



ÇAĞDAŞ SANATTA IŞIK

Esra ŞAHİN

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Doç. Evren KAVUKÇU

2018

Her Hakkı Saklıdır

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

Esra ŞAHİN

ÇAĞDAŞ SANATTA IŞIK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Evren KAVUKÇU**

ERZURUM – 2018

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

IŞIK

1.1. IŞIK NEDİR	2
1.2. YAPAY VE DOĞAL IŞIKLAR.....	5
1.3. IŞIĞIN PSİKOLOJİK ETKİLER.....	5

İKİNCİ BÖLÜM

PLASTİK SANATLARDA IŞIK

2.1. SOYUT RESİM SANATINDA IŞIK VE RENK	16
---	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

COLOUR FIELD PAINTINGS (RENK ALANI RESMİ)

3.1. MARK ROTHKO	19
3.2. BARNETT NEWMAN	21
3.3. OP-ART SANATINDA IŞIK	22

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YAPAY IŞIĞIN SANATTA KULLANILMASI

4.1. 20 YÜZYILDA YAPAY IŞIK.....	26
4.1. THOMAS WILFRED.....	29
4.2. FRANK MALINA.....	31
4.2. JAMES TURRELL.....	33
4.3. DAN FAVİN	35
4.4. MİSCHAL KOBALL.....	37
4.5. MARIO MERZ	39

4.6. GYULA KOSICE.....	40
4.7. LUCIO FONTANA.....	43
4.8. ZERO GRUBU	45
4.8.1 Heinz Mack	48
4.8.2. Otto Plene.....	50
4.8.3. Günther Uecker	51

BEŞİNCİ BÖLÜM

LAPP- PRO

5.1. PERFORMANS SANATI	54
5.2. FOTOĞRAF SANATI.....	58
5.3. RESİMDE ALTERNATİF OLARAK FOTOĞRAFCILIK.....	59
5.4. LAPP-PRO	62
 SONUÇ.....	 67
KAYNAKÇA	68
ÖZGEÇMİŞ.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ SANATTA IŞIK

Esra ŞAHİN

Tez Danışmanı: Doç. Evren KAVUKÇU

2017, Sayfa 73

Jüri: Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN

Doç. Evren KAVUKCU

Dr. Öğr. Üyesi Serhat ERDEM

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte sanatta kullanılan malzemeler tekniklerde değişim göstermiştir. Giderek genişleyen sanat dünyası bugün sürekli bir değişim halindedir. Sanat yüzyıllardır kendi sınırlarını ve mekânlarını aşmıştır.

Günümüzde ışık sınırlarını aşarak sadece bir yerde duran yada asılan şekliyle değil önceden tasarlayıp bir performans eşliğinde izleyiciye sunar. Işık mekân içinde ve mekân dışında sanat nesnesi olarak varlığını sürdürmektedir. Lapp pro ışıkla koreografi eşliğinde sanatçının bedeninde hareketleriyle içinde bulundurarak ışıkla çizilen figürler uzun uzun poz lamalar eşliğinde oluşturulup ışığı sanat aracı olarak kullanırlar.

Anahtar Kelimeler: Işık, renk, Lapp pro

ABSTRACT

MASTER THESIS

Esra ŞAHİN

Advisor: Associate Prof. Evren KAVUKCU

2017, Page: 73

**Jury: Associate Pro. Dr. Orhan TAŞKESEN
Associate Prof. Evren KAVUKCU
Assistant Prof. Dr. Serhat ERDEM**

With the development of technology, materials using in art has showed changings in technical. The world of art developing day by day is in a state of change today. The art has exceeded it is own limits and places for centuries.

Light is not beyonding it's limits and just standing in one place or not with it's form of hunging, it offers to audience with a performance pre-designed. Light continues its existence as an object of art in the place and out the place. The figures drowing with the accompany of choreography with lapp pro light in the body of artist with its actions are used to light as a way of art by accompany of long exposure.

