiselerle temsil ederek sınıf ayrılığını oluşturmuştur. Güneşi tepede resmeden sanatçı, ışığın etkisini tüm bölgeye yaymayarak ironik bir durum oluşturmuştur. Figürlere ve konusuna canlı renkler katan Van Eyck, doğal manzarayı gölge etkisinde bırakmıştır. Hubert’in temelini oluşturduğu, kardeşi Jan’ın tamamladığı bir eserdir (Eroğlu, 2007: s. 221-223).



Resim 2.20.Huber-Jan vanEyck, Kutsal Kuzu, 1432, A.Ü.Y.B., Belçika Gent Mihrap Resmi, Saint Bavo Kilisesi

‘‘Arnolfi’nin Evlenmesi’’ (Resim 2.21) törensel bir havayı andıran görüntü eşlerin heykelsi bir duruş sergilemesiyle verilmiştir. Kadına yeşil renkte elbise giydirmeyi tercih eden sanatçı, arka planına kırmızı bir arka plan oluşturarak birbirini tamamlatmıştır. Erkeğin bulunduğu konum ise dış yaşamının anımsattığı dönemin resmi kıyafetlerine bizi götürmektedir. Figürlerin yüzlerine, vücut hareketlerine, eşyaların girinti-çıkıntularına belirsiz gölgeleri arkadaki pencereden gelen ışık sağlamıştır. Eşyalara yüklediği hisler, ışık-gölge vurgusu başka eserlerinde bu kadar gerçekçi ve gizemli olmamıştır. Örtü, tavandaki kirişler, tahta ve halı motifleri bizi doğruca aynanın olduğu yere götürüyor. Kompozisyonun odağı aynadan yola çıkarak oluşturulmuştur (Eroğlu, 2014: s. 359-361; Carr, 2014: s. 212-214).

‘‘Arnolfi’nin Evlenmesi’’ adlı eserde iki figürün kapalı bir mekânda sevgisi ele alınmıştır. Kadın ve erkek figürünü ayakta resmetmiştir. Hemen ayaklarının dibinde bulunan köpek ve ellerinin birleştiği yerin arkasında bulunan duvardaki ayna derin bir ilgi

çekmektedir. İçerdeki atmosferde orta sınıfın hareketsiz anlık bir anı tespit edilerek yapılmıştır. Işık, mekâna pencereden içeriye girmiştir. Işık hem kadın hem erkeğin yüzünü aydınlatmıştır. Önlerinde bulunan köpeğe zeminle aynı rengin verilmesi ayırt edilmesini zorlaştırırsa da gölgeyle açıklık getirilmiştir. Eserdeki parlaklıklar ve gölgeler geçici anıyı sonsuza bağlamıştır (Tansuğ, 2004: s. 213-215).



Resim 2.21.Jan vanEyck, Arnolfini'lerin Evlenmesi,1434,A.Ü.T., 82x60 cm, Londra National Galleri



Resim 2.22.Jan vanEyck, Adem ile Havva , 1432, P.Ü.T.Y.B., 204x32 cm, Saint Bavo, Ghent, Belçika.

“Âdem ile Havva” çalışmasında (Resim 2.22) Eyck, çalışmasında olağanüstü bir yağlıboya tekniğiyle izleyicileri eseriyle buluşmuştur. Işık içerden alınmış gibi bir his oluştursa da asıl ışık etkisini dışardan vermiştir. Resmedilen figürlerin anatomik özelliklerinin yanında fiziksel özellikleri de ayrıntılarıyla oluşturulmuştur. Perspektifi

kullanma becerisi resme canlılık katmıştır. Figürlerini ve genel tabloyu aşağıdan bakan 3. kişinin gözlemleriyle oluşturmuştur. Âdem ve Havva'nın bulunduğu iki ayrı bölmelere iki ayrı bölmenin üstünde ki tahtaya kabartma özelliği verilerek oluşturulan konuyla ilgili ayrı bir çalışma daha eklenmiştir (Honour, 2016: s. 424-425).

2.2.1.4. Michaelangelo Buonarroti

Eserlerinde kullandığı malzemeler ile konu sürekli bir üstünlük mücadelesi vermektedir. Çoğunlukla 4 aşamadan oluşan heykelleri tercih eder. Figürlerinin gövdesi ve başı üzerinde yoğunlaşan sanatçı kalan kısımları ele almaz ya da az işler. Canlıların bedenlerini oluştururken kıvrınarak sonsuza kadar mücadele eden şekiller vermiştir. Dindar bir kişiliğe sahip olan sanatçı, çalışmalarını ruhun bedenden kurtulması üzerine oluşturur. Kullandığı nesnelerin fiziksel özelliklerini dikkat ederek oluşturur. Sanatçının belli bir kalıba konulamayan ruhsal yapısı, duyguları ve düşünceleri vardır. Kullandığı tasvirlerle konularını ölümsüzleştirmektedir (Anomin, 2017: s. 144-145).

Michelangelo'nun "Pieta" heykeli, (Resim 2.23) Meryem'in acısını ve çaresizliğini ifade eden bir duyguya sahiptir. Anatomiye önem veren sanatçı dış görüntüdeki ince kıvrımları önemseyerek heykeli birçok sanatçının yapamadığı kadar canlı tutmuştur. İnce bir dokunuşla oluşturulan damar ve kaslar hala sanatçılar için ilham kaynağıdır. Meryem'in iki elini açması, İlahi bir yakarışı, kadere razı oluşu ve çaresizliği ifade etmektedir. İsa'yı Meryem'in kucağında ruhunu teslim etmiş bir şekilde, vücut hatlarını ve oturuşunu gerçekçi bir yaklaşımla oluşturmuştur. İsa'nın bir kolunun aşağıya sarkması ölümün en net görüntüsü iken Meryem'in acı çeken yüz ifadesi de üzüntünün ve çaresizliğin simgesi olmuştur (Cumming, 2008: s. 136-137).

Sanatçı, "Son Yargı" (Resim 2.24) çalışmasında hareket eden bedenlerden oluşan bir deniz oluşturmuştur. Fonda mavi tonlarını kullanması sonsuzluğa işaret eder. Güçlü ve kaslı fizik yapılarıyla oluşturduğu figürlerin kendilerinden daha zayıf figürlere üstünlük sağlamaya çalıştığı bir kompozisyon olmuştur. Sakalsız ve çıplak oluşturulan İsa'nın bedeni Apollon ve Herkül'e benzetilmiştir. Güçlü figürlere güçlü ve parlak ışık kullanmıştır. Kümeler halinde bulunan kişiler önce çıplak yapılmış sonra üzerleri örtülmüştür. Kaslı vücut yapılarını ruhani bir güçle doldurmuştur. Eser ışığını denizden

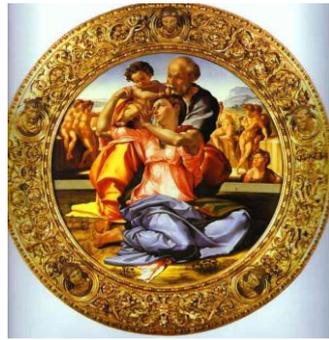
almıştır. Figüranlar ve diğer unsurlar arka temayla zıt renklerle oluşturularak netlik kazandırılmıştır (Buchholz, 2012: s. 150-155).



Resim 2.23.Michelangelo, Pietà, 1498-1500, Mermer, 174x195 cm, St.Peter Bazilikası,
Roma



Resim 2.24.Michelangelo, Son Yargı, 1534-41, Fresk, 17x13,3 m, Sistine Şapeli,
Vatikan, Roma



Resim 2.25.Michelangelo, Kutsal Aile, 1503-04, A.Ü.T., Çap 120 cm, Uffizi Sanat
Galerisi, Floransa

‘‘Kutsal Aile’’ (Resim 2.25) İsa, Meryem ve Yusuf’un ön planda olduğu eseridir. Meryem’in hemen arkasında eşi Yusuf durmaktadır. Yusuf’un yüksek yerde olması aile reisi olmasını çağrıştırır. Meryem Yusuf’a doğru dönmüş İsa’yı ondan almaya çalışmaktadır. Dini ve felsefe açısından yoruma açık bir resimdir. Parlak sarı tonun ağırlıklı kullanıldığı, mor, mavi, kırmızı ve yeşil renklerle oluşturulmuş bir çalışmadır. Figürler hareketsiz bir şekilde durarak heykelleri anımsatmaktadır. Arka planda oluşturduğu çıplak figürler ise konu ile bağımsız yapıdadırlar. Önde duran üçlünün hareketsiz duruşlarının aksine hareketli bir tema oluşturulmuştur. Altın sarısı ile oluşturduğu çerçeveye ince işlenmiş birçok figür yerleştirmiştir (<https://www.sanatabasla.com/2014/03/25/doni-tondo-michelangelo/> Erişim:19.08.2018).

2.2.2.Barok Sanat ve ‘Lokal Işık’

Barok’ta göreceli olarak yeni bir yola başvurulmuştu. Kilisenin baskısından kurtulan sanatçılar, dış dünyayla tanışınca farklı mekân arayışları içine girmişlerdir. 17.yy’dan 18.yy sonlarına doğru Avrupa Sanat’ında hâkimiyeti olan Barok Sanatı her şeyden önce Papa ve Roma etkisinde karşıt-reform olarak öne çıkmıştır. Acıma, merhamet ve hırs gibi duygular ele alınırken hem din hem de din dışı günlük konuları da ele alınmıştır. Rönesans’ın ışıkları ve geometrik anlayışından vs. uzak durulmuş, renk, ışık-gölge üstünde durulmuştur. Zengin ışık oyunlarını ele alıp şekillendirerek Barok sanatını farklı boyuta getirmiştir. Caravaggio, Rubens, Goyen, Valezquez, David, Rembrant gibi önemli sanatçılar temsil etmiştir (Beksaç, 2000: s. 56-77).

Barok sanat anlayışını benimseyen sanatçılar daha çalışmalarında günlük konulara yer vermişlerdir. Çalışmalarında kullanılan çizgiler belirsizken, ışık-gölge etkisi belirgin bir şekilde yer almıştır. Barokta ele alınan ışık dramatiğinin yoğunluk hissini arttırmak için sanatçılar, ışığı tonla belirginleştirerek gölge hissini oluşturmuşlardır. Işık-gölge etkisi ele alarak dramatik, duygusal bir atmosfer yaratmak için insan psikolojisine duyarlılığına yer verilmiştir (Ağçiçek, 2017: s. 27-29). Barok’un açık kompozisyon resimleri mekâna gerçeklik hissini katmıştır. Bu dönem çalışmalarında sanatçılar mekânı karanlık olarak seçmişlersede ışığın etkisiyle gölgeye yer verilmiştir (Çakar, 2012: s. 13-17).

Tiziano rengi çevreden ayrı görmeyerek kompozisyonun genelinde bütünleştirmiştir. (Resim 2.26) Renkleri ayrı ayrı ele almak yerine renk içeriğini temelinden ele alır. Birbirini dengeleyen zıt renkler yerine tek bir renge farklı tonlar vererek

oluşturmuştur. Kullandığı renklerle nesnelere görünürlük kazandırmıştır. Arka manzarayı sarı ve turuncu renklerle oluşturmuştur. Figürlerin elbiselerinde genellikle kırmızı rengi kullanmıştır. Aşağıda yer alan manzarayı kullandığı renk ile soluklaştırmıştır. Madonna'nın etrafında altın sarısı rengi kullanmayı tercih etmiştir (Çömen, 2010: s. 34-45).



Resim 2.26.Tiziano Vecellio, 1516-1518, Panelde Yağ, Venedik, Santa Maria Gloriosa Dei Frari Basilikası



Resim 2.27.Velazquez, Nedimeler, 1656, T.Ü.Y.B., 3,18x2,76, Prado Müzesi, Madrid.

Velazquez, "Nedimeler" resminde (Resim 2.27) iç mekân olarak seçtiği atölyenin arka duvarında çerçeve içinde kral ve kraliçenin yan yana durduğu portre çalışması hafif bir ışıkla belirginleştirilmiştir. Atölyenin ön kısmında yoğun ışık kullanılmışken arka

tarafında daha az ışık kullanılmıştır. Infanta Margarita iki nedimenin ortasında resmedilmiştir. Nedimelerin arkasında ayakta duran gölgede kalmış bir adam Infanta Margarita'yı bekliyormuş gibi bir hava ile hafif bir ışıkla resmedilmiştir. Köpek ve cüce nedime figürlerinin bir kısmında hafif bir ışık kullanılmışken güçlü bir ışıkla Infanta'nın yüzüne ve elbiselerine mükemmel bir ışık detayı kullanılmıştır. Arka mekânı koyu bir ışıkla çizen sanatçı Infanta'nın saçını canlı tutmuştur. Işık-gölge ile mekân algısını yaratmıştır. Bu eserinde renk ve ışık etkisini yoğun bir şekilde kullanmıştır (Gombrich, 2011: s. 405-411).



Resim 2.28. ClaudeLorrain, Isaac ve Rebekah'nın Evliliği ile Manzarası ,1678, T.Ü.Y.B., 149x197 cm, Ulusal Galeri Londra



Resim 2.29.Jacob Van Ruisdael, Wijk'te Yel Değirmeni, 1670, T.Ü.Y.B., 83x101 cm, Rijksmuseum,Amsterdam

Claude Lorrain "Isaac ve Rebekah'nın Evliliği ile Manzarası" çalışmasında (Resim 2.28) doğal manzaraya özellikle yer vermiştir. Figür ve patika gibi ayrıntıları özenle ele almıştır. Hava perspektifinin resime katkısı oldukça güçlü yansımıştır. Doğal ortamda keyifle geçen, dans eden iki kişiyi ağacın altında serinlikte oturan bir grubu olayı neşeyle izlemesi resmedilmiştir. Akarsunun içinde bulunan kayıkları hafif bir fırça darbesiyle

belirtmiştir. Kompozisyona yansıyan ışığı önde duran ağacın arkasına saklamıştır. Ağacın dallarından çıkmayı başaran ışık zemine yansıyan aydınlık alanları oluşturmuştur (Cumming, 2008: s. 182-183).

Jacob Van Ruisdael'in, "Wijk'te Yel Değirmeni" isimli çalışması (Resim 2.29) gerçekçi kompozisyonla aydınlık- karanlık karşıtı içeren bir çalışmadır. Gökyüzü semaları kara bulutlara yerini bırakmıştır. Denizler, evler, gözümüze çarpan değirmen gibi mavi, gri, yeşil ve kahverengi renklerle canlılık etkisi verilmiş. Gerçekçi doğa çalışması olan bu eser, sanatta kusursuzlukla dengeyi sağlamış kompozisyonuyla önemli bir yer almıştır. Bulutların arkası aydınlık oluştururken zemin ve deniz gölgelerle oluşturulmuş (Buchholz, 2012: s. 252-253).

2.2.2.1. Rembrandt Van Rijn

Işık ve gölgenin ustası olarak bilinen, her zaman kendini geliştirme çabasında olan sanatçı, bunu sanatına yansıtmıştır. Tinsel duyguların insan hayatını nasıl etkilediğini detaylı bir şekilde gözlemlemektedir. Kalın tabakalarda ışığı tanımlayıcı biçimde ele almıştır. Eserlerinde aydınlık ve karanlık mekân oluşturmayı seven bir sanatçıdır. Aydınlatmalarını nokta ışık kaynaklarıyla oluşturmaktadır. Olayları okuma anlayışını olağanüstü bir şekilde resmetmektedir. Resimlerindeki ana temaları aydınlatırken yardımcı figürleri yarı aydınlık ve karanlık şekilde oluşturmaktadır. Işık vuran yerlerde oluşan gölgeli geçişleri çok yumuşak şekilde kullanır. Resimlerde derinliği yumuşak dokularla sağlamaktadır (Buchholz, 2012: s. 244-249).

"Dr. Tulp'un Anatomi Dersi" (Resim 2.30) resminde Rembrandt, dünya çapında bir ün kazanmıştır. Çalışmasında Dr. Tulp'un ceset üzerinde öğrencilere ders anlatışını resmetmiştir. Sol tarafta bulunan öğrenciler, doktorun gösterdiği yere odaklanmıştır. Üzerinde otopsi yapılan ceset diyagonal şekilde yatırılmıştır. Kapalı bir mekânda oluşturduğu resimde duvarları ve elbiseleri koyu tonlarda, figürlerin tenlerini pembe renkte cesedi ise ölümün sarı rengini vererek eserini canlı tutmaktadır. Kullandığı boya akıcı bir şekildedir. Rembrandt, yüzlere ifadeler vererek figürleri adeta konuşturmuştur. Figürleri mekâna göre değil eyleme göre yapmıştır. Figürleri yerleştirirken konu bütünlüğünde ki ustalığını bir kez daha göstermiştir. Oturan figürlerin, giydikleri elbiselerin uzunluğundan dolayı hangi nesnenin üzerinde oturdukları belli değildir (Eroğlu, 2007: s. 296-300).



Resim 2.30.Rembrandt, Dr.Tulp'un Anatomi Dersi, 1632, T.Ü.Y.B., 170x217 cm,
TheHague, Mauritshuis



Resim 2.31.Rembrandt, Gece Devriyesi, 1642, T.Ü.Y.B., 363x437 cm, Rijksmuseum,
Amsterdam



Resim 2.32.Rembrandt, İshah ile Rebeka (Yahudi Gelin), 1666, T.Ü.Y.B., 121,5X166,5
cm, Rijksmuseum,Amsterdam

“Gece Devriyesi” (Resim 2.31) çalışması kalabalık bir grup portedir. Davul çalarak halkı etrafında toplayan komutan ve meraklı bir şekilde dinleyen halk resmin ana konusu olmuştur. Işığın etkisini geriye doğru belirli bir yere kadar taşımıştır. Karanlık bir ortam

içinde figürlerin yüzlerine ışık vuran sanatçı, resmin ortasında bulunan komutana yapay bir ışıkla loş ortam oluşturmuştur. Resimde halkın arasından sıyrılarak meraklı bir yüz ifadesi ile oluşturduğu genç kız figürü esere canlılık katmıştır. Resmin arkasında yer alan gece karanlığı önde yer alan ışığın etkisini ön plana çıkartmıştır. Figürlerin elbiselerinde hafif bir ışık etkisi kullanmıştır. Ayrıntıyı, ışıklarda olduğu gibi, yüzlerdeki ifadelerde, özgün jestler ve göz alıcı ışıklarda kullanarak en yüksek sanatsal kusursuzluğa ulaştırmıştır (Kınay, 1993: s. 105-108). Portelerin yüz ifadesi, elbiseler, parlayan ışıklar göze çarpan ışık-gölge etkisini vermiştir. Beyaz tüylüşapkası olan teğmenin hemen yanında namluda parlak bir ışık görüyoruz. Tam ateş açacağı anı yakalamıştır. Ustaca yaptığı ışık etkisi ve bazı belirgin gölgeler bu kompozisyonu güçlendirmiştir. Yüzbaşının eline baktığımızda elini uzattığında teğmenin ceketine gölge oluşmuştur. Yere baktığımızda figürlerin nesnelerin gölgeleri yansıttığını görülmektedir (Bockemühl, 2007: s. 49-59).