Key Words: Light, color, Lapp pro

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Işık Kırılması	3
Resim 2.1. Cluade Monet, İzlenim Gün Doğumu, 1872,tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris	10
Resim 2.2. Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonra, Tuval üzerine yağlıboya, 207,6 cm × 308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, ABD	11
Resim 2.3. Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 73,7x92,1 cm, Modern Sanat Müzesi, New York	13
Resim 2.4. Robert Delaunay, Sonsuz Ritim,1934, tuval izerine yağlı boya, 1619 x1303	15
Resim 2.5. Robert Delaunay, pencere serisi, 1912, tuval üzerine yağlı boya 68x115	16
Resim 3.1. Mark Rothko, 1954, kırmızı üzerine ochre ve kızıl, tuval üzerine yağlıboya 2,35 mx1.62m, The Phillips Colection,	20
Resim 3.2. Bernett Newman, Vir Heroicus Sublimus, 1950, 242x514 cm	21
Resim 3.3. Victor Vasarely, Vega Serisi, Tuval üzerine akrilik, 1969, 200x200cm	23
Resim 3.4. Bridget Riley, 122 Sıcaklığı gemide, kareler hareketi, 122×1961	24
Resim 3.5. Ben Laposky, Oscillans, 1960	25
Resim 4.1. Carol Lyneen, Patenlerin İçine Gömülü Fenerler, Fotoğraf: Gjon Mili	27
Resim 4.2. Pablo Picasso, Minotaur, 1949, Modern Sanat New York, Fotoğraf: Gjon Mili	28
Resim 4.3. Thomas Wilferd, Clavilux, 1919, 640x388	29
Resim 4.4. Tohomas Wilfred, Lumia Kutusu, 1930, 216x264	30
Resim 4.5. Frank Malına, Point Counter Point, 1956, Lumidyne sistemi, Elektrik ışıkları, motor, cam, boya, plastik, 57x 57 cm.	31
Resim 4.6. Frank Malina, Uzayda Yollar,1962, Lumidyne sistemi 100x200	32
Resim 4.7. James Turrell, Aten Reign, 2013, 500 x 375	33
Resim 4.8. James Turrell, Catso, Kırmızı, alçıpan, boya, xneon projektör, 1994	34
Resim 4.9. Dan Flavin,V.Tatlin için Anıt (Monument Fot V. Tatlin), 1968 soğuk beyaz floresan lamba, 2.44 m yüksekliğinde. Özel koleksiyon Leo Castelli Gallery Newyork.	35

Resim 4.10. Dan Flavin, "The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi), 1963, sarı floresan lamba ve elektrik teçhizatı, 244cm. Los Angeles.	36
Resim 4.11. Mischa Koball, Uzay-Konuşma-Hız, Aynalı Toplar, Projektör, Motor, Slayt, Montaj Görünümü 1998-2001	38
Resim 4.12. Mischa Koball, 100 Işık-100 Sima, 2010	38
Resim 4.13. Mario Merz, Metal Çerçeve, Tel Örgü, Torbalarla Kurutulmuş Çamur, Neon Işıklar, 1968	39
Resim 4.14. Gyula Kosice, "La Ciudad Hidroespacial"(Su Mekânı Kenti), elektrik ışıklar, pleksiglas, 1971	41
Resim 4.15. Gyula Kosice, Estructura Luminica Madi, 1946, neon ışığı, 5 x40 x18 cm	42
Resim 4.16. Lucia Fontana, Concetto Spaziade, 1949.....	43
Resim 4.17. Lucia Fontana, Ambiente Spaziale a Luc Nera, fosforlu boya siyah ışık 1949	44
Resim.4.18. Lucio Fontana, Mekânsal Işık - Palazzo dell'Arte 1951 Milan 9. Milan Trienali için Neon Yapısı	44
Resim 4.19. Zero Grubu, 1950.....	46
Resim 4.20. Zero Grubu, Sakıp Sabancı Müzesi, 2015	47
Resim 4.21. Sergi, Grup SIFIR. Mack PIENE Uecker, Howard Bilge Galerisi, New York 1964, Fotoğraf: Heinz Mack	48
Resim 4.22. Henz Mack, Sahra Çölü, Land Art, 1960.....	49
Resim 4.23. Otto Piene, Light Ballet, Elektrik Işığı, Mukavva, Motorlar, Çelik, 1959 .	50
Resim 4.24. Otto Piene, Otto Piene, "Das Geleucht"(Madenci Feneri), Çelik, Cem ve LED Işıklar, Yükseklik: 30 m, 1998	51
Resim 4.25. Günther Uecker (1930 -) Kozmik Hayal/Işıkdiski, 1964-81 Ahşap üzerindeki kanvasa çakılmış çiviler, spre, elektrik motoru, ışıltak Çeşitli boyutlar Özel lehvalar,.....	52
Resim 5.1. Jackson Pollock, 1482 × 1600, Tuval Üzerine Yağlıboya, New York, Modern Sanatlar Müzesi	56
Resim 5.2. Yves Klein, İnsan Ölçümleri, Tuval Üzerine Yağlıboya, Uluslararası Çağdaş Sanatlar Galerisi, Paris, 1960	57
Resim 5.3. Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor. Joseph Beuys, 1974	57