Rembrandt'ın “Yahudi Gelin” (Resim 2.32) eseri yoruma açık bir resim olmuştur. Kızını evlendirmek üzere olan babanın kızıyla birlikte geçirdikleri son demleri yansıtan eserdir. Kadının resimde duruşunu kestirmek mümkün değil. Yahudi gelinin herhangi bir nesne üzerinde oturduğu ya da ayakta mı durduğu belli değildir. Çizgileri kendi başlarına değil renklerle uyumlu şekilde kullanarak aydınlık ve karanlık alanlar arasındaki karşıtlığını güçlü şekilde ayırmıştır. Resimde izleyeni farklı yönlere çeken çizgiler değil çiftin elleri ve kollarında ki parlaklıklardır. Figürlerin yüzlerindeki parlaklıklar resmin altındaki görüntüyle ilişkilendirilmiş böylecehem başlangıç hem bitiş noktasına ulaştırmaktadır. Kullandığı renkler esere güç ve etki katmaktadır. Resmin içerisinde parlak ve saydam alanlar kullanmıştır. Giysinin üzerindeki ışık, ağırlığı ve yumuşaklığı yansıtmaktadır. Kızın üzerindeki kırmızı elbise alışılmadık biçimde siyaha yakın kahverengi, bazı yerlerde ise sarı-beyaz karışımı kullanarak oluşturulmuştur (Bockemühl, 2007: s. 79-95).

“Suzanna ve Yaşlılar” isimli eserinde (Resim 2.33) Rembrandt, ele aldığı ışıklarla karanlık ortamlar içinde aydınlık figürler oluşturmuştur. Böylece ışık, resimde var olan nesnelerin rengini değiştirmektedir. Kullandığı sarı renk tonundaki ışığın etkisini ruhani bir oluşum şeklinde yansıtmıştır. Eserlerinde güzelliği ön plana çıkartır. Işık- gölge uyumunu çok iyi yansıtmaktadır. Çalışmalarında aynı mekân içerisinde aydınlık ve

karanlık alanları iç içe kullanmaktadır. Çıplak kadın figürüne ışığı şiddetli bir şekilde yansıtırken kalan bölgelere ay ışığını vermekle yetinmiştir (Hasanoğlu, 1996: s. 7-14).



Resim 2.33. Rembrandt, Suzanna ve Yaşlılar, 1647, Ahşap Ü.Y.B., 76,6x92,7 cm, Staatliche Museen Prue Bischer Kulturbesitz, Gemaldegalerie, Berlin



Resim 2.34. Rembrandt, "Kutsal Aile", 1640, 41x34 cm, Louvre Müzesi, Paris

Rembrandt paletinde mavi rengi kullanmaz. Rembrandt, "Kutsal Aile" adlı eseri (Resim 2.34) sanatçı eserini pencereden gelen altın sarısını parlak ışık ile birleştirerek oluşturmuştur. Işığı kullandığı alandan gölgeye geçişlerinde adım adım hafif bir yumuşaklıkla sağlamıştır. Üzerinde kullandığı aydınlık nesnelere ışıklandırmak yerine canlandırmayı tercih etmiştir. Rembrandt gölgelerini oluştururken tek bir renk kullanmak yerine farklı renkleri ele alarak oluşturur. Kullandığı renkler beyaz, sarı, kırmızı, yeşil ve kahverengi tonlardır. Çoğu zaman bu renkleri birbirine karıştırarak farklı ton oluşturmayı

sever. Derecelik hissini merdiven basamaklarını andıran bir geçişle açıktan koyuya doğru giderek vermiştir.

2.2.2.2.Peter Paul Rubens

Peter Paul Rubens eserlerinde duyarlılığı her tarafa yaymış, hareket, cinsellik ve duygusal olayları renkleri özgür ve akıcı fırça izleri ile aktarmıştır. Erkeklerle abartılı, kadınlara ise ince bir şekilde canlı fırça izleri ile tuvalinde yer vermiştir. Işıklı ve loş alanlar üzerindeki çalışmaları incelemiştir. Duygularını kullandığı teknikle başarılı bir şekilde aktaran bir sanatçıdır. Resimlerinde ışık alan yerleri mat ve sıcak, gölgelik oluşturan alanları ise soğuk ve saydam renkleri kullanarak oluşturmuştur. Işıklı alanlar, resimlerinin canlılığına katkı sağlayan alanlardır. Soğuk, renkli ve gölgeli alanlara kırmızı ve kahve renk tonunu kullanarak çizmiştir. Rubens, olayları algılamasının yanında gözlemlerini de izleyiciyle buluşturmuştur (Turani, 2005: s. 463-467).

Rubens “Bir Çocuk Başı” eserinde (Resim 2.35) sadece kızın başını ele almış, vücudunun diğer kısımlarına yer vermeyerek yüzü ince detaylarla oluşturmuştur. Resimde kompozisyon oyunu bulunmamakta, tek bir parça üzerinde durmaktadır. Şahane elbiseler ve muhteşem bir ışık kullanmamasına rağmen kullandığı renk tonlarının uyumu ve yüz hatlarının ayrıntılarını usta bir gerçeklikle resmetmesi resmin günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Çocuğun yüzünde neşeli bir ifade oluşturan sanatçı, dudaklarına ve saçlarına zarif ışık dokunuşları katmıştır. Sihirli fırça izleri ile melek yüzünü andırdığı bu çocuğun yüzüne canlılık katmıştır. Çalışmasında yer verdiği figürün yüzünde yoğun bir ışıkla birlikte beyaz ton kullanmış, yanaklarında kullandığı hafif bir kırmızı tonla yüzünü dolgun ve sevimli göstermiştir. Saçlarının ön kısmında kullandığı açık sarıyı, arkalara doğru giderek koyulaştıran Rubens’in ince detaylara verdiği ince işçilik net bir şekilde görmemizi sağlamaktadır (Gombrich, 2011: s. 397-405).

Resimlere ışık ve derinlik hissini en iyi şekilde vermek için sanatçılar, yandan gelen ışığın etkisini kullanmışlardır. (Resim 2.36) Yandan gelen ışığın etkisini kullanarak çalışmalarını oluşturan Rubens, bu tekniği en iyi kullanan sanatçılar arasında er almıştır. Üç boyutlu forma açık-koyu hissi veren çalışma şeklidir. Kullanılan bu yöntemle birlikte Rönesans’a bakıldığında iki boyut çalışmalardan üç boyutlu çalışmalara geçilmiştir.



Resim 2.35. Peter Paul Rubens, Bir Çocuk Başı, 1616, T.Ü.Y.B., 33x26,3 cm,
SammlungendesFürstenvonLiechtenstein, Vaduz



Resim 2.36. Rubens, İsabella Brant ile, 1609-1610, T.Ü.Y.B., 178x137 cm, Münih Alte
Pinakotek



Resim 2.37. Peter Paul Rubens, Çevrelerinden azizlerle Meryem ve Çocuk İsa, 1627-28,
A.Ü.Y.B., 80.2x55.5 cm, Gemaldegalerie, Staatliche Museen, Berlin

(Resim 2.37) Sanatçı, ses getiren bu eserini oluştururken ışık ile rengi uyumlu bir şekilde kullanarak bugüne kadar ulaştırmayı başarmıştır. Peter Paul Rubens, ‘‘Çevrelerinden azizlerle Meryem ve Çocuk İsa’’ bu eserindeki izlerle geleneksel konuları rahat bir şekilde ele aldığını söylemek mümkün. Bu eserinde diğer çalışmalarına göre daha fazla hareket, ışık ve kalabalık figürler barındırmaktadır. Azizeler’in yüz ifadelerinde neşeli ve mutlu halleri yansıtılmıştır. Figürler birbirini tamamlamaktadır. Aziz Yusuf, arkada bulunan kalabalığa şefkatle bakmaktadır. Aziz Petrus’la Aziz Paulus ise ayakta derin düşüncelere dalmış bir şekilde resmedilmiştir. Bu iki figür karşıda tek başına ışığın altında durarak ellerini havaya kaldırmış vaziyette eserin içine dâhiledilmiştir. Rubens, tabloya ismini koyduğu unsurları ışık vererek çıplak şekilde öne çıkartmış diğer figürleri gölgede bırakmıştır (Gombrich, 2011: s. 397-403).



Resim 2.38. Peter Paul Rubens, Leucippos’un Kızlarının Kaçırılışı, 1617-18, 2,24x2,11 cm, Alte Pinakothek, Münih

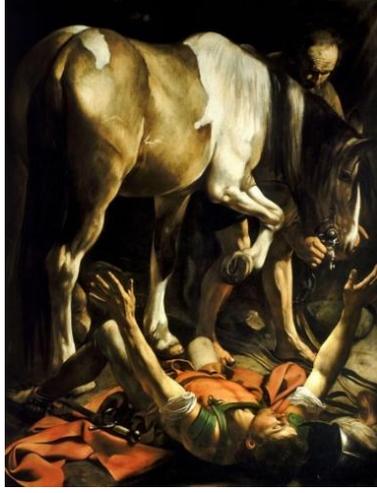
‘‘Leucippos’un Kızlarının Kaçırılışı ‘‘ adlı resim, sadece Rubens’in değil, Barok dönemin başyapıtlarındandır. (Resim 2.38) Resmin ön planında büyük olarak tasvir edilmiş bir figür grubu söz konusudur. Işık çıplak kadınlarda daha çok yansıtmıştır. Bu gruba, arkalarındaki biri şahlanmış iki at da dâhildir. İki erkek figürü gerilmiş kasları, enerjik hareketleri ile kendilerine direnen iki genç kızı kaçırmaktadırlar. Yoğun bir hareket, ifade resme hâkimdir. Ayrıca kıvrımlı, eğik hatlar, diyagonal kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Figürler resmin büyük kısmını kaplamasına karşın, olayın içinde cereyan ettiği geniş ufuklu bir manzara dikkat çekmektedir (<http://www.leblebitozu.com/barok-sanatin-onemli-ressami-peter-paul-rubensin-10-resmi/> Erişim: 19.08.2018).

2.2.2.3. Michelangelo Merisi da Caravaggio

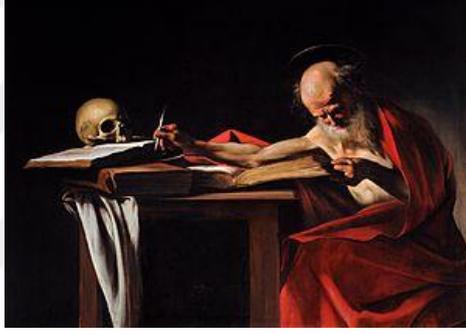
Michelangelo Merisi da Caravaggio, eserlerinde hiçbir zaman dışarıdaki gün ışığından yararlanmamıştır. Kapalı mekânlarda çizdiği resimleri, kahverengi tonunda renkler kullanarak iç mekânını oluşturmuştur. Karanlık ve aydınlık dengesini eserleriyle bütünleştirmek için dikey gelen ışığı detaylı bir şekilde kullanmış kalan bölgeleri de gölgede bırakarak sağlamıştır. Işığın yönünü figürlerinin arkasından kullanmıştır. Figürlerin elbiseleri üzerinde titizlikle çalışmıştır. Çalışmasında kullandığı nesnelere dinsel anlamlar yerine soyut gerçekliklerle yer vermiştir. Işık sayesinde görünenlerin arkasında görünmeyen kısmı da farklı bir boyutta ele almamızı sağlamıştır.

“Şam Yolunda Din Değiştirme” eserinde (Resim 2.39) din değiştiren Aziz Pavlus’u atın etrafında bulunan iki figürle birlikte oluşturmuştur. Pavlus’un bedenini mükemmel bir perspektif anlayışı ile resmetmiştir. Işık kaynağı aldığı yerden sağ ve sol tarafından uzanarak kaybolmaktadır. Işığı sağ üstten vermiş, karanlık ortamı seçerek mekân yerine figürlerini ön planda tutmuştur. Kahverengi tonunu kullanan Caravaggio, Pavlus’un elbiselerine kırmızı renk vererek dikkatleri oraya çekmektedir. Işık etkisini sağ üstten kullanarak gölgelerin oluşmasını gece karanlığında önlemişse de gölgelerle birlikte oluşan ayrıntıları göz ardı etmemiştir. Atın üzerinde zıt renk tonlarını kullanarak atın vücudunun ayırt edilmesini sağlamıştır. Atın arkasında yer alan adamın ayaklarını gölge ve ışık etkisi ile insan vücudunun anatomik hatlarını dikkate almış atın belirgin bir şekilde ayırmıştır (Buchholz, 2012: s. 218-221).

“Aziz Girolamo” eseri (Resim 2.40) ise, sanatçının ölümü ve ölümden sonraki hayatın ilk adımı olan yaşlılığı ilişkilendirerek oluşturduğu eserdir. Masada oturan Aziz Girolamo’nun çıplak bedenini kırmızı tonda narin bir örtü ile kapatmıştır. Ana konuya ışık veren sanatçı arka plan ve mekâna siyah renk vermekle yetinmiştir. İnsan teninin renk tonunu ve kemiğe verdiği renk olağanüstü bir gerçeklik sunmaktadır. Girolamo’nun ihtiyar bedenini oturuşuyla yapıtın konusu arasında uyumluluk göstererek eserinde yer vermiştir (Buchholz, 2012: s. 218-221).



Resim 2.39.Caravaggio, Şam Yolunda Din Değişirme, 1601, T.Ü.Y.B., 230x175 cm
CerasiSanta Maria Del Popolo Şapeli, Roma



Resim 2.40.Caravaggio, Aziz Girolamo, 1606, T.Ü.Y.B., 112x157 cm, Galeri Borghese,
Roma



Resim 2.41.Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağrısı, 1599-1600, T.Ü.Y.B., 322x340 cm, San
LuigideiFrancesi'de, Roma

Caravaggio'nun en bilinen eserlerinde biri olan "Aziz Matta'nın Çağrısı" (Resim 2.41)yalın bir kompozisyondur. Kapalı bir alanda, masanın etrafında toplanan bir grup figüranları resmetmiştir Sağ üst taraftan küçük bir açıdangelen sert ışık-gölge kontrastı hacimliliğini sağlamıştır. Resimde kullandığı hafif ışık, figüranların yüzünü aydınlatmanın yanı sıra bulunulan mekânın bir kısmını aydınlatmıştır. Küçük bir açıdan içeriye sızan ışık masanın etrafında sadece birisine odaklanan figüranları ayırt etmemizi sağlamaktadır. Işığın etkisini mekânda detaylı bir şekilde kullanmamıştır. Kahverengi tonlarına ağırlık vermiştir (Bazin, 2014: s. 395-381). Diğer çalışmalarında olduğu gibi burada da aydınlık ve karanlık ışıkları aynı mekân içerisinde resmetmiştir.

2.2.2.4. Johannes Vermeer

Resimlerinde derinlik ve günlük konuları ele alan sanatçıdır. Işık kullanma ustalığını eserleriyle kanıtlamıştır. Limon sarısı, nar kırmızısı, donuk mavi gibi tonları ele alarak özgünlüğünü yakalamıştır. Özellikle ışığı ve renkleri oluştururken ince fırça izlerini kullanmıştır. Resimlerin de kapalı mekânları oluşturmayı seven bir sanatçıdır. Figürleri genellikle az sayıdadır (Eroğlu, 2014: s. 455-458). Çoğu zaman pencere kenarında mektup okuyan, dikiş yapan, süt döken, nakış işleyen vs. günlük işler yapan figürleri ele alır. İşlediği konular ile kullandığı figürleri paralel olarak yapmıştır. Figürlerinde kadını, mekânını ise pencere kenarı olarak seçmiştir. Kullandığı mekân ve figürleri sürekli aynı şekilde tekrar etmektedir. Pencereden gelen ışıkla kompozisyonunu aydınlatır. Mekânda yer alan porselen ve gümüş vazoları ince bir sanatla işleyerek tüm bunlara canlılığı pencereden gelen ışıkla yansıtmaktadır (Yetkin, 2007: s. 77-81).

Onun "İnci Kúpeli Kız" (Resim 2.42) resmindeki kızınbakışları insanı meraklandırarak izleyiciyi kendine çeker. Gözünün parlaklığıyla dudığına verdiği hafif bir tebessümanını yakalayan sanatçı, kıza gerçek bir boyut kazandırmıştır. Cildinin en ince ayrıntısını renk geçişleriyle ele almıştır. Kulağındaki küpeye arkadan gölge vermiş ön tarafa da hafif bir parlaklık kazandırmıştır. Türbanın ön kısmına açık mavi renk tonu veren sanatçı, türbanın bağlandığı kısma maviyle uyumlu renk tonu kullanmıştır. Dünyaca ünlü tablolarındandır. Arka mekânı koyu olup ışık kızın yüzüne vurmuştur. Kız resmin ortasında olup kompozisyon dengesi sağlanmıştır (Buchholz, 2012: s. 256-259).



Resim 2.42. Vermeer, İnci Küpeli Kız, 1665, T. .Y.B., 46,5x39 cm, Sanat Müzesi, Den Haag



Resim 2.43. Vermeer, Mektup Okuyan Kadın, 1662-1663, T. .Y.B., 46,5x39 cm, Amsterdam Ulusal Sanat Galerisi, Amsterdam



Resim.2.44. Vermeer, Ressam Atölyesi, 1666-1673, T. .Y.B., 130x110 cm, Viyana Kunsthistorisches Museum

“Mektup Okuyan Kadın“ (Resim 2.43) kapalı bir mekânda oluşturulmuş bir eserdir. Resimde kullandığı ögeler temayla uyumluluk göstermektedir. Uzak diyarlardan haber bekleyen bir hamile kadına ulaşan mektubun heyecanını eserinde konu almıştır. Duvarda resmedilen dünya haritası hasret çeken iki sevgilinin buluşma yerleri olmuştur. Işık sol taraftan mekâna dâhil edilmiştir. Kadının üstünü mürekkep mavisi rengiyle oluşturan sanatçı, odanın içinde yer alan sandalyelere de aynı rengi vererek birbiriyle uyum sağlamıştır. Eserde mavi, beyaz ve sarı tona ağırlık vermiştir. Resmin ön tarafında koyu renkle oluşturduğu belirsiz bir nesneye yer vermiştir (Kınay, 1993: s. 108-111).

“Ressamın Atölyesi” (Resim 2.44) isimli tabloda sanatçı ustalığını sergilemektedir. Tarih perisi Clio’yu elbiselere verdiği modellerle anımsatmıştır. Pencereden içeriye gelen ışığa yüzünü dönmüş kadın figürünün portresini yapmaya çalışan sanatçının atölyesiyle birlikte iç dünyası resmedilmektedir. Sanatı her alana ulaştırmak, etrafındakileri uyandırmak için kadın trompet tutmuştur. Sanatçı iç mekân çalışmasını izleyicilere hissettirmek için perde kullanmıştır. Perde rengi ve yer alan motifler mekândaki, diğer nesnelere uyum içerisinde denge halindedir. Perspektif kullanması zemine ve konusuna mükemmel sonuç vermiştir. Atölyesini haritalarla donatan sanatçı, kahverengi tonunu ağırlıklı olarak kullanmayı tercih etmiştir. Vermeer’in iç mekân çalışmaları genellikle düşe kaçış hissini uyandırıyor (Eroğlu, 2007: s. 305-308).

2.2.3. Romantizizm ve ‘Atmosferik Işık’

2.2.3.1. Eugene Delacroix

Delacroix, tek başına romantizmin içindeki en güzel duyguları temsil eder. İhtiraslı eserlerinde, sihirli tabiatın bütün coşkunu, atılış ve heyecanlarını yaymıştır. Muşamba üzerine renklerini, hızlı fırça vuruşları ile atar. Bu fırçaya klasikler sarhoş süpürge demişlerdir (<https://www.arthipo.com/artblog/unlu-ressamlarin-hayat-hikayeleri/delacroix-romantizm-akimindan-bir-ressam.html> Erişim:21.08.2018).

Onun en ünlü resimlerinden biri olan “Halka Önderlik Eden Özgürlük” (Resim 2.45) Temmuz 1830 devriminden esinlenerek oluşturduğu bir çalışmadır. Resminde öne çıkan figür, eline Fransa bayrağını almış, arkadakilere zafere giden yolu göstererek

bedenini siper eden Fransız kadınıdır. Resmin sağında yer alan çocuk figürü ve solunda yer alan uzun şapkalı burjuva halkını temsil eden adamı arkada Fransız halkıyla aynı kareye koyması savaşı soyluların halka destek vererek kazandıklarının en net görüntüsüdür. Eserin ön kısmında yer alan cesetler, molozlar ve arka planda duran duman savaşın izlerinden geriye kalanları göstermektedir. Kompozisyonun genelinde savaşın gergin hali yansıtılmıştır. Işığı arka plandan yansıtılan beyaz-gri tonda kullandığı renklerle yansıtılmıştır (Honour, 2016: s. 648-651).



Resim 2.45.Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, T.Ü.Y.B., 2.59x3.25 m, Louvre, Paris



Resim 2.46.Delacroix, Sardanapalus'un Ölümü, 1827, 3,92x4,96 m, Louvre Müzesi, Paris.

Delacroix, “Sardanapalus’un Ölümü” (Resim 2.46) eserini, geleneksel perspektife uymadan çizmiştir. Işığı ana konunun yanında değerli eşyaların üzerine de yansıtılmıştır. Zemine kırmızı renk veren sanatçı, kadın figürleri çıplak çizmiştir. Eserin genel konusu, ülkesini felakete sürükleyen kralın, düşmanlarına teslim olmaksızın kendi kurduğu büyük tabutunda cariyelerini de yanına alarak dışardan ateşe vermiş, içerideki cariyelerin ise azad olmak için yakarışlarını kendi hayal dünyası ile birleştirerek olayı aktarmıştır. Mekânın

içindeki eşyalar dağınık figürler ise dar alanda zorla yerleştirilmiş. İzleyici esere dışarıdan baktığında içerideki kalabalık ortamlarla anlatılmak istenen mesaj arasında bağlantı kurmakta zorlanabilir. Sanatçı eserinde iç mekânı kullanmıştır (Anomin, 2017: s. 242-245).

2.2.3.2. Francisco Goya

Goya, Fransa'nın İspanya'yı işgal ederken uyguladığı vahşete sessiz kalmayan sanatçılardan biridir. Goya'nın sanat anlayışını ele alırsak yaşadığı dönemi de göz önüne almalıyız. Çünkü yaşadığı dönem, sanatını etkilemiştir. Toplum ve kişilerin örnek alması gereken paradigma sanatçılarından biridir (Cingöz, 2008: s. 62-76).



Resim 2.47. Goya, Üç Mayıs 1808, 1814, T.Ü.Y.B., 2.6x3.45 m, Prado, Madrid



Resim 2.48. Goya, Çıplak Maya, 1790-1800, T.Ü.Y.B., 97x190 cm, Prado Müzesi, Madrid.



Resim 2.49. Goya, Giysili Maya, 1805, T.Ü.Y.B., 95x190 cm, Prado Müzesi, Madrid

Goya'nın "3 Mayıs Katliamı" eseri, (Resim 2.47) Fransız işgalini konu aldığı bir eserdir. Resimde direnen Madrid'li vatandaşlara uygulanan vahşeti konu almıştır.

İnsanlığın utanç veren acı tablolarından birisidir. Ölümle korkutmaya çalıştıkları vatandaşların yüz ifadelerini mor ve gri tonda renkler vererek direnişlerine güç vermiştir. Genel tabloda oluşturulan renklere konturu silip fonunu etrafa yaymıştır. Resmin sağ tarafında direnenlere ışık verirken işgalci güçlerin bulunduğu sol tarafta ise ışığa yer vermemiştir. Sağ tarafta direnişçilerin, sol tarafta ise askerlerin olması kompozisyona uygun biçimi vermiştir. Işığı direnişçilerden birinin beyaz gömleğine paralel ve çapraz kızgın fırça darbeleriyle oluşturmuştur aynı zaman da diğer insan figürlerinden daha büyük çizmiştir. Eserin canlılık göstermesi ışıklardan ziyade renklerle olmuştur. Yeşil ve kahverengi tonlarını kullanarak resmin üstünden süratla geçerek resmin arka planına gecenin zifiri karanlığını yansıtan farklı bir ton kullanmıştır. Eserin sağ üst tarafından itibaren daha geniş açılarla sola doğru geceyi Ay ve Yıldızları göstermeden sıkıcı bir boşlukla oluşturmuştur (Kınay, 1993: s. 151-156).

“Çıplak Maya” ve “Giysili Maya” (Resim 2.48, Resim 2.49) tartışmalara yol açmıştır. Resmi iç mekânda çizen sanatçı, figürü yatakta uzanmış durumda resmetmiştir. Figürün vücudunda yumuşak renk ve yumuşak ışık kullanılmıştır. “Giysili Maya” da figürün vücut hatları “Çıplak Maya” dan daha belirgindir. Bunu “Giysili Maya”nın beyaz elbisesi ve vücuttaki hatlarından anlayabiliriz. Renkler uyumlu bir şekilde kullanılmıştır. Her iki resimde de ışık, kadınların bedenlerinin yanı sıra birazda uzandıkları yatağa yansıtılmıştır. Kadınların resmin ortasında olması kompozisyonu dengelemiştir (Bazin, 2014: s. 394-397).

2.2.3.3. William Turner

Kendine özgü resimler oluşturan Turner, duygularını renklerle ifade etmeyi tercih etmiştir. Rengi çok iyi ele alır. İzleyicilerin iç dünyalarına hitap ederek onları gerçeğe yöneltir. Duygu ve hayal gücüne önem veren sanatçı fırtına, deniz, manzara, şimşek gibi doğa olaylarını resmetmiştir. Üslubu berrak ve parlaktır. Işık kompozisyonların bloklarıdır. Renk paleti saf, parlak kırmızı ve sarıdan oluşmaktadır. Eserlerinde gölgeyi kullanmayı sevmez. İnce ve kalın tabaka kullanımı arasında kararsızdır. Işığın etkisini soyutlama kullanarak azaltmaktadır (Buchholz, 2012: s. 336-337).



Resim 2.50. Turner, Denizde Kar Fırtınası, 1842, T.Ü.Y.B.,91x122 cm, Tate Gallery, London



Resim 2.51. Turner , Savaş Yelkenlisi Temeraire Son Yolculuğunda ,1838 ,T.Ü.Y.B., 91x122 cm, National Gallery, Londra

“Denizde Kar Fırtınası” eserindeki (Resim 2.50) amacı, natüralist bir doğa olayını göstermekten ziyade kendi resim anlayışıyla yorumlamaktır. Resimdeki renklerin etkisi, konu bütünlüğünü sağlamakla birlikte konuyu kavramak için önemlidir. Resim dikkatlice incelendiğinde fırça izlerinden anlaşılabilir resim üzerinde uzun bir sürenin yerine, kısa sürede çizildiği anlaşılmaktadır (Maşkılı, 2006: s. 22-25).

Turner, “Savaş Yelkenlisi Temeraire Son Yolculuğunda” (Resim 2.51) eserini oluştururken şiirsel duygularla hareket etmiştir. Manzarayı ışıkla bütünleştirmiştir. Çalışmasında yer alan deniz mavi tonun aksine gökyüzünde bulunan güneşin bulutlar arkasında oluşan manzaranın yansımalarına yer arkası kendini açık havada bulunan bulutlara bırakmıştır. Renk cümbüşünü, ara geçişlerle doğanın rahatlatıcı tonuyla oluşturmuştur. Denizin sisi geçmişi, batan güneşin altında oluşan manzara ise hayal dünyasında oluşan görüntüsünün atmosferini oluşturmuştur. Dumanlar, ışığın

dağıttığı sisler denizcinin uzaklardaki görünmeyen dünyasını hissettirmektedir. Dış mekânda oluşturduğu resimde sise odaklanmıştır. Sağ tarafta bulunan gemi ve sol tarafta verilen güneş kompozisyonu dengelemiştir. Göz alıcı ışıkla sanatını öne çıkartan ışık ve renk ustası, doğadaki iç güzelliği de ortaya koyarak deniz ve fırtınaların ressamı olan Turner bu eserinde olduğu gibi diğer eserlerinde de bunu hissettirmiştir (Turani, 2011: s. 500-502).

2.2.3.4.Casper David Friedrich

Doğaya düşkün bir sanatçıdır. Gözünün değil de ruhunun hissettiği manzarayı yapar. İçe dönük bir sanatçıdır. Sanatçının açık havayı seven bir özelliği vardır. Sanatçı kompozisyonda hava, su, kaya, ağaç gibi unsurları ele alır. Gün batımı ve nesnelere eserlerinde yer verirken ışığı arkadan vermektedir (Anomin, 2017: s. 238-239).



Resim 2.52.Friedrich, Buz Denizi, 1823-24, T.Ü.Y.B., 97x1,27 m, Kunsthalle, Hamburg.



Resim 2.53. Friedrich, Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin, 1818, T.Ü.Y.B., 95x75 cm,
Kunsthalle Hamburg, Almanya

“Buz Denizi” (Resim 2.52) çalışmasında Friedrich, insanların doğaya karşısındaki acizliğini konu edinmiştir. Resmin içinde ana unsur olan buza dikkatlice bakıldığında

kırılaarak oluşan sivri kenarları buz kütlesini sert tabakalara ayırmıştır. Bu da kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Eserinde ışığa her açıdan yer vermiştir. Buz kütlesinin arkasında yan düşmüş olan gemi umutsuzluğu, insanların doğanın karşısındaki güçsüzlüğünü yansıtmaktadır. Tüm bunlar da eserine ölüm duygusunu katmıştır (Maşkılı, 2006: s. 17-20).

Friedrich, “Sis Denizinin Üstünde Gezin” eserinde (Resim 2.53) kayalıkların üstünde zirvede gururla duran adamın ayaklarının altında oluşan bulutlara bakışını konu almıştır. Resim sıkıcı bir görünüm yerine insanların içini ferahlatmaktadır. alışmasında siyah ve beyaz tonlara yer vermiştir. Ön planda yer alan keskin çizgiler arkadaki yumuşak hislere yerini bırakmıştır. Figür doğaya karşı ruhunu bütünleştirmiştir. Nesnelere belirsiz bir şekilde devam ederek perspektif çizgisini derinleştirmiştir. Belirsiz bir şekilde devam eden manzara insanı adeta kendi evreninde büyüler. İzleyiciyi yolculuk ve zaman kavramlarının gerçek hayatla olan ilişkisine götürmektedir. Sanatçı için ışık evrendeki bilinmeyen gezegenler ile bu dünya arasında köprü görevindedir (<http://www.infethiye.net/turkish/resimler/sis-denizi-uzerinde-gezin-casper-david-friedrich.htm> Erişim:22.08.2018).

Arka taraftan gelen ışık, arka planı aydınlatırken resmin ön kısmı ışığın etkisinden yavaş yavaş kurtularak daha çok gölgelik alanları oluşurmaktadır. ışığın resme etkisi arka taraftan başlayarak ön tarafa doğru kaybolmuştur. ışık bu etkisiyle dramatik, masalsı ve büyüleyici etkilerin verilmek istendiğimekânlarda tercih edilir. Arkadan gelen ışıkla ön tarafta bulunan figürün sırtı ve kayalıklar koyu renkte gösterilmişken diğer alanlar açık bir şekilde resmedilmiştir.

2.2.4. Empresyonizmde ‘ışık’ Kavramı ve Renk

Empresyonizm, daha önceki sanat akımlarında yer alan eski anlayışı bir kenara bırakıp yeni bir anlayışı temsil etmeye başlamıştır. Eski geleneklerde yer alan vazgeçilmez öğelerden kopmaya çalışılmıştır. Kapalı mekân atölyelerinden çıkan sanatçılar doğanın eşsiz güzelliklerini atölyelerine taşımıştır. Doğanın içine taşınan sanatçılar Paris’e yakın kırsal alanlara yerleşmeye başlamışlardır. Gerçek mekânları ve anlık durumları, gözlemsel bir anlayışla resmetmişlerdir. Çizgilerle resim taslağını oluşurmamayı bırakan sanatçılar, renk ve hacmi göstermek için dereceli renklerden yararlanmaya çalışmıştır. Resimde yer alan alanlar leke ve renklerle sağlanmıştır. Renklerin serbestliği sağlanmıştır. Boya direkt

kullanılmış, açık renkler tercih edilmiştir (Hollingsworth, 2009: s. 425-427; Çakar, 2012: s. 23-25; Ağçıçek, 2007: s. 34-36).

Empresyonizm akımını Monet, Boudin, Degas, Manet gibi önemli sanatçılar temsil etmektedir. Bu sanatçılar açık havada resimler yapmaya çalışmışlar. Günün farklı saatlerinde geçen anı resmetmek için uğraşmışlar. Bunları yaparken hava şartlarını ve geçen tarihleri de eserlerine yazarlarmış. Güneş ışınlarını suda, yerde, ağaçlarda hemen hemen her yerde tuvallerine yansıtmak için uğramıştır. Geometrik perspektif anlayışını ışık ve havanın şartlarına bağlı oluşturdu. Böylece gölgeler mavinin farklı tonlarında oluşmaya başlamıştır. Işık ve renk araştırmalarını sanatçılar böylece doğadan etkilenerek yapmışlardır (Karavit, 2006: s. 102-121).

Sanayileşmenin gelişmesiyle birlikte Avrupa'da yaşananlar sosyal hayatı şekillendirmiştir. Sanatçılar akademik sanat anlayışını ele almaya başlamıştır. Sanayinin gelişmesiyle birlikte fotoğrafçılık gibi alanların çıkmasıyla sanatçılar artık eskisi gibi değer görmeyince onlarda realist akıma yönelmişlerdir. Doğa sahneleri, tarihi resimlerin biçim ve üslubundan uzaklaşmıştır. Şehir hayatının cezp edici alternatiflerinin çoğalmasıyla kırsal yaşam yerini şehir hayatına bırakmış, nüfusun cezbedici artması beraberinde birçok sorunun da kente taşınmasına neden olmuştur. Realistler yaşanan sosyal ve siyasi değişimlere romantizm anlayışıyla karşı çıkarak natüralist görünümlü resimler yapmaya başlamıştır (Farthing, 2012: s. 316-319).

Jean-François Millet'nin“Başak Toplayan Kadınlar”ı (Resim 2.54) ile Renoir'ın , “Moulin de la Galette'de Dans” (Resim 2.55) isimli resmini yanyana getirdiğimizde çarpıcı bir etki ortaya çıkar; Millet, çiftçilikle geçimlerini sağlayan, başak toplayan kadınların manzarasını natüralist akımın etkisiyle oluşturmuştur. Üç kadın figürü kullanılmış. İki başak toplarken içlerinden bir tanesi yıpranmış önlüğü ile ilgilenmektedir. Kadınların arkasına hafif sis görüntüsü oluşturmuştur. Manzarada kullandığı renkler ile kadınların üzerindeki renk tonu birbiriyle uyumlu şekildedir. Sınıf ayrımı dile getirmek için ışık-gölge zıtlığını kullanmıştır. Yumuşak renk tonlarında güneş ışığını kullanmıştır. Çalışan kadın figürlerindeki şapka altın renkli tezatlarla uyumlu olup batan güneşin ışığı ile aydınlatılmıştır (Farthing, 2012: s. 304-305).



Resim 2.54. Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, T.Ü.Y.B.

83,5x110 cm. Museed'Orsay, Paris, Fransa



Resim 2.55. August Renoir, Moulin de la Galette'de Dans, 1876, T.Ü.Y.B.,

1,31x1,75 cm, Orsay Müzesi.

August Renoir, "Moulin de la Galette'de Dans" "çalışmasında (Resim 2.55) yaz ayında açık havadaki bir etkinliği konu almıştır. Figürlerinin yüzünde mutluluk hâkim. Etkinliğe katılanların üstünde şık elbiseler, zengin sınıfa ait duruşlar ve hareketler yer almaktadır. Dans eden topluluğun yanında gruplar halinde takılan insanlar da mevcut. Ressam arkadaşlarını da model olarak kullanmış. Figürlerin üstünde ışık ve gölge etkisini oluşturmuştur. Etkinlikte yer alanlara dikkatlice bakıldığında elbiselerinin üzerinde benek benek yuvarlaklar bulunmaktadır. Işığın kırılmasını bu şekilde ele almıştır. Renoir'in, burada kullandığı ışık dağınık olup bulanık fırça darbeleriyle hareketli ışık-gölgeleri oluşturmuştur. Esere göz kısılarak iyice bakıldığında ışık-gölgeler göze çarpar (Bartolena, 2004: s. 42-43).

2.2.4.1. Claude Monet

Monet, açık hava atmosferini seven bir sanatçıdır. Resimlerini kapalı mekânların dışında oluşturur. Doğayı, sisi, puslu havayı, dalgaları vs. ışıktan yararlanarak eserlerinin içine dâhil etmiştir. Titrek, gökkuşağı parlaklığında kasaba, şehir ya da kır konularını ele

alır. Monet eserlerinde sakin ve huzurlu açık hava resimlerinin yanında, terk edilmiş huzursuz mekânları andıran resimler de yapmıştır. Sanatçı, yaptığı eserlerinden güç alarak yaptığı işten günün saati kaydı almıştır. Resimlerini farklı saatlerdeki güneş ışıklarını kullanarak yapmıştır (Bell, 2009: s. 340-341).



Resim 2.56.Claude Monet,Gündoğumu 1872,T.Ü.Y.B., 48x63 cm,
Marmottan Müzesi Paris



Resim 2.57.Monet, Londra Parlemantosunu, 1900-01, T.Ü.Y.B., 81x92 cm, Chicago Sanat
Enstitüsü



Resim 2.58.Monet, Saint-Lazare Garı, 1877, T.Ü.Y.B., 75 x 104 cm, Muséed'Orsay,
Paris, Fransa.

“Gün Doğumu”nda (Resim 2.56) oluşan anlık manzarayı yakalamaya çalışan Monet, zarif ve açık parlak renkleri kullanmıştır. Renk geçişlerinde derinlik ve gölge hissini oluşturmak için aynı renklere zıt tonlar vererek leke şeklinde yansıtmıştır. Kısıtlı bir anda oluşan manzarayı resmetmeye çalışan sanatçı, eserini kısa bir sürede oluşturmak zorunda kalmıştır. Resminde öne sürülen ışığın gökyüzünde oluşturduğu nadir anı yakalamak olmuştur. Titrek bir atmosfer havasıyla boğuk havayı oluşturmuştur. Kısa bir anlığına da olsa oluşan manzarayı resmedebilmiştir (Cumming, 2008: s. 312-313). Resmin hareket noktası ışıktır. Şafak vakti resmedilen eserde sabah ayazının oluşturduğu görüntü ile resimdeki nesnelere belirgin değildir. Güneşin yüzünü hafifçe göstermeye başladığı sırada öndeki kayık arkadakilere göre daha belirgin şekilde resmedilirken, kıyıda bulunan alanlar belirsiz bir şekilde resmedilmiştir. Sanatçı eserine sabah izlenimini vermek için hafif fırça darbelerini kullanmıştır. Mavi ve turuncu tonlarını ilişkilendirdiği eserde güneşi ve sudaki yansımasını turuncu; resmin arka planında duran alanı gri ve mavi tonlarda resmetmiştir. Resimde anıyı yakalayan yoğun fırça izlerini görmek mümkündür. Güneşin parlamasıyla oluşan ve denizde yansıyan turuncu güneş ışıklarının hızlı bir şekilde renk değiştirdiğinin hissini vermiştir. Fırça izleriyle hava boşluğunu titreşimli yansıtarak eserine canlılık hissini vermiş böylece yeni unsurları yakalamıştır (<https://www.pivada.com/Izlenim-gundogumu> Erişim:22.08.2018).

Monet, “Londra Parlemantosunu” (Resim 2.57) adlı çalışmasını, şehrin sisli atmosferinde ışığın etkileri ile birlikte resmetmiştir. Doğan güneşi turuncu tonda yuvarlak şekilde sabah vaktinin sisli görüntüsünü kullanarak resmetmiştir. Kırılan ışıkları suya baktığımızda parça parça halinde görmek mümkündür. Doklar, insanlar, tekneler lekeler halindedir. Işık ve renk uyumunu sağlayarak konturlarını tuvaline yansıtmıştır (Kınay, 1993: s. 188-191).

Monet, çalışmalarında genellikle açık havada bulunan nehirleri, gölleri, doğadaki izlenimlerini konu alırken, “Saint-Lazare Garı” (Resim 2.58) eserinde açık alanda şehrin hareketli yapısını ele almıştır. Monet, Paris’in en işlek olan caddesini tuvaline aktarmayı amaçlayarak eserini oluşturmuştur. Tren garı peronunda oturarak dumanları, insan kalabalığını, vagonları, evleri çalışmasına almış şehrin kalabalık yapısını çizmiştir. Trenin dumanının gökyüzünü kapladığını ve ışığın etkisiyle bunu tuvaline yansıttığını görüyoruz

(Altuna, 2015: s. 158-169). Çatılı camdan yapılmış tren garının içindeki yoğun buharı, dumanla karışmış bulutları keskin bir şekilde çizmiştir. Arka mekâna baktığımızda binalar, duman ve sis içinde kalmış bunları soluk bir renkle çizmiştir. Genellikle kırsal alanları ve doğayı ele alan sanatçı eserinde bu anlayışı bırakarak şehrin kalabalık ve gürültülü yapısını ele almıştır. Odak noktası trendir. Monet'in yedi defa çizdiği bu resim, buhar ve bulutların arasında ışığın görünümlerini araştırmış. Paris'in endüstri konusunu ele almıştır (<http://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2017/12/05/isik-ve-golgenin-sihirbazi-claude-monet> Erişim:23.08.2018).



Resim 2.59.Claude Monet, Saman Yığınlarında Kar Etkisi, 1890 -1891, T.Ü.Y.B, 66x93 cm., Art Institute of Chicago



Resim 2.60.Claude Monet, Saman Balyaları, 1890, Orsay Müzesi. Paris

“Saman Balyaları” (Resim 2.60) eserini incelediğimizde, ışık her tarafa yayılmış, saman ve ağaçların gölgesi olmuştur. Aynı zamanda gökyüzüne baktığımızda renk ve ışıkla derinlik etkisini vermiştir. Birkaç rengin arasından ışık sızmıştır. Mavi ve sarının karışımı

gerilim duygusu vermiştir. Titrek bir ışık içinde hissi vermiştir. Sıcak renkler yoğunlukla kullanmıştır (Bartolena, 2004: s. 82-83).

Karın etrafı kapladığı kapalı bir havanın hâkim olduğu bir dönemde daha önce toplanmış saman yığınlarının kompozisyonda kullanıldığı bir tablodur. Kışın buzlu görüntüsünde oluşan renklerin hâkim olduğu soğuk renklere yer vermiştir.(Resim 2.59) Kar yağmadan önce sıcak renklerin hâkim olduğu kırsal alana kar yağdıktan sonra oluşan soğuk ve donuk hava akımının geçişine yer vermiştir. Kapalı bir hava olduğundan kontrastlık resimde bulunmamaktadır. Kırsal alanda geçen donuk, soğuk ve hareketsiz bir soğuk kış günü atmosferi var. Sanatçı eserinde kullandığı bütün renk tonlarında maviyi de içine katarak ayaz bir vaktin doğayla buluşmasını sağlamıştır. Arkada yer alan ağaç topluluklarına da donuk bir mavi tonu oluşturmuştur (Taşkın, 2012: s. 122-131).

2.2.4.2. Edgar Degas

Hayatın günlük sahnelerini ele alan sanatçı, eserlerinde daha çok tiyatro ve gösteri sahnelerine yer vermiş, genellikle dans figürlerini çalışmalarında kullanmıştır. Sanatçı, mahalle, genelevler ve at yarışları gibi konularda da eserler vermiştir. Resimlerinde pembe ve beyaz tonlara ağırlık vermiştir. Kuru ve toz pasteli ıslatarak boyayı karıştırarak yeni teknikleri deneyen sanatçı böylece görüntüyü modernize etmiştir (Grzymkowski, 2015: s. 72-75).

Edgar Degas, “Dans Sınıfı” (Resim 2.61) eserinde, öğrencileri gruplar halinde önlerinde duran öğretmenin onlara gösterdiği dans figürlerini çalışırken, etrafında bulunan öğrencileri ise sıralarını beklerken resmetmiştir. Böylece çalışmasındaki figürleri, ısınan ve ders gören şeklinde kümelere ayırmıştır. Eserlerin de zemine önem sanatçı, dansçıların kaymasını önlemek için zemini nemli tutmuştur. Zeytin yeşili ve beyaz tonları kullanan sanatçı böylece ışığı dramatik bir şekilde yansıtmıştır. Genellikle balerinlerin üstünde tek ışık kaynağının olması, mekânın loş kaynaklanmaktadır. Kompozisyona gelen ışık sayesinde izleyici tablodaki genel görünümü yakalayabilmektedir. Ortada duran öğretmenin sağına ve soluna balerinleri yerleştirerek kompozisyonu dengelemiştir. İç mekânda çizilen eser mimari detayları da kapsamaktadır (<http://lescorpsemouvants.overblog.com/2015/03/la-peinture-du-mois-la-classe-de-danse-degas.html> Erişim:23.08.2018).



Resim 2.61. Edgar Degas, Dans Sınıfı, 1871-74, 85x75 cm, Metropolita Museum



Resim 2.62. Edgar Degas, Prova, 1875-1900. T.Ü.Y.B. 71 x 87 cm. NyGlyptotek, Copenhagen.



Resim 2.63. Edgar Degas, Dans Provası, 1873. T.Ü.Y.B. 40 x 54 cm. Phillips Koleksiyonu, Washington.

‘‘Dans Provası’’ çalışmalarında da mekân ve kadraj anlayışını değiştirmeyen sanatçı, (Resim 2.62, Resim 2.63) yine dansçıları, yüksek tavan ve pencereli mekânlarda, mimari oğelerideestetik bir tavırla kullanarak çizmiştir. Empresyonist tarzındaki ışık etkisini, mekân ve balerinlerin elbiselerinde bulunan tüyler üzerine yansıtarak oluşturmuştur. Işığın durgun ve sade olması ve gölgeleri doğru kullanmasıyla sahneye

canlılık katmıştır. Dış mekândan iç mekâna gelen ışığın gerçekçi oluşunu, zemine ve balerinlere düşen doğal ışıkla ve bu doğal ışığı sahneye dâhil etmesiyle sağlamıştır (Özgöcen, 2006: s. 10-77).

2.2.4.3.Vincent Van Gogh

Van Gogh renkleri, boyayı hamur kıvamında kullanarak ve kalın fırça darbeleri ile aktarmıştır. Çalışmalarındaki fırça tuşları ve gölgelerin olmaması herhangi bir nesnenin formunu yansıtmamaktadır. Eserin her taraftan ışık ve ışık renklerini yoğun bir şekilde alması, yansıtmak istediği nesnelere formunu engellemez. Bu yüzden ışık her tarafa yansıtıldığı için hacim vermeyen hamur şeklinde renk izlerini taşır. Tüpten çıktığı gibi kullanır (Yetkin, 2007: s. 103-111).

Renkleri kullanmasındaki amacı nesnelere ifade etmek olan sanatçı, hareketli fırça izlerini kullanarak duygularını çalışmalarına katmaktadır. Sarı, kırmızı ve yeşil renk tonlarına fazla yer veren Van Gogh, yaptığı işten keyif almaktadır. Onun için ışık bilinmeyen bir yolculuktur. Düz fırça izlerini kullanmayı tercih etmektedir. Tamamen teknik bir şekilde eserlerini ele alan sanatçı, kullandığı her bir fırça izlerini, renkleri parçalamak için değil coşkuyu ifade etmek için kullanmıştır. Sanatçının her bir fırça izi onun ruh durumunu anlatmaktadır (Gombrich, 2011: s. 544-555).

Van Gogh'un, "Arles'teki Yatak Odası" resmindeki (Resim 2.64) nesnelere odada birilerini bekliyor gibi bir atmosfer oluşturmuştur. Eşyaların tümü yatağa dönük bir şekilde çizilmiştir. Odada tuhaf bir hava hâkim. Bedenen bulunmayan ancak içeride ruhen var olan ve insanların onun duygu ve düşüncelerini anlamayarak, duygularını eşyaların ruhu ile paylaşan bir ruhun olduğunu yansıtmaktadır. Odanın içindeki içeri doğru açık saydamsı olan pencereden ne kadar hava ve ışık geldiği pek belli olmamaktadır. Kalın fırça izlerini kullanarak yaptığı eserinde asıl olarak kederden bahsetmektedir. Yalnızlığını hissettiren çizgileri kalın kullanması aynı zamanda sarı tonuna fazla yer vermesi sarı rengini ne kadar sevdiğini göstermektedir (http://www.dirim.com/Dirim_2004-6_files/Resim%20%3A%20Vincent%20Van%20Gogh.pdfErişim:24.08.2018).



Resim 2.64. Vincent Van Gogh, Arles'teki Yatak Odası, 1889, T.Ü.Y.B., 57,5x57,5 cm, Museed'Orsay, Paris, Fransa



Resim 2.65. Vincent Van Gogh, "Gece Kahvesi", 1888, T.Ü.Y.B., 72,4x92.1 cm, Yale University Art Gallery, New Haven CT, USA.



Resim 2.66. Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, T.Ü.Y.B., 73x92 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD

Van Gogh, "Gece Kahvesi"nde (Resim 2.65) ise sarının hâkim olduğu, kırmızı renk tonunun baskın olduğu bir eser ortaya koymuştur. Sanatçı, saf renkleri zıt tonlar kullanarak eserine resmetmiştir. Ana renkleri aynı alanda kullandığını görmekteyiz. Mekânın içinde kendi âleminde birbirinden bağımsız figürleri resmetmiştir. Kapalı mekânı, sıcak ve canlı renkler olan kırmızı-yeşil kontrastı sağlayarak çizmiştir. Uzaktaki

nesnelere anlaşıldığı kadarıyla hava perspektifi kullanılmamıştır. Resimdeki derinliği kırmızı renk ile sağlamıştır. Böylece kırmızı renk heyecanlı ve gergin bir ortam oluşturmuştur. Eserde net olarak görülen tek gölge, bilardo masasının üzerindeki ışık ile belirginleştirilmiştir. Aynı zamanda esere dışarıdan açılan kapıyla ışığı mekâna aktarmıştır (Çömen, 2010: s. 124-128).

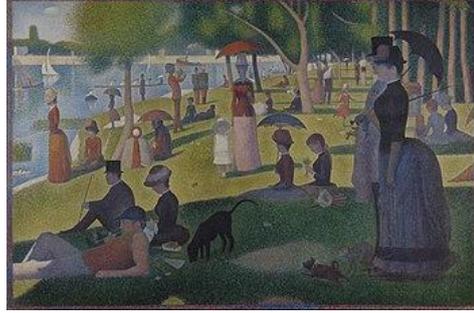
“Yıldızlı Gece” (Resim 2.66) çalışmasına bakıldığında ay ve yıldızın etrafına saçtığı ışığı, gökte yuvarlak bir biçimde fırça darbelerinin katı boya kullanarak yapmış. Yer ve gökyüzünü çarpıcı bir şekilde ele alan sanatçı, ay ve yıldızın ışığını beyaz, sarı ve yeşil renklerini kullanarak oluştururken gecenin karanlığını da mavi tonunu kullanarak resmetmiştir. Eserinde oluşturduğu köyü tamamen hayali olarak çizmiştir. Servi ağacının şekli, Van Gogh’a memleketindeki kiliseleri hatırlatmış, gökyüzündeki dairesel hareketlerle engebeli tepeler tekrarlanmıştır (Howard, 2013: s. 214-215).

2.2.4.4. Georges Seurat

Seurat, eserlerinde renk, ton, çizgi ve düzeni ince detaylar şeklinde ele almıştır. Eserlerinde Emperyonizmi bilimsel bir şekilde koruyan sanatçı, matematik mantığıyla resimler çizmiştir. Işığı yakından ele alan sanatçı, çalışmalarında figür üzerinde daha çok durmaktadır. Fırça vuruşlarını noktalarla aktarmıştır. Monet, Renoir sanatçıların ışığı ve rengi sezgisel bir şekilde ele almasından esinlenmiş, renklere olan aydınlık inancıyla daha canlı resimler oluşturmuştur (Tansuğ, 2004: s. 236-237; Anomin, 2017: s. 268-271).

Georges Seurat, “La GrandeJatte Adasında Bir Pazar Günü” (Resim 2.67) isimli ışıltılı park sahnesini konu alan eserini oluştururken yaklaşık 2 yıl boyunca uğraşmıştır. İnce fırça darbeleri, küçük nokta ve dokunuşlarla yaklaşık 3,5 milyon nokta kullanmıştır. Resme yakından bakıldığında ise farklı nokta ve dokunuşlar görebiliriz. Esere uzaktan bakıldığında bulanıklaşarak karışık bir matematik denkleme hissinin vermektedir. Resimde bulunan denizi; mavi ve turuncu tonlarla ışılatırken çimenlere kahverengi lekeler vererek parlaklık kazandıran sanatçı, böylece araya farklı renkler koyarak zıtlılaşmıştır. Resmin genel görüntüsü tiyatro oyununu anımsatmaktadır. Figürleri hesaplı bir şekilde yerleştiren Seurat, ışıklı ve karanlık bölgelerin de kontrastını sağlamıştır. Aydınlık alanları parlak turuncu ve sarı, koyu yerleri isemavi ve mor tonlarında kullanmayı tercih etmiştir. Kullandığı gölgeler hareket etmekten yoksun bir şekilde resimde yer almıştır. Sıradışı

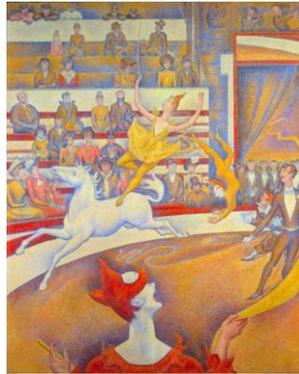
gölge, derinlik ve perspektif kullanan sanatçı, ışık ve gölgeyi eserine uygun bir şekilde aktarmıştır (Dickins, 2009: s. 40-41).



Resim 2.67. Georges Seurat, La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü, 1884-86, T.Ü.Y.B., 208x308 m, Chicago Sanat Enstitüsü



Resim 2.68. Georges Seurat, Suda Atlar, 1884, T.Ü.Y.B., 15 x 25 cm



Resim 2.69. Georges Seurat, Sirk, 1890-91 T.Ü.Y.B., 185 cm. x 152 cm. Orsay Müzesi.

“Suda Atlar” eserinde Seurat (Resim 2.68) mekân algısını oluşturmak için renkleri yüzeye aktararak renk lekeleriyle mekân algısını oluşturmuştur. Seurat’un, eserlerinde beyin ile bütünleşmek için yaptığı resimlerden biridir. Fırça darbelerini ince kesikler şeklinde kullanmıştır. Su kenarında atların bakımını yapan figürlere yer vermiştir. Ön

tafta bulunan yeşil alan ile deniz arasındaki renk geçişleri yumuşaktır. Açık renk tonlarına ağırlık vermiştir. Uzaktaki cisimleri giderek kaybolan bir hava içerisinde resmetmiştir (Fındık, 2014: s. 52-53).

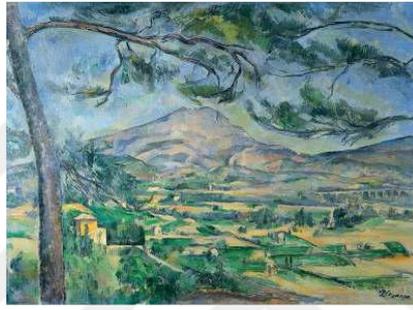
Seurat “Sirk” çalışmasında (Resim 2.69) tamamlayıcı renkleri kullanarak kompozisyonu oluşturmuştur. Sarı, kırmızı, ara renklerden turuncu ve turuncunun tonları göze çarpmaktadır. Turuncu tonun yanında zıt renk olarak mavi rengi kullanmayı tercih etmiştir. Böylece sıcak ve soğuk renkler birlikte çağrışım yapmıştır. Ateşin sıcaklık hissini turuncu, sarı ve kırmızı renklerle oluşturmuştur. Buz mavisi rengini andıran renk olan mavi-beyaz ton karışımını mor ve yeşil renklerle sağlamıştır. Resimde yer alan fizyolojik etkiyi de soğuk ve sıcak renklerle sağlamıştır. Kırmızı kan basıncı sıcak renklerle canlılık hissi yaratırken soğuk renkler ise sakinleştirici etkisi vermiştir. Sıcak renk soğuk renge göre daha çok göze çarpmaktadır (Kavak, 2015: s. 40-43).

2.2.5. 20.Yüzyılda 'Kavramsal Işık'

İç ve dış mekân hakkındaki insan düşüncelerini ve resimsel mekânda ele alınan düşünceyi görünür kılan ışığın genel tablo etkisini, kavramlara yüklenen anlamlarla resimlerde yer olmuştur. 20 yy Avrupa sanatçıları arasında yer alan Paul Cezanne, Henri Matisse, Wasilly Kandisky, Robert Delauna ve Piet Mondrian gibi sanatçıların resimlerini karşılaştırarak kavramlara yüklenen ışığın yoğunluk-anlam ilişkisi net bir şekilde görülür.

Cezanne, doğanın kalıcı ve değişmez değerini bulmaya, doğaya paralel görünümeler oluşturmaya çalışırken, us (akıl) ile doğayı birlikte değerlendirir. Doğadan alınan temel formlar yeniden doğaya uygulanır. Saf biçim ve görünen biçim dengeler ve bir anlamda gerçeği parçalayarak yeniden kurar. İleride kübizmin öncüsü olacak olan Cezanne, planladığı çalışmasını ve derinliğini renk ve renk tonlarıyla vermiş, ışığın etkisini renklerle sağlamıştır. Işık ve rengi birbiriyle bütünleştirdiği resimleri formu ve rengi içermektedir. (Resim 2.70) Kısa ve kalın fırça izleriyle parlayan renkleri oluştururken ana hatları çizmemiştir. Ağaç ve mavilik alanları ana hatlarıyla güçlü bir şekilde oluşturmuştur. Kullandığı renklerle dengeyi sağlamıştır. En çok mavi, yeşil ve sarı renkleri kullanmıştır. Gökyüzündeki atmosfere mavi tonlarıyla perspektif hissi verilmiştir (<https://courtaul.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/paul-cezanne-mount-sainte-victoire-with-a-large-pine> Erişim:27.08.2018).

Fransız Fovizminin en büyük temsilcisi Henri Matisse'in "Kırmızı Oda" isimli resmi bir iç mekândır (Resim 2.71) Önündeki meyve sofrasını düzenleyen bir kadın figürü resmedilmiştir. Sahneye koyu kırmızı hâkim, hem masaya hem de odanın duvarlarında düz ve düzgün bir desen kullanılmıştır. Zarif mavi ve siyah süs desenleri, oryantal arabesklere benzeyen çiçek saksılarını ve bitki dallarını tasvir eder. Kırmızıyı saf ve yoğun olarak kullandığı için izleyiciyi kalp atışlarını hızlandıran fizyolojik bir etki altına bırakır. Hizmetçinin kıyafeti, kontrast oluştururken saçları, düzenlediği meyvelerle tuhaf bir şekilde uyumludur (<https://www.studiarapido.it/la-stanza-rossa-di-matisse-descrizione/#.W4PsXyQzY2w> Erişim:27.08.2018).



Resim 2.70.Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire, 1885-1887, T.Ü.Y.B, 67x 92 cm, Courtauld



Resim 2.71.Henri Matisse, Kırmızı Oda, 1908, T.Ü.Y.B., 180 x 220 cm. Hermitage Müzesi

Wassily Kandinsky, "Kompozisyon II" isimli resminde, güçlü, saf ve ışıltılı renkler kullanmış, arka mekânda soğuk, ön planda ise sıcak renk kullanarak kendine özgü derinlikli bir mekânı kurmuştur. (Resim 2.72) Doğadaki salınımı boya yoğunluğu ve kalınlığı ile oluşturmada kullandığı spatula ve fırça izleriyle özgünlüğü yakalayan sanatçı,

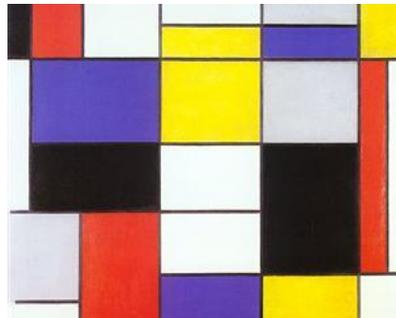
kalın ve yoğun boya ile nesnelere aktarmıştır. Müzikle ilgilendiği için resim sanatını da etkilemiştir. Doğadaki her bir olayı soyut yöntemle titreşimli bir şekilde yapmıştır. Sarı, lacivert ve mavi sıcak renkleri kullanarak derinliği yansıtacak bir şekilde vermiştir. Renklere anlam katan sanatçı, sarıya sıcaklık ve öfkeyi, maviye sakinlik ve soğukluğu, kırmızıya ateşi ve gururu, yeşile ise hareketsizlik gibi anlamlar yüklemiştir (Karyağdı, 2016: s. 57-61).



Resim 2.72. Wassily Kandinsky, Kompozisyon II, 1910.



Resim 2.73. Robert Delaunay, Şehrin Üzerindeki Pencere, 1912, T.Ü.Y.B., 46x37,5 cm, Tate Galerisi, Londra.



Resim 2.74. Piet Mondrian, Kompozisyon A, 1923

Robert Delaunay, “Şehrin Üzerindeki Pencere”, (Resim 2.73) resminde yer alan ana renkleri, siyah, beyaz ve gri renk tonlarını dikey veya yatay şekilde kare ve dikdörtgen şekiller kullanarak oluşturmuştur. Evrenin nesnel sanat anlayışının yanında disiplini geliştirmeyi amaçlamıştır. Üç boyutlu mekânı, çizgi anlayışından ayırarak en basit düz çizgilere indirgenmiş renklerle oluşturmaya çalışmıştır. Çizgileri renk yardımıyla resimsel plana aktarmıştır. Kullandığı dikey ve yatay çizgiler doğanın görünüşünü değil de doğanın gerçeklerini yansıtmaktadır (Hasanoğlu, 2015: s. 3-9).

Piet Mondrian, ‘‘Kompozisyon A’’ (Resim 2.74) insanların her zaman dışarıdan etkilendiğini ve bununla benliklerini ortaya koydukları fikrini savunmuş olan Mondrian, başkalarını razı etme düşüncesinin insanı bir yere kadar ulaştırdığına kanaat getirmektedir. Erkek – dişi, yer-gök, iç-dış vs. zıt durumlarla bocalama içerisinde olmuştur. Dikey ve yatay şekilleri kullanmasının nedeni de budur. Mondrian, resim sanatının düz olduğunu düşünerek bu alandaki çalışmalarda yoğunlaşmıştır. O yüzden resmini tuvalde düz renklerle sarı, mavi, kırmızı, siyah, beyaz ve gri tonları kullanarak oluşturmuştur. Kare ve dikdörtgen şekillerle oluşturduğu çalışmalarda çizgilerde yatay ve dikey şeklindedir (Yılmaz, 2013: s. 109-115).

2.2.5.1.Pablo Picasso

Pablo Picasso, 20.yy’ın en önemli sanatçılarından biridir. Hareketsiz malzemeler üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırarak kendi yaratıcılığı ile buluşturan sanatçı, sanatında kullandığı malzemelere yeniden hayat vermiştir. Mutlak güzelliğin peşinde koşan sanatçı dürüst yapıtlar sergilemiştir. Neşeli ve enerjik yapısıyla bilinen Picasso, çoğu zaman ümitsizliğe kapılarak duygularını sanatıyla paylaşmıştır. Ölüm ve yoksulluk temasını işlediği Mavi Dönemi geliştirmiştir. Daha sonra sirk ve palyaço tasvirleriyle bilinen Pembe Dönem’e adım atmıştır. Avangard izmin savunucusu olan Picasso, aynı zaman da Kübizm akımının öncüsüdür. Çalışmalarında cinsel öğeler, ölüm, neşe ve acı yüklü gündelik hayattaki olaylara içten göndermeler yapmıştır. Soyutlamaya yönelerek tüm dikkatini bu alana yöneltmiştir. İnsan şeklini birbirini tamamlayacak şekilde ayırıp özgün geometrik şekillerle birleştirerek birçok yeni biçime yorumlamıştır. Resimlerin bir kısmını renkle biçimlendirmeyi tercih eden Picasso, bir kısmında da rengi eserlerine almayarak rengi ışıkla ifade etmiştir (Buchz, 2012: s. 428-433; Cumming, 2008: s. 314).



Resim 2.75.Picasso,Avignonlu Kadınlar,1907, T.Ü.Y.B., 244x233.7 cm,Modern Sanatlar Müzesi, New York ,ABD



Resim 2.76.Picasso, Guernica,1937, T.Ü.Y.B., 349x776 cm, MuseoReinaSofia, Madrid, İspanya

Ünlü “Avignonlu Kadınlar” isimli resminde (Resim 2.75) Picasso, genelevde yaşayan kadınların hayatlarını konu almıştır. Figür ve arka mekâna geometrik şekiller vererek duygularını canlandırmıştır. Çalışmasında kullandığı perspektif dağınık bir şekildedir. Picasso, Empresyonizm çalışmalarında yer alan renk ve ışıkların aksine formları daha net göstermek için çizgiler kullanmış, renklerle hacimsiz düzlemler oluşturmuştur. Yapıt, enerjik fırça izleri ile cinsel bir akışı aktarmıştır. En sağda yer alan kadın figürleri, diğer figürlerden daha ürkütücü bir maske takmıştır. Ortada bulunan iki kadın figürü ise izleyici ile göz teması kurarak kollarını yukarıya kaldırmış şekilde cinsel hazlarını ön plana çıkartmışlardır. Resmin sol tarafında yer alan kadın figürü de ürkütücü bir yüz ifadesi ile resimde yer almıştır. Resmin ortasında yer alan ve kesik çizgilerle oluşturulan meyve tabağı, cinsel duygularda duyulan memnuniyete verilen mesaj niteliğindedir. Picasso'nun beş kadın figürü kullanması kültürel çeşitliliği ifade etmektedir. Sağda duran iki kadın afrika kabilesini, solda yer alan figür ise mısır heykellerini anımsatmaktadır. Ortada duran

ve kollarını arkasında toplayan kadın figürleri ise Yunan mitolojisindeki Venüs'ü temsil etmektedir (Jorda, 2007: s. 10-11; Farthing, 2012: s. 392-393).

20.yy.'ın en önemli resmi olarak kabul edilen "Guernica" eserinde (Resim 2.76) Nazi savaş uçaklarının İspanya'nın başkenti Guernica'yı bombalaması sonucu oluşan felaketi dünyaya duyurmuştur. Hem siyasal hem sanatsal bir mesaj taşıyan eser beraberinde birçok tartışmayı da gündeme getirmiştir. Tablodaki formları soyut bir şekil de ele almıştır. Burada siyah, beyaz ve gri renk kullanmasındaki amacı sanatına gazete havası vererek dünya medyasının olaya duyarsızlığını bu şekilde kınamaktır. Renk ve ışık yerine formlara dikkat çekici anlamlar yükleyen sanatçı, ışık etkisini kullanmamış duygularını formlar ve çizgilerle dile getirmiştir. Resmin içinde yer alan ampul ışkenceyi, boğa İspanya kültürünün yok olma tehlikesini göstermektedir. Sağda yer alan kadın, yaşanan felaketi dile getirerek dünya halklarından yardım isteyen bir profildir. At simgesi ölümü, güvercin ise yıkılan barışı temsil etmektedir (Charles, 2012: s. 473; Farthing, 2012: s. 434-435).

2.2.5.2. Paul Klee

Müzik sevgisini resimleriyle harmanlayıp sanat dünyasına taşımıştır. Eserlerinde hayal ve gerçek ikilemini yaşatan sanatçı, hicivli, fantezili öğeler barındırarak rüya ve gerçek dünya arasında bir ikilem yaşatmıştır. Primitivizm, Gerçeküstücülük ve Kübizm fikirlerini karışık bir şekilde sanatında uygulamıştır. Soyut resimleri aydınlık renkler kullanarak fantastik bir şekilde aktarır. Eserleri gerçek olmayanı gerçek gibi izleyiciye aktarmıştır (Charles, 2012: s. 472).

"Kırmızı Balık" (Resim 2.77) tablosuna bakıldığında ilk izlenimlerini şiirsel bir şekilde vermiştir. Eserin ortasında yer alan balığa parlak bir renk verilmesi, göze çarpmaktadır. Işıkla, derinlik hissi oluşturulmuştur. Balığın etrafına küçük balıklar ve bitki motifleri yerleştirilerek soyut çalışmasına canlılık katmıştır (Buchholz, 2012: s. 438-439). "Çölde" (Resim 2.78) eseri ile Klee, Tunus'tan esinlenerek çöl manzaralı tablosunu oluşturmuştur. Renklerle görsel bir şölen sunan sanatçı, ışık içeren manzarasıyla tablosunu üne kavuşturmuştur. Resim dikkatli bir şekilde incelendiğinde geometrik form ağıyla sulu boya kullanılarak peyzaj parçalarını anımsatan parlak renk tonlarının kullanılmıştır. Aydınlık ve yarı saydam şeklinde bir kompozisyon oluşturmuştur (Buchholz, 2012: s. 438-439).



Resim 2.77.Paul Klee, Kırmızı Balık,1925, Kağıt-Mukavva Üzerine Yağlıboya ve Sulu boya, 49,6x69,2 cm, Sanat Galerisi,Hamburg



Resim 2.78.Paul Klee, Çölde, 1914, Mukavva üzeri kağıt üzerine sulu boya ve kurşun kalem, 17,4x13,9 cm, İsviçre

2.2.5.3.Marcel Duchamp

Marcel Duchamp modern sanatın öncüsüdür. Çalışmalarında yer alan sanat nesnelerini ve günlük hayatta kullandığımız nesnelere arasındaki farkı ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak” (Resim 2.79) adlı çalışmasındaki görüntüyü bir makineye dönüştürmüştür. Sinematografik bir çalışma yapıp soyut görüntü ile oluşan eseriyle resim tarihinde bir ilke imza atmıştır. Resim dikkatlice incelendiğinde tek renk kullanılmış Kübizm etkisinde kalmıştır. Geometrik şekiller kullanan sanatçı eserinde ışığı inen çıplak figür üzerinde daha çok yansıtmıştır. Ardışık olan figüre yansıyan parlaticı ışık ile resmi ön plana çıkarmıştır. Eserinde arka fona daha koyu renk vermiştir (Özkul, 2014: s. 5-16).



Resim 2.79. Marcel Duchamp Merdivenden İnen Çıplak, T.Ü.Y.B.,
1912. 147 cm x 89,2 cm



Resim 2.80. Marcel Duchamp, Dulcinea, 1911, T.ü.y.b., 146 x 114 cm. Philadelphia
Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu

Duchamp, 1911 yılının son zamanlarından itibaren aile konularına ağırlık vermeye başlamıştır. Neuilly'deki yürüyüş sırasında karşılaştığı bir kadından etkilenen sanatçı, eserinde bu kadını ele almıştır. (Resim 2.80) ‘‘Dulcinea’’ adlı bir tablo yapmıştır. Ardışık beş zaman diliminde farklı hareketlerle dolaşan kadın figürünün etkisi oluşturulmuştur. Devingen figür ile beraber resimlere iyiden iyiye belirginleşen, aşağıya doğru inerek çıplak vücudu ortaya çıkan kadın resmedilmiştir. Dulcinea, yalnızca dinamik figür değil, soyunan

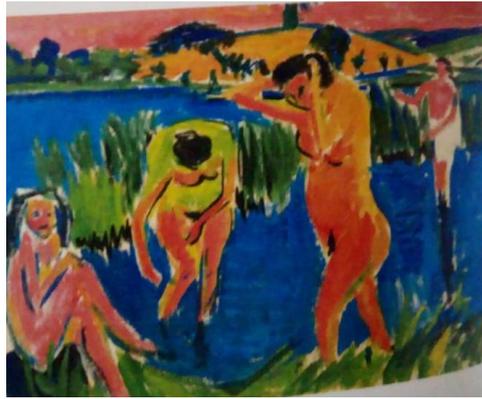
kadın figürünüde içinde barındırmasıyla göze çarpmaktadır. Beş zaman dilimi içinde kararlı bir döngü ile Dulcinea, her bir basamakta üstündeki elbiselerden kurtulmuştur. Kadına tors hissi veren çiçekli tomurcuklara benzeyen erotik bir çalışmadır. Dulcinea'nın hareketleri adeta natürmort hissini vermektedir. Sanatçı bu eserde dikkat çeken yerlerde beyaz renk kullanmıştır. Işığı resmin her tarafında kullanmıştır (Erenus, 2012: s. 42-47).

2.2.5.4.Ernst Ludwig Kirchner

Sanatçı eserlerine yoğun ve duygusal anlamlar yükleyerek anlam kazandırmıştır. Biçim ve renk bakımından yalınlaştırdığı gibi renkleri de nesneden bağımsız bir şekilde ele almıştır (Buchholz, 2012: s. 422-423).



Resim 2.81.Kirchner, Sokaktaki İki Kadın ,1914, T.Ü.Y.B., 120.5x91 cm,
KunstsammlungNordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya



Resim 2.82.Kirchner, Dört Yıkanan, 1910, T.Ü.Y.B.,75x100 cm,
Von Der HeydtMüzesi,Wuppertal.

“Sokaktaki İki Kadın” (Resim 2.81) büyük şehirdeki gerilimli hayatı yansıtmaktadır. Özellikle Berlin Caddesi’ni konu aldığı çalışmaları ile bilinmektedir. Sanatçı bu çalışmasında sokaktaki kuş tüyü şapkalı ve kürklü kadınlara odaklanarak gösterişli hayatı konu almıştır. Kullandığı dinamik çizgiler resme hareket katmıştır. Yeşil, pembe, siyah ve sarı tondaki renkleri kullanmıştır. Kadınların yüzlerini keskin bir hat şeklinde çizmiştir. Kadın, elleri ve dudaklarına bakıldığında cinsel bir obje olarak ön planda tutulmuştur. Parlak renkleri dışavurumcu çizimle ve fırça darbeleri ile aktarmıştır (Farthing, 2012: s. 386-387).

Sanatçının doğaya verdiği önem, “Dört Yıkanan” eserinde açıkça hissedilir. (Resim 2.82) Güçlü bir şekilde yalınlaştırılmış çıplak figürler, doğayla başedebilir şekilde çizilmiştir. Kişiler ve doğa bütünleştirilmiş, manzara ve figürler parlak renklerle aktarılmıştır (Buchholz, 2012: s. 422-423).

2.2.6.Sanatsal Bir Tarz olarak ‘ Fiziksel Işık’

Teknolojinin hızlı bir şekilde gelişmesiyle birlikte sanat eserleri de etkilenmiştir. Sanatçılar eserlerini oluştururken teknolojik imkânlardan daha çok faydalanmaya başladılar. Böylece yeni bir döneme kapı aralayan bu gelişmeler sanatçının eski kullandığı tekniklerin aksine yeni olanaklara yönelmesine yol açmıştır. Aynı zamanda eserlerine renk-biçim, ışık-gölge ve mekân gibi yeni elemanlar kazandırarak sanat eserlerinin daha farklı bir boyutta ele alınmasına başladılar. Sanatın doğrudan sanat nesnesi haline getirilmesi ile projeksiyon, çeşitli yapay ışıklar, florasan tüpü gibi farklı materyaller sanat eserlerine eklenmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle anlık resimler, video görüntüsü ile hemen kayıtlı edilebilmesi, video yardımıyla her anıyı kaydetme olanağı sunmuştur. Artık dış etkilerden kurtulup, iç dünyasında da farklı boyut ve şekillerde zemin oluşturmuştur (Karavit, 2006: s. 146-155).

Teknoloji ve iletişimin gelişmesi, insan hayatının merkezinde yer edinmeye başlaması sanat çalışmalarında da yeni arayış biçimlerini meydana getirmiştir. Özellikle elektrik ve yapay ışıkların hayatı kolaylaştıran buluşlar olması, karanlık mekânlarda ve doğal ışığın olmadığı zamanlarda yaşam biçimine yön vermeye başlaması günlük hayatta önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Işığın bu denli insan hayatını kolaylaştırması, gece gündüz fark etmeksizin tüm zamanlar da ve tüm mekânlar da bulunması insan hayatını

kolaylaştırmıştır. Yeni çevreler yapmada ışık, özgür bir tasarım haline gelmiştir. Artık eser ve tasarımlar ışığa göre şekil almaya başlamışlardır (Karavit, 2006: s. 146-155).

2.2.6.1. Anish Kapoor

Anish Kapoor, ‘‘Bulut Kapısı’’ (Resim 2.83, Resim 2.84) eserinde yansıma özelliğini kullanarak izleyici ile heykel arasında bir bağ kurmayı hedeflemiştir. Bu heykel gökyüzünü, bulutları ve güneşi kendisiyle buluşturarak göğe baktığımızda yaşadığımız özgür duyguyu barındırmaktadır. İnsanlara heykelin altına girerek özgürce dolaşma imkânını sağlayan eser böylece evrensel bir mesaj vermektedir. Eseri tam anlamıyla benimsemek için heykel ile tanışmak gerekir. Sürekli değişen varlıklarla birlikte insanı da ele alan bir oyunun içine sürüklemeyi amaçlayan sanatçı bunu eserin ortasında bulunan sembolik bir kapı ile gerçekleştirmektedir. Kapı mekânlardan ziyade âlemler arasındaki geçişi temsil etmektedir.



Resim 2.83. Anish Kapoor, Bulut Kapısı, 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago



Resim 2.84. Anish Kapoor, Bulut Kapısı, 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago

(Resim 2.83) Kapoor'a göre kapı bir gizemdir. Kapılar insan hayatında gizemi olup böylece bu çalışmayla seyirciyi sanatının içinegizemli bir kapıdan içeri almayı başarmıştır. Gündüz vakti insanlar, yapıyı doğal ışıklar ile birlikte izleme şansı bulmaktadır. Gündüz vakti ile yansıyan doğal ışıklar günün her saatinde, farklı anlamlar yüklemek mümkündür. Gündüzün kendini yavaş yavaş geceye bırakmasıyla doğal ışığı kaybetmeye başlayan eser, etrafındaki yapay ışıklar ile izleyicinin karşısına çıkmaya başlar. (Resim 2.84) Gece vakti etraftan aldığı yapay ışıklar ile çalışmasına gece görünümünde daha farklı anlamlar kazandırmıştır (Kilimci, 2012: s. 258-262).

2.2.6.2. Dan Graham

Toplumun ve kendisinin yaşadığı psikolojik etkileri 1970 'lerden sonra video, fotoğraf ve entalasyon gibi alanlarda kendini geliştirerek yer vermiştir. Çalışmalarında oluşturduğu mimari yapılarla toplum ile olan etkileşimini farklı şekiller kullanarak ele almıştır.



Resim 2.85.Dan Graham, İki Bitişik Pavyon,1978-1982, Çift taraflı ayna,cam,çelik, 251x186x186 cm.Almanya,Kassel,Documenta 7'de yerleştirildi.

Sanatçı “İki Bitişik Pavyon” isimli eserinde (Resim 2.85) çift taraflı aynalara yer vermiştir. Çift taraflı camları, izleyicilerin ışık ve gölge hareketinin doğal değişimlerini farklı açılarda ele alabilmeleri için park ve teraslara yerleştirmiştir. Güneş çıktığında bu camlar dışarıda saydam içerde ise aynaya dönüşürken doğal ışık kaybolduğunda ise bu durumun zıttı yaşanmaktadır. İzleyicilerin kamusal ve şahsi, görülmez ile görülür, içeri-dışarı algısını alt üst eder (Heartney, 2008: s. 325-329).

2.2.6.3.Dan Flavin

Dan Flavin, sanat eğitimi almadan kendisini ışık alanında geliştirmiştir. Sanatçı “Nominal Üç” eserinde (Resim 2.86) beyaz ışıklı floresan lambaları, belirlediği duvarın kenarlarına ve ortasına sabit kalacak bir şekilde bırakmıştır. Beyaz renk verdiği floresan ışıklar yandığında ışığın içinde yanan tüplerin kenarı boyunca duvarda gölge oluşturmuştur. Ele aldığı ışık ile duvarı geniş hale getirmiştir. Çalışmasında kullandığı ışık, endüstriyel alanda kullanılmasına rağmen, sanat aracı haline gelmiştir. Işığın etki ettiği alan, ışık boyları ve gölgeleri optik bir kompozisyon sağlayarak ışığı mekânla bütünleştirmiştir (Turani, 2011: s. 744-745).



Resim 2.86.Dan Flavin, Nominal üç, Altı flüoresan tüpü,1963.Lambalar 183 cm.



Resim 2.87.Dan Flavin, “The Diagonal of May 25 (to Constantin Brancusi)” (Diyagonal 25 Mayıs-Constantin Brancusi’ye), 1963

Dan Flavin floresan lambalarıyla renkli renkli farklı boyutlarda çalışma yapmaktadır. Bununla mekânı bütünleştirip, sınırını çizer. Teknolojiyle kendini sınırlar. Çeşitli boyda ışık çubuğu alıp çalışmayı sergiler. Çizgiler ve fırça darbelerinin yerine ışık çizgileri

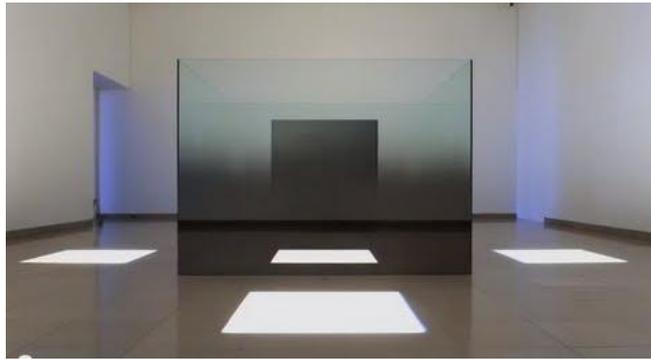
sergiler. Alan ve hacim yerine de ışık alanı tercih eder. Boyaların yerine ışığı kullanır. Sanatçı, bu ışıkla mekânın rengini, derinliğini, atmosferini hem biçimsel hem de psikolojik şekilde verir. Floresan ışıklarıyla bir düzen kurup mekâna yerleştirmiştir (Tizgöl, 2008: s. 49-70).

Dan Flavin 1963'ten sonra floresan ışığı ele alarak çeşitli sergiler yapmıştır. Simgesel olarak her şeyden uzaklaşıp farklı boyutlarda ışığı ele alarak üzerine perdeler ve ritimler uygulamıştır. Düzenlemeleri elektrik ustaları uygulamıştır. Hiçbir iz yoktur. Çizgi ve fırça izlerini ışıktan alır (Lynton, 2009: s. 319-321).

Sanatçının bir diğer çalışması ise, (Resim 2.87) Brancusi'ye adadığı sarı florans aydınlatmalarla oluşturduğu eseridir. Yaklaşık 2,5 m. uzunluğundazemine 45 derecelik bir açı ile yerleştirdiği ışık düzenekleriyle oluşturmuştur. "Eserini Brancusi'nin 'Sonsuz Sütun'uyla karşılaştırarak onun mitolojik bir totem, kendinininkinise modern teknolojik bir fetiş olduğunu belirtmiştir. Flavin ilk ürettiği bu floresan düzenlemeler serisine ruhsal bir derinlik yüklemiştir" (Koçay, 2015: s. 60).

2.2.6.4. Larry Bell

Larry Bell, eserine heykelsi ve yansıtıcı özellikleri ile sanat nesnesi ve çevresi arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Çalışmaları çoğunlukla izleyici ile olan etkileşimden kaynaklanan algısal deneyimlerle ilgilidir.



Resim 2.88.LarryBell, Garst'ın Zihni-2,1971, Cam levhalar

Bell, ışık üretmez ama çevresindeki ışıklardan yararlanır. (Resim 2.88) Küp, cam açık levha ya da saydam gibi nesneyi ele alıp kapalı bir mekânda sergilemiştir. Eserinde kullandığı nesnelere çevresinde yer alan ışık ya da insanları yansıtmıştır. Çalışmalarında

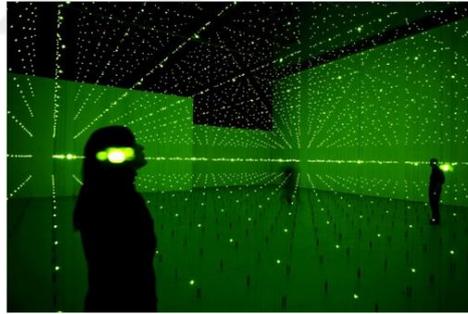
bulunan somut yapıtlar, etrafında bulunan nesnelere kendisinde yansıtarak yoğun bir anlam karmaşasıyla izleyicinin zihnini yormaktadır (Yılmaz, 2006: s. 157-165).

2.2.6.5. Erwin Redl

Kavramsal minimalist sanatçı Erwin Redl, floresan lambalarını, neon ve aynayı düşüncelerini aktarmak için araç olarak kullanmıştır. (Resim 2.89, Resim 2.90) Düşüncelerini sanatçı duyarlılığı ile birlikte izleyiciye sunmuştur. Düzeneklerinde yer alan ışıklı mekânlar, ülkesinde yaşanan siyasi olaylara göndermeler şeklindedir. Hayatı boyunca yaşadığı olumsuz durumları da sanat yapıtlarıyla dile getirmiştir (Ağçiçek, 2017: s. 59-60).



Resim 2.89. Erwin Redl, Fetch, 2010



Resim 2.90. Erwin Redl, Matrix II, 2000-2005

2.2.6.6. Gyula Kosice

Madi Art sanatı temsilcisi olan sanatçı, eserlerinde zamanı ve boşluğu sorgulamıştır. Işığı araçsallaştırdığı çalışmalarından biri olan Madi "F" Armatür yapısı" neondan yaptığı ilk çalışmasıdır. (Resim 2.91) Geometrik labirentler beyaz bir ışık ile belirginleştirilmiştir. Bu ışıklar labirentin etrafına mavi bir ışık yansımaları yapmıştır. Keskin açılar seyirciye doğru çıkıntı olan çerçeveyi doldurmaktadır. Eser akıcılık, içgüdü

ve zaman gibi konuları ele almıştır. Teknoloji ve sanatın birleşmesine doğal öge ve kavramlara (ışık, su, zaman) ilgi duyulmuştur (Shanken, 2012: s. 59).



Resim 2.91. Gyula Kosice, Estructura Luminica Madi 'F', 1946,

Neon Işığı, 55x40x18 cm.

2.3.İLİŞKİSEL OLAN RESİMSEL MEKÂNDAN FARKLI IŞIK TÜRLERİNE DAİR KARŞILAŞTIRMALI ÖRNEKLER

İtalyan Rönesans sanatçı Masolino da Panicale'nin "Pieta" adlı eseri (Resim 2.92), Meryemve Yahya, mermerin içinde ayakta duran İsa için matem resmidir. Bu sahneyi Bill Viola 2002 yılında aktörlerle bir sürece dönüştürerek yeniden üretmiştir (Resim 2.93). İki eser arasındaki ilişki, İsa figürü aracılığıyla doğum ve kaderin yaşam döngüsünü ele almış olmalarıdır. Viola'nın teknik-teknolojik ekipmanlarla elde ettiği ışık görüntüsü, Panicale'nin kompozisyonu ile uyumludur ve kendi ışığını yayan video görüntüsü Rönesans döneminin temsili tekrarıdır.

Bill Viola, yapıtını oluştururken karanlık bir odanın içinde projeksiyonla renkli ve yüksek çözünürlüklü bir görüntü oluşturarak çalışmasının zeminini oluşturmuştur. Bu çalışmasında sahneleri bilerek yavaşlatılmış kesitler şeklinde sunan sanatçının amacı hayatın duygusal açıdan şaşırtıcı bir sahne olduğunu; doğum, gençlik ve yaşlılık üçlemesini bir döngü şeklinde devam ettiğini göstermektir. Çalışmasında yer alan kadınları lahitin sağında ve solunda bulundurmış lahitin ortasında çıkan adamın hareketlerine göre şekil verilmiştir. Lahitin içinde aniden suların fışkırması ve içinden bir adamın çıkması, gençlik yıllarında şefkatle büyümeyi sonlara doğru da yine vefalı bir ölümü temsil etmektedir.

Lahitin arka planının da yer alan mavi renk Rönesansı temsil etmekte, iki tarafta duran kadınların sevgi ve merhamet dolu yaklaşımları Panicale'nin Pieta çalışmasını anımsatmaktadır (Farthing, 2012: s. 530-531).



Resim 2.92.Masolino da Panicale, Pieta, 1424. Staccato fresk, 280 x 118 cm, Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea. Fotoğraf Antonio Quattrone

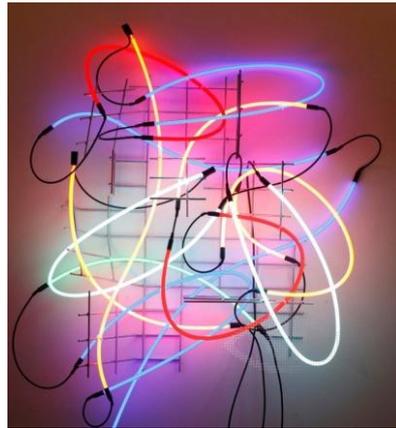


Resim 2.93.Bill Viola, Emergence, 2002. Renkli video. Yansıtılan görüntünün boyutları 200 x 200 cm. Aktörler Weba Garretson, John Hay ve Sarah Steben Bill Viola ve Kira Perov

Fütürist sanatçı Umberto Boccioni “Bisikletçinin Dinamizmi” isimli eserinde, kendisinin ve fütürizmin tipik bir örneğini ortaya koymuştur. (Resim 2.94) Hareketi, hızı, akış hissini yaratmak için paralel kesişen çizgilerle konik, dairesel geometrik şekiller kullanarak bisikletçinin dinamizmini yansıtmıştır. Amerikalı bir sanatçı Keith Sonnier’ın “Cannes 2” adlı çalışmasında (Resim 2.95), lâteks, neon gibi nesnelere kullanarak ortaya koyduğu çizim şaşırtıcı bir biçimde Boccioni’nin resmi ile benzerlik gösterir. Sonnier ve Boccioni’ni çalışmalarındaki soyutlama düzeyi renk ögesinde buluşmakta, biri sadece boya renkleri kullanarak diğeri ise neon ışıkları kullanarak aynı etkiyi vermektedir. Her ikisindeki özgürlük ve enerji dolu bir atmosferin çevreye doğru yayılımı bir başka benzerlik olarak dikkat çekmektedir. Teknolojik ve endüstriyel malzemelerin organik ve fiziksel temalara aykırı olmadığı ispatlanmış olmaktadır (Farthing, 2012: s. 398-399; <https://www.artsy.net/artist/keith-sonnier> Erişim:27.10.2018).



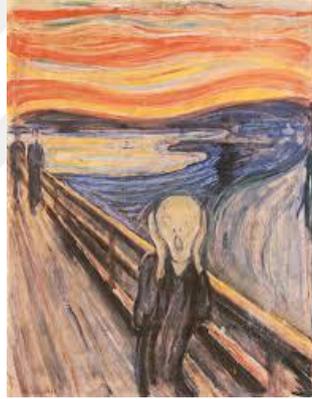
Resim 2.94. Umberto Boccioni, Bisikletçinin dinamizmi, 1913, T.Ü. Y.B., 70 x 96 cm



Resim 2.95. Keith Sonnier, Cannes 2, 2008, Neon, Eisengitter, Transformer More

Sembolist sanatçı Edward Munch, ailesinde sürekli görülen ölüm ve hastalıklar nedeniyle ruhsal açıdan oldukça etkilenmiştir, bu etki yüzünden tablolarında da kader,

psikolojik takıntılar ve yaşadığı iç çöküşleri resmetmeye başlamıştır. Resimlerin geneline bakıldığında ruh, ölüm ve hastalık gibi konuları ele alan sanatçının tablolarını gerçek hayatıyla ilişkilendirmek mümkündür. (Resim 2.96) Bir akşamüstü iki arkadaşı ile beraber dışarıda dolaşan Munch, kendini yorgun ve hasta hissetmiştir. Güneşin batmasına yakın bir zamanda bulutlar, kızıl rengini almıştır. Doğadan bir çığlık sesini işiten Munch, bu olaylardan etkilenerek “Çığlık” tablosunu oluşturmuştur (Resim 2.96). Munch, tablosunda bulutlara kan kırmızı rengini vermiştir ve renkleri titrek bir şekilde kullanmıştır. Ana teması olan figürün yüz ifadesine duyduğu çığlık sesinden etkilenip şok geçirip bir ifade vermiştir. Böylece figürün yüz ifadesinde korkuyu görmek mümkündür. Tabloda arkadaşlarını arka planda çizmiştir. Arkadaşlarında uzak olan Munch kendi iç dünyasında yaşadığı sıkıntılar ve ruhsal sorunları olduğunun mesajını vermek istemiştir. Figürün ellerini kulağına götürüp işitmek istemediği bir sesi, “Çığlık”ı gizemli bir şekilde yansıtmıştır.



Resim 2.96.Edward Munch, Çığlık, 1893, Duralit Üzerine Yağlıboya ,Sulu boya ve Pastel boya, 91x73.5 cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç.



Resim 2.97.Cathy Cole, Çığlık Çığlık Çığlığı, 1980.

Cathy Cole “ Çığlık Çığlık Çığlığı” (Resim 2.97) adlı eseri 1980’lerde neon ışığını yasaklayan bir kanunun çıkmasına tepki göstererek toplumun özgürlüğünü kısıtlayan yasaya karşı çıkmaktadır. Işık tüplerine şekiller vererek oluşturduğu eserinde, aydınlatma kullanarak özgür fikirlerin aydınlanma yolu olduğunu ifade etmek istemiştir. Tabloda arka kısmında yer alan kırmızı neon ışık çizgileri, sanatçıların düşünce hedef alan ve onları yok edilmesini temsil etmiştir. Sanatçının Munch’tan yararlanma nedeni; kendi düşüncelerine en yakın yapıt olarak Çığlık tablosunu görmüş, kanunun kendisini ruhsal yapıdan etkilemesini çığlık atarak dış dünyaya bunu duyurmak olmuştur. Günümüz de hala ifade etmek istediği düşüncelerinin yerini koruyan ”Çığlık” tablosu tişört, magnet, balon, maske, süs vb. gibi alanlarda kullanılmakla birlikte yasaklara tepkilerini ortaya koymak isteyen toplumların başyapıtları arasında yerini almıştır (Farthing, 2007: s. 529; Charles, 2012: s. 393; <https://translate.google.com.tr/translate?hl=tr&sl=en&u=https://recyclenation.com/2010/08/recycledmunchsscream/&prev=search> Erişim: 29.10.2018).

Empresyonist sanatçı Vincent Van Gogh’un “Yıldızlı Gece” tablosu ile Michael Bosanko’nun “Aydınlatıcı Vincent Van Gogh’un Yıldızlı Gecesi” isimli manipülatif fotoğrafı (Resim 2.98, 2.99) karşılaştırıldığında teknik fark ortaya çıkar.

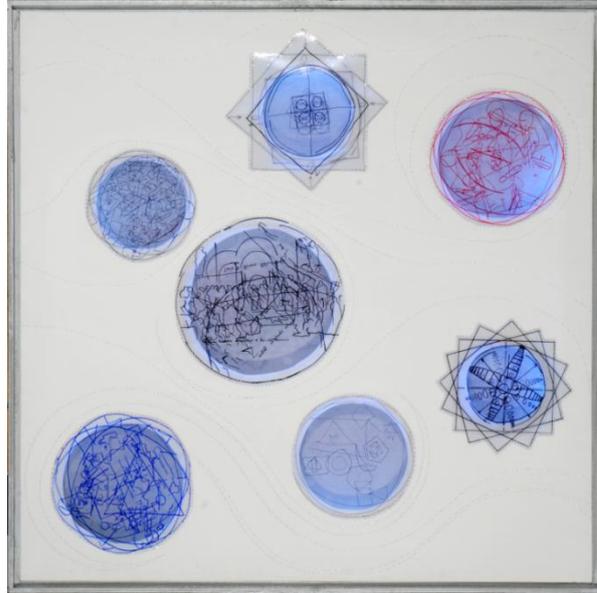
Işık boyama sanatçısı olan Michael Bosanko, çektiği özgün fotoğrafların üstüne farklı çizgi tekniklerini kullanarak ortaya koyduğu bu farklı sanat anlayışını keşfetmiş resim sanatında yaptığı ışık dansı ile başarıyı elde etmiştir. Michaelnko, özgün fotoğrafların üzerinde ışık oyunları oynayarak kendi deneyimlerini hayal dünyası ile birleştirmiş, light grafiti sanatına öncülük etmeyi başarmış kendi dünyasını yaratmış bir sanatçıdır. Van Gogh’un “Yıldızlı Gece tablosundan esinle Michael Bosanko, geceye yakın bir zamanda kendine özgü bir fotoğraf karesi çekmiş, üzerinde ışık tekniklerini kullanarak, yeni bir görünüm yaratmıştır. Van Gogh’un “Yıldızlı Gece”sinde kullandığı sarı renk ve yıldızların nebula etkisini tekrar eden Bosanko, boya renklerinin opaklığı ile ışık renklerinin şeffaflığını bir fark olarak ortaya koymuştur. Van Gogh’un fırça darbeleri yerine Bosanko buhar ve çizgilerden oluşan ışık oyunları yapmıştır (Howard, 2013: s. 214-215).



Resim 2.98.Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889 ,T.Ü.Y.B., 73x92 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD



Resim 2.99.Michael Bosanko, Aydınlatıcı Vincent van Gogh'un 'Yıldızlı Gece',2017



Resim 2.100.Fevziye Eyigör Pelikoğlu, Yıldızlı Gece 2, 2012, T.Ü.Karışık Teknik,100x100 cm

Fevziye Eyigör Pelikoğlu'nun "Yıldızlı Gece 2" (Resim 2.100) adlı çalışması da Van Gogh'un "Yıldızlı Gece" adlı çalışmasındaki gökyüzündeki yıldızların konumunu tekrar etmiştir. Van Gogh'un resmindeki yıldız topluluğunu oluşturan her bir dairesel form sanat tarihi sürecindeki bazı resimlerden elde edilmiş geometrik düzenlerden oluşturulmuştur. Raffaello Sanzio, "Atina Okulu" 1509-1511; Paul Klee, "Cücenin Peri Masalı" 1925; Victor Vasarely, "Vega 200" ve "Vega Pal B" 1968-71; Pablo Picasso'nun "Pipo İçen Adam" 1911 resimlerinin asetat üzerine aktarılmış analiz çizimleri nakış ipliği ile tuvale dikilmiş, tuval arkadan LED ışıkla aydınlatılmıştır. Böylelikle Van Gogh'un resmine daha fazla yaklaşan eser, mavi ışık etkisi ile birlikte gökyüzündeki her bir yıldızın sanat eserlerini temsil ettiğinin iması olmuştur. Sanat tarihindeki tüm tarzları ve üslupları birbirine eşitleyerek, 'mutlak mekân', 'görelî mekân' ve 'ilişkisel mekân' vurgusu yapılmıştır (Eyigör, 2014).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

3.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

Yerleşik hayata geçen insanoğlunun ışığa yönelimleri ihtiyaçları doğrultusunda daha da artmıştır. İnsanlar herhangi bir kapalı mekânda hep ışığa ihtiyaç duymuştur. Çünkü insanlar mekânda ışığı takip ederek ışığın sayesinde günlük ihtiyacını gidermektedir. Kapalı bir mekânda ışık, insan hayatının ihtiyaçları arasında olmazlar arasındadır. Işık beynin kalbidir. Işıksız bir dünyayı gözümüzü kapalı tutarak hayatımızda ki öneminin farkına varmaya bu şekilde daha rahat bir şekilde kavrayabiliriz.

Resim sanatında belirli bir konuma gelmek isteyen sanatçılar, kendilerinden önceki sanatçıların eserlerini incelediklerinde, ışık ve mekân çerçevesinde sürekli bir değişim döngüsü olduğunu görmektedir. İlk başlarda sosyal hayatı kayıt altına tutmak amacıyla ilkel yöntemlerle kitap yerine kullanılan resimler gelecek nesillere iletilen mesaj niteliğine bürünmüştür. Sanatın düşüncelere hâkimiyet kurduğunun farkına varan toplumlar Rönesans'a kadar sanatçıları baskı altında tutarak tek bir mekânda ve ışıkla çalışmalarını oluşturmalarına izin vermişlerdir. Rönesans ile birlikte sanatçılar baskıya başkaldırmış her bir mekânı ışığını farklı şekillerde ele alarak resmetmeye başlamışlardır. Barokla birlikte iç mekâna yönelmiş, Emperesyonizm akımıyla doğadan ilham alarak eserlerine yer vermişlerdir. Sanat alanındaki gelişim, değişim ve dönüşümler, kullandığı ışıkla mekânı etkileyen, etkilendiği mekânı sanatıyla aydınlatan insanoğlunun tarihidir.

Işık; sanayi alanlarında, evde, kamusal alanda kısacası günlük hayatın her yerindedir. İnsanla ışık hep iletişim halinde olmuştur. İçinde bulunduğumuz mekân bağlamında ışık görülmüş, gözlemlenmiş, elde edilen veriler sanatsal ifade yoluyla açığa çıkarılmak istenmiştir. Tüm bu belirlemeler doğrultusunda, sanatsal algı düzeyini geliştirme ve olaylara yeni bir bakış açısı kazandırma amacıyla 'ışık ve mekân'ı sorun edinen bir uygulama alanı yaratılmak istenmiştir.

3.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

Bir zamanlar gün ışığından başka aydınlık bilmeyen insanoğlu, görmek, görülmek ve yaşamak için ateşi bulduğundan beri, çeşitli ışık kaynaklarını (ateş, mum, gazlambası, ampul, led...) kullanmıştır. Mekân aydınlatmalarında kat edilen mesafede, ateşle aydınlatmadan başlayarak doğal ışık etkisini azaltan teknolojik ürünlerin aydınlatma sistemleri noktasına gelinmiştir. Aydınlatmanın ışık şiddeti kilometrelerce mesafelere yayılabilmekte, alan etkisi daha da geliştirilme çabasında kaynaklar oluşturulma peşinde koşulmaktadır.

Herhangi bir kamusal alanda gün ışığına ne kadar ihtiyaç duyduğumuzu anlamak, ışıktan bağımsız bir hayatın anlamsızlığını anlatmak gereğinden, doğal ışık ve yapay ışık yanyana düşünülmüştür. Bunun için yaşanan mekânın fotoğrafları çekilmiş, siyah-gri-beyaz tonlamalı farklı aydınlık-karanlık görünümleri elde edilmiştir. Gri tonlamaların sonsuzluğu içerisinde renk olgusu vazgeçilmez bir unsur olarak belirmiş, yapılmış eskizler renkli resim malzemeleri ile dönüştürülmüştür. (Resim 3.1, Resim 3.2, Resim 3.3)

Kamusal alanda ışıktan bağımsız olmanın imkânsızlığı, siyah bir kutu içerisine yerleştirilen asetat kâğıdının ışığı geçiren şeffaflığının led ışık aracılığıyla görünür kılındığı bir maket aracılığıyla deneyimlenmiştir. İç mekânlarda yapay aydınlatma ya da pencerelerden süzülen doğal ışık görünülerinin fotoğraf kayıtlarından faydalanılarak, değişen ışık değerleri görünür kılınmaya çalışılmıştır. Teknik-teknolojik dijital veriye dönüşmüş, manipüle edilmiş fotoğraf görünülerinden bir dizi resim oluşturulmuştur, (Resim 3.4, Resim 3.5, Resim 3.6, Resim 3.7) çünkü yaşamın kaynağı olan ışık, teknolojik imkanlara rağmen bugünkü koşullarda bile mağarada gün ışığını bekler gibigündüz olmasını beklemekten ibarettir. İnsanlar her zaman gün ışığına, mekânların içine pencereden gelen ışığa hasret kalacaktır.

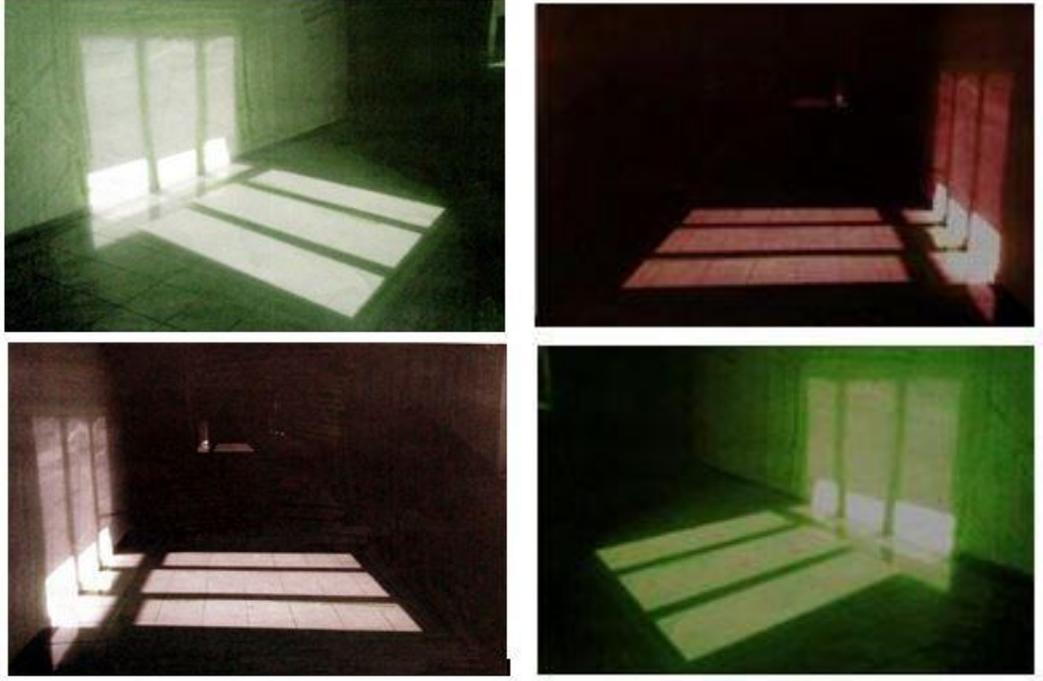
3.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Işık insanların sadece sosyal yaşamlarını kolaylaştıran etken değildir. Işığın düşünce yapılarına olan yansımaları da görülmektedir. Bulduğumuz ortamın kendisi olmakla beraber ışığın şiddeti, geliş açısı da kafamızı kurcalayan düşüncelerin şeklini oluşturmuştur. Loş bir ışık ortamında insan zihni daha çok yaşanılmışı göz önüne getirirken, aydınlık bir ışık ortamında geleceğin güzel günlerini hayalimizde canlandırarak

yaşama karşı motivasyonumuzu yükseltmektedir. Olumlu ya da olumsuz tüm olasılıklar, gözümüzün önündedir. Tümünü görünür kılmak için, resimsel bir mekâna düşen ışığı tüm şiddet dereceleri ile temsil etme amacına ulaşılmıştır.



Resim 3.1.Rıdvan Hasanoğlu, “Duvardaki Işığın Rengi “k.ü.karışıkteknik,her biri
(22 x30 cm),2014



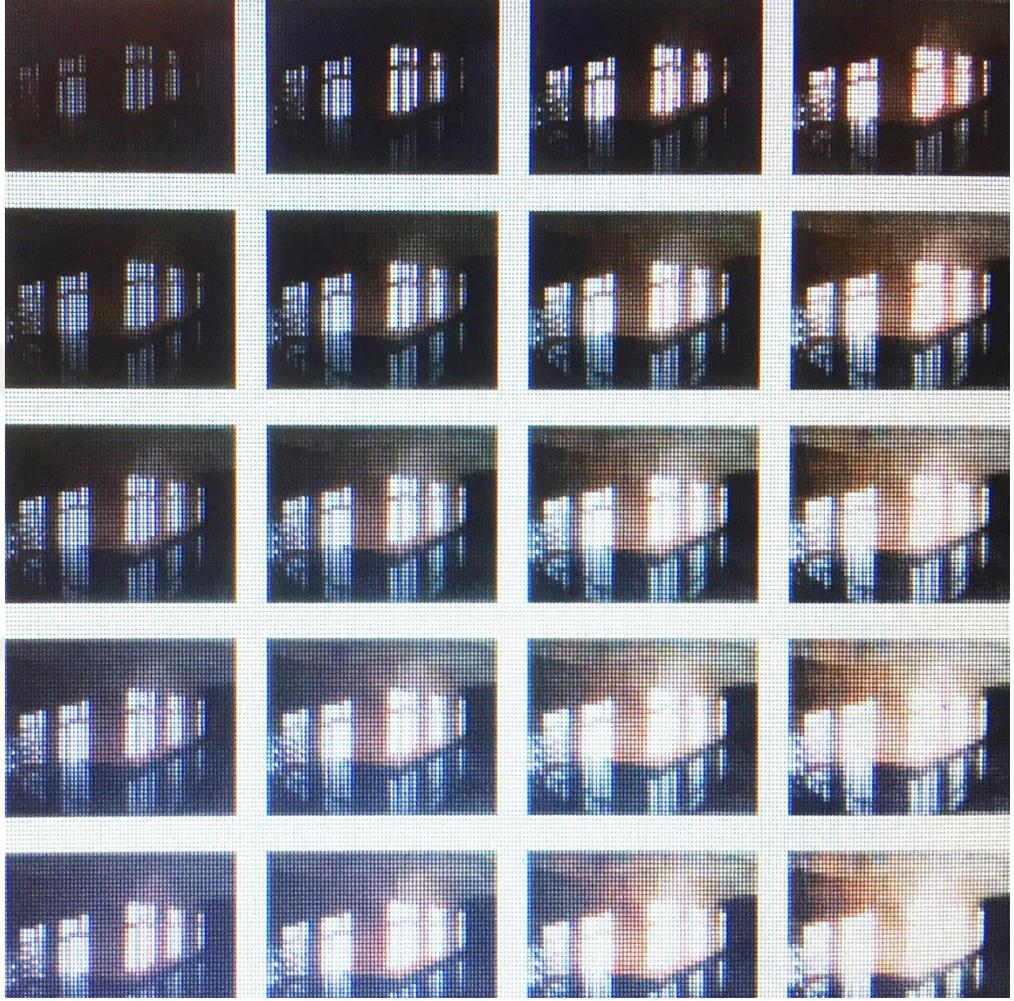
Resim 3.2.Rıdvan Hasanoğlu, “Kesişen Işıklar”k.ü.karışıkteknik,her biri (22 x30 cm),2014



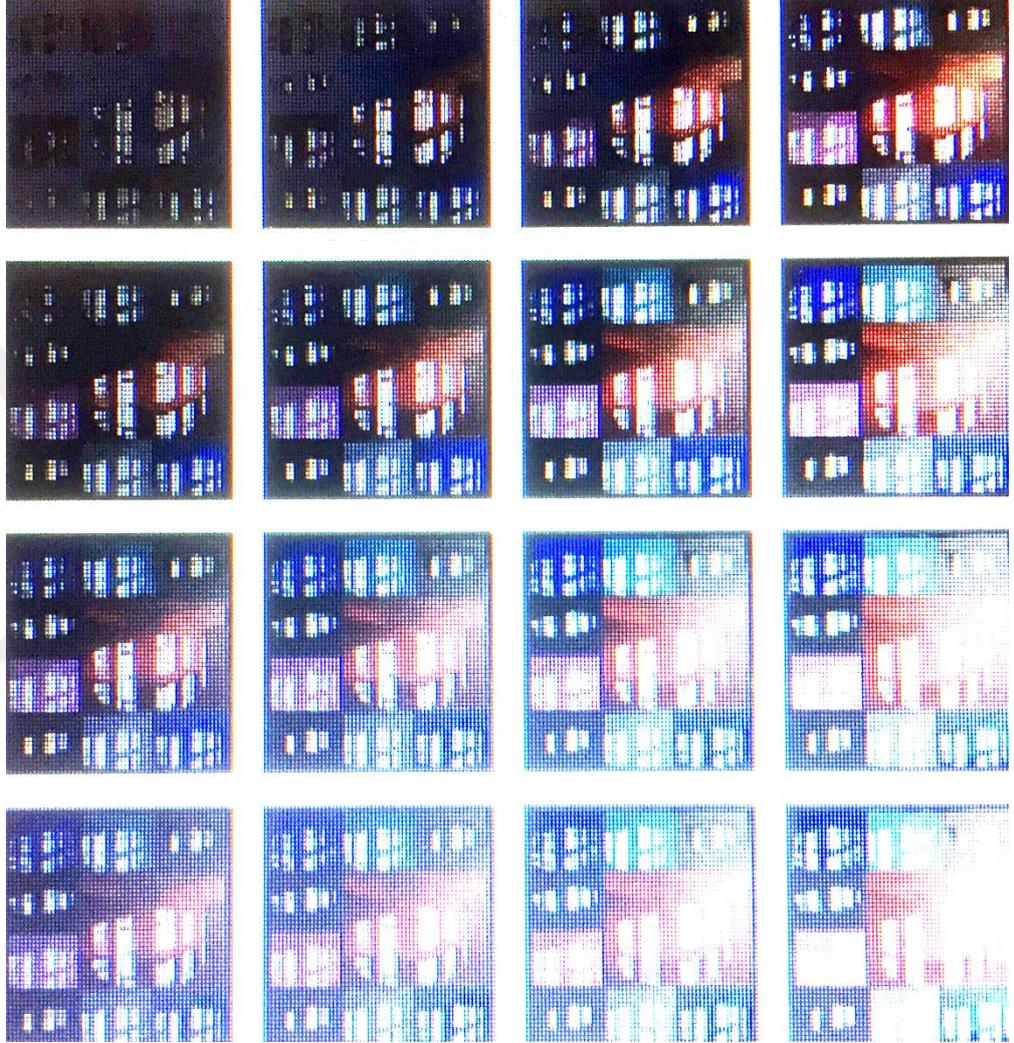
Resim 3.3.Rıdvan Hasanoğlu,”Işık-mekan”k.ü.karışık teknik, (22 x30 cm),2014



Resim 3.4.Rıdvan Hasanoğlu,"Mekanın Işığı",dijital baskı, (35 x35 cm), 2018



Resim 3.5.Rıdvan Hasanoglu, "Yukarıdan Aşağıya, Dışarıdan İçeriye Işık-Mekan" dijital baskı, (35 x35 cm), 2018



Resim 3.6.Rıdvan Hasanoğlu, “Beyaz Işık”, dijital baskı,(35 x35 cm),2018



Resim 3.7.Rıdvan Hasanoğlu,"Işık Renkleri"dijital baskı, (35 x35 cm),2018

SONUÇ

Işık tarih boyunca fiziksel varlığı kadar gerçek dünyada ve sembolik olarak sanatta hep yer almıştır. İlk çağlardan günümüze kadar vazgeçilmez unsurdur. Her dönemin kullanım biçimi ve dönemin içerisine bağlı olarak farklı şekillerde kültürel, toplumsal alanlarda, resim sanatının gelişiminde sanatın temelini oluşturmuştur.

Rönesans'a kadar ışık mutlak mekân baskısıyla din etkisinde araç olarak kullanılmıştır. Daha sonra kişilerin özgürlük hasretleriyle birlikte başarıya ulaşmaları, ışığı da kendileriyle beraber özgürleştirmiştir. Artık sanatçıların fikirleri gibi ışık ve mekân özgün bir şekilde görece kazanmıştır. Rönesans'la anlam kazanan ışığın düşüncelere etki etmesiyle Barok anlayışında sanatçıların yaşadıkları mekânlarda birlikte hayat bulması daha çok iç mekâna yönelme çabaları içerisinde olmuştur. Empresyonizmle birlikte ışığın doğanın takdirine sunulması kendi çalışma anlayışında farklı estetik kazanmıştır. Günümüzde çalışmalara konu olan ışık, tek başına sanat alanında yer edinmiş her sanatçı kendisine özgü bir şekil vererek eserlerinde yer vermiştir.

Plastik sanatların her alanında ışık oyunları ile eserler oluşturulmuştur. Her dönem kendi fikir anlayışıyla ışık imgeleri üzerinde etkili olmuştur. Rönesans Döneminde sanatçılar kiliseden kurtularak yeni ışıklar arayışına geçmişler. Özellikle Barok döneminde ışığa önem verilmiş mekânların ve nesnelerin tuvalde görünmesinde etkili olmuştur. Romantizmde ışık renk yanılmasıyla atmosferde kullanılmıştır. Empresyonizm sanatçıları gün ışığından yola çıkarak eserler oluşturmuşlardır. Daha sonraki dönemlerde gelişen teknoloji ile birlikte ışık etkisinin iyice insan yaşamına girmesi ışığın kendisini sanat unsuru yapmıştır. Led ışıklar, floresan ampuller, video görüntülemeleri sanatın nesnelerinde yer bulmaya başlamıştır.

Işık insanlara yön verir, akli ve emeği ile ürettiklerine görünürlük sağlar. Fiziksel ve psikolojik etkisi, doğal ve yapay oluşumlarının gücü hiçbir zaman görmezden gelinemeyecek olduğunun ispatıdır.

KAYNAKÇA

- Ağçiçek, B. (2017). *Barok Resim Sanatından 'Light Art'a Uzanan Işık Kavramı*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Samsun.
- Alkoç, S. (2017). *Savaş Propaganda Afişlerinde Renk ve Slogan Kullanımı*. İstanbul Arel Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Grafik Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Altuna, S. (2015). *Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. Hayalperest Yayınevi. (2.baskı). İstanbul.
- Anomin. (2017). *Sanat Kitabı*. Alfa Yayınları. çev: Ahmet Fethi. İstanbul.
- Artut, K. (2002). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Anı Yayıncılık. (2.Baskı). Ankara.
- Asar, H. (2010). Mekan üzerine. <http://handeasar.blogspot.com/2010/12/mekan-uzerine.html>Erişim: 12.08.2018
- Ayaydın, A. , Vural, D. Ü. , Tuna, S. , Yılmaz, G. M. (2009). *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi*. Pegem Akademi Yayıncılık. Ankara.
- Bartolena, S. (2004). *Art Book, Emprestonistler Resim Sanatının En Işıltılı Dönemi*. Dost Kitapevi. çev: Durdu Kundakçı. Ankara.
- Bazın, G. (2014). *Sanat Tarihi. Kabalcı Yayıncılık*. Çev: Selahattin Hilav. İstanbul.
- Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatı'na Giriş*. Engin yayıncılık (3.Baskı). İstanbul.
- Beksaç, E. (2015). *V.Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı*, Ceren Yayıncılık. Edirne.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. NTV Yayınları. çev: U.Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna. İstanbul.
- Beyoğlu, A. (2016). *Resimde Mekan Kullanımına Başlangıç Örnekleri Olarak Ortaçağ ve Erken Rönesans Dönemi Resimleri*, Akademik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 52: 373-386.
- Bockemühl, M. (2007). *Rembrandt*. Remzi Kitabevi. çev: Birsal Uzma. İstanbul.

- Buchholz, L. E. , Bühler, G. , Hille, K. , Kaeppele, S. , Stotland, I. (2012). *Sanat*. Başvuru Kitapları NTV Yayınları.(1.Baskı). çev: Derya Nüket Özer. İstanbul.
- Buyurgan, S. , Buyurgan, U. (2007). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Pegem Yayıncılık. (2.Baskı). Ankara.
- Carr, S. (2014). *Sanat Sanatın Gizli Dili*. İnkılap Kitapevi. İstanbul.
- Charles, V. , Manca, J. , Mcshane, M. , Wigal, D. (2012). *1000 Muhteşem Resim*. Yapı Kredi Yayınları çev: Nurettin Elhüseyni, İstanbul.
- Cingöz, H. (2008). *Gericault, Goya ve Delacroix'nin Resimlerindeki Romantik Yaklaşımının İrdelenmesi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Cumming, R. (2008). *Sanat*. İnkılâp kitapevi. çev: Ayşey Işıl Önal, Aslı Çetinkaya, Çin Çağdaş Sanat Yorumları. Gazi Üniversitesi.
- Çakar, S. (2012). *Işık, Figür ve Mekan İlişkisi Bağlamında Bir Dizi Resim Önerisi*, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Çömen, A. (2010). *Resim Sanatında Rönesans'tan Empresyonizm'e Renk Kullanımı ve Kırmızı Rengin İfade Biçimleri*. Dokuz Eylül Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Resim-İş Öğretmenliği. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Dickins, R. (2009). *Ünlü Resimler*. çev: Nil Köken. Sıfır altı yayıncılık. Ankara.
- Erenus, K. Ö. (2012). *Marcel Duchamp'ın Yapıtlarında Çözümleyici Bir Katalog Çalışması*. Işık Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erim, G. (1999). *Temel Sanat Eğitiminde Renk Algılamaları*. Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi*. Kolaj Kitaplığı. İstanbul.
- Farthing, S. (2007). *Ölmeden Önce Görmemiz Gereken 1001 Resim*. Caretta Kitapları. Çev: Osman Çeviktay, vd. İstanbul.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Çev: GizemAlpdoğan, Firdevs Candil Çulcu. Hayalperest Yayınevi. İstanbul.

- Fındık, M. (2014). *Resmin Ne İşe Yaradığının Tarihi*. Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Seminer Çalışması. Erzurum.
- Ghulyan, H. (2017). Lefebvre'nin MekanKuramının Yapısal ve Kavramsal çerçevesine dair Bir Okuma. *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, cilt. 26.3.
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi. (7.Baskı) çev: Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul.
- Grzymkowski, E. (2015). *Sanat. 101*. Say Yayınları. (1.Baskı). çev: Orhan Düz. İstanbul.
- Gündoğmuş, B. (2017). "Değerin Mekânı ve Zamanı"<http://bulentgundogmus.com/degerin-mekani-ve-zamani/>Erişim: 09.09.2018
- Habermas, J. (2005). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. İletişim Yayınları (6.Baskı) çev: Tanıl Bora, Mithat Sancar. İstanbul.
- Hasanoğlu, A. T. (1996). *Barok Çağ ve İçindeki Işık Rembrandt*, Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Hasanoğlu, R. (2015). *Kamusal İç Mekan Resimlerinde Doğal Işığın Neo-Plastisizmi*. Atatürk Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Resim Bölümü. Lisans Tezi. Erzurum.
- Hasanoğlu, R. (2018). *Rönesans'tan Empresyonizm'e Değin Resimsel Mekanda Işık Türleri* Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Seminer Çalışması, Erzurum.
- Heartney, E. (2008). *Sanat & Bugün*. Akbank Kültür ve Sanat Dizisi. çev: Osman Akınhay. İstanbul.
- Hollingsworth, (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. çev: Rengin Küçük Erdoğan, Banu Ergüder. İnkılap Kitapevi. İstanbul.
- Honour, H. , Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. Alfa Yayınları. İstanbul.
- Howard, M. (2013). *Van Gogh 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*. Türkiye İş Bank Kültür Yayınları. çev: Meltem Savcı, Özge Somersan. İstanbul.

- İnceoğlu, C. G. (2017). *Sanatta Işıık Kavramı*, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Jorda, J. M. (2007). *Picasso'nun Sihirli Dünyası*. Salyangoz Yayınları. çev: Kazım Uğur Kızılaslan. İstanbul.
- Kahveci, K. (t.y.) Mutlak Zaman – Mekan Kavrayışı Üzerine (Newton'un Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri Yapıtına Bir İlk Eleştiri) - 1
http://dusundurensozler.blogspot.com/2007/11/mutlak-zaman-mekan-kavray-zerine_25.htmlErişim: 15.08.2018
- Karavit, C. (2006). *Işıık Gölge*. Telos Yayıncılık. İstanbul.
- Karyağdı, N. (2016). *Renklerin Duygusal Etkileri; Fovizm ve Ekspresyonizm*. İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Ve Tasarım Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Kavak, S. (2015). *Temel Sanat Eğitiminde Resim ve Sinema Bağlamında Renk Bilgisi Uygulamaları*. Marmara Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Gaye Filmcilik, Matbaacılık A.Ş. Ankara.
- Kilimci, P. (2012). *Anish Kapoor'un Mekan ve Malzeme Anlayışı*. Işıık Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Koçay, T. (2015). *Minimalizm ve Günümüz Heykel Sanatında Minimalist Yaklaşımlar*. Anadolu Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Heykel Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir.
- Koloğlu, D. (2013). *Günümüz Sanatında Renk ve Işıığın Dramatik Etkileşimi*, Işıık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi. (4.Baskı). İstanbul.
- Maşkılı, S. (2006). *Avrupa Sanatında Romantizm'den Günümüze Fanstastik Eğilimleri*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

- Özgöçen, P. (2006). *Edgar Degas'ın Resimlerinde Bale Teması*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Özkul, T. (2014). *Marcel Duchamp Pratiğinde Çağdaş Sanat Yorumları*. Gazi Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Heykel Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Özorhon, İ. F. (2002). *Mimari Mekan Kimliğini Belirleyen Yönüyle Doğal Işık*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Shanken, M. , Gürdalı, H. (2017). *Max Ernst Resimlerinde Mekan* Yakın Doğu Üniversitesi. cilt 7. 3. KKTC.
- Shanken, E. A. (2012). *Sanat ve Elektronik Medya*. Akbank Kültür ve Sanat Dizisi. çev: Osman Akınhay. İstanbul.
- Şahin, İ. "Ortak Mekan Türleri" <https://prezi.com/7yc0v-7dz23x/ortak-mekan-turleri/>
Erişim: 10.08.18
- Şeyben, B. Y. (2014). Görsel sanatta zaman ve mekan parametreleri ve sitüasyonist estetik. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275293>, Erişim: 15.08.2018
- Tansuğ, S. (2004). *Resim Sanatının Tarihi*. Remzi Kitabevi. (5.basım). İstanbul.
- Taşkın, Y. (2012). *Hava Perspektifinin Işık ve Renk Açısından İncelenmesi ve Empresyonizm'de Uygulama Biçimleri*. Cumhuriyet Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Resim Yüksek Lisans. Sivas.
- Tızgöl, K. (2008). *Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları*. Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Seramik Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir.
- Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitabevi. (15.Basım). İstanbul.
- Üstünipek, M. Üstünipek, Ş. (2012). *Sanat Tarihine Giriş*, Artes Yayınları, İstanbul.
- Yetkin, S. K. (2007). *Büyük Ressamlar*. Palme Yayıncılık. Ankara.
- Yılmaz, A. Özyılmaz, H, Aluclu, İ, (2005). *Işık-Gölgenin Yüzey Mekan Aydınlatmasına Etkisinin Örneklerle İrdelenmesi*. Dicle Üniversitesi. Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi, cilt.21280.

Yılmaz, M. (2005). *Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar*. Gündüz Eğitim ve Yayıncılık. Ankara.

Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi. Ankara.

Yükselbaba, Ü. (2012). *Habermas ve Kamusal Alan: Burjuva Kamusal Alanından, İletişimsel Kamusal Alanına Geçiş*. On İki Levha Yayıncılık. İstanbul.

İnternet Kaynakları:

‘Resimde ışık ve gölge’ (2009), <http://www.gorselsanatlar.org/temel-tasarim/resimde-isisik-ve-golge/>Erişim: 25.08.2018

‘Botticelli, venüsün doğuşu’ (2012), <https://www.sanatabasla.com/2012/06/28/venusundogusu-the-birth-of-venus-botticelli/> Erişim: 18.08.2018

‘Michaelangelo, Doni tondo’ (2014), <https://www.sanatabasla.com/2014/03/25/donitondo-michelangelo/>Erişim:19.08.2018

‘Peter Paul Rubens’ (2016), <http://www.leblebitozu.com/barok-sanatin-onemli-ressami-peter-paul-rubensin-10-resmi/>Erişim: 19.08.2018

‘Caspar David Friedrich’ (t.y.) <http://www.infethiye.net/turkish/resimler/sis-denizi-uzerinde-gezgin-casper-david-friedrich.htm> Erişim: 22. 08. 2018

‘Claude Monet’ (2017), <http://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2017/12/05/isisik-ve-golgenin-sihirbazi-claude-monet> Erişim: 23.08.2018

‘La classe de danse, Degas’ (2015), <http://lescorpsemouvants.overblog.com/2015/03/la-peinture-du-mois-la-classe-de-danse-degas.html> Erişim: 23.08.2018

‘Vincent Van Gogh’ (2004), http://www.dirim.com/Dirim_2004-6_files/Resim%20%3A%20Vincent%20Van%20Gogh.pdf Erişim: 24.08.2018

‘Paul Cezanne, St. Victora Dağı’ <https://courtaul.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/paul-cezanne-mount-sainte-victoire-with-a-large-pine;> Erişim: 27.08.2018

‘Henri Matisse Kırmızı Oda’ (t.y.) <https://www.studiarapido.it/la-stanza-rossa-di-matisse-descrizione/#.W4PsXyQzY2w;>Erişim: 27.08.2018

Eyigör, F, (2014), “Çifte Aldatmacalar Sergisi Hakkında”
<https://feyigorcuratorial.blogspot.com/2013/03/cifte-aldatmacalar-double-tricks-2013.html> Erişim: 25.11.2018

‘Işık Nedir’ (t.y.) *<http://www.nedir.com/%C4%B1%C5%9F%C4%B1k;>* Erişim;
15.06.2018



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler	
Adı Soyadı	Rıdvan HASANOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi	Silopi 03/03/1991
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Y.Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce (Orta Seviye)
Sanatsal Faaliyetler	<p>2013- “Usta-Çırak” Serigrafi Sergisi, Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi, Rektörlük Sanat Galerisi, ERZURUM</p> <p>2014- “Eklenti” F.Eyigör Atölyesi Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi, Rektörlük Sanat Galerisi, ERZURUM</p> <p>“Usta-Çırak Serigrafi Sergisi”, GAÜ Mimarlık, Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi alanı, Girne-KIBRIS</p> <p>2015- “Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Karma Resim Sergisi”, Üniversite Stadyumu, ERZURUM</p> <p>“Mezuniyet Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, ERZURUM</p>
İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	-
İletişim	
E-Posta Adresi	rdvnhsngl@gmail.com
Tarih	24.01.2019