Resim 5.4. Bernd ve Hilla Becher, Water Towers,1980,Tahta üzerine yerleştirilmiş siyah beyaz fotoğraflar, 155.2x126.7 cm. Solomon R Guggenheim Museum, New York	60
Resim 5.5. Jeef Wall, Dead Troops Talk(A Vision After an Ambush of Red Army Patrol Near Moqor, Afkanistan, Winter 1986), 1992 Işık Kutusunda Saydamlık, 229x417 cm.	61
Resim 5.6. Jonleonardo Wollert ve Jargb Miedza, Lingh Art, Bulb Modu, 354x227	63
Resim 5.7. Jonleonardo Wollert ve Jargb Miedza, Lapp pro,250x250.....	64
Resim 5.8. Alper Mandalik, Çubuk Gölünde Bir Gece, 1350x759	65



ÖNSÖZ

Resim Sanatında çağdaş sanatta ışıık adlı bu tezin oluşumunda katkılarını benden esirgemeyen tez danışmanım Sayın Doç. Evren KAVUKÇU'ya, yardımlarını esirgemeyen dostlarım İlknur GÜRSAL'a tüm süreçlerde yanımda Ercan ŞAHİN ve Aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Erzurum - 2018

Esra ŞAHİN



GİRİŞ

Yapay ve doğal ışıklar insan üzerinde psikolojik ve fiziksel olarak etkileri vardır. Işık birçok hastalıkların tedavisinde olsun insanı ruhsal olarak da iyileştirdiği bir yönü vardır. Işık canlıların varlığını sürdürmesinde en büyük etken olmuştur.

İnsanların yaşamları boyunca gelişen yenilikler buluşlar sanata da mal olmuştur, sanatçıların bu yeniliklerle birlikte üslup ve tekniklerinde de değişimlerde olmuştur. Işığın kullanımı da zamanla değişime uğramıştır. Teknolojinin gelişmesiyle ışığın kullanım alanları da değişmiştir.

Işık sanat eserinin oluşmasında sadece derinlik ve hacim belirlenmesinin yanı sıra izleyicinin üzerindeki psikolojik etkilerde oluşturmıştır.

Sanatçılar Işığı farklı şekillerde ve farklı yönlerden kullanarak farklı anlamlar yükleyerek çalışmaları oluşturmışlardır. Klasik dönemde sanatçıları yaptıkları çalışmalarda ışığın yönünün yukarıdan vererek oluşturdıklarında bu ışığın kutsal ışık olarak tasvir etmişlerdir. Bu şekilde ışığın yukarıdan gelmesi çalışmadaki kutsal bir olay olgusunu ışık ile destekler bir şekilde simgeleştirilmiştir. Ay şeklinde ışığın aşağıdan yukarıya doğru oluşturularak yapılarak oluşan çalışmada korkuyu, tedirginlik gibi duyguları daha iyi şekilde gösterilmesinde yardımcı olur. Empresyonizm ile birlikte ışık direk önden geliş açısına göre resmedilip ışığı ve rengi ön planda tutmuşlardır. Empresyonizmden önceki dönemlerde ışığı bir kompozisyon oluşturmak için kullanılırken bu dönemdeyse ışık kendi başına bir değer olmuştur.

20 yüzyıl öncesinde ışık durağan şekliyle yanı ışık gölge verebilmek için ışığın nesneler üzerine düştüğü anı yakalayabilmek için kullanılırken, daha sonra ki zamanlarda ışığı tek başına sanat objesi olmuştur. 20 yüzyıldan öncesinde sanatçılar doğal ışık kullanırken, bu dönemden sonra ise sanatçılar zamanla neon, floresan, lazer gibi yapay ışıkları sanatsal bir araç olarak kullanmışlardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

IŞIK

1.1. IŞIK NEDİR

Işık çevremizdeki cisimleri görmeye ve renklerini ayırt etmeyi sağlayan enerjidir. Bu enerji sayesinde görme olayı gerçekleşir. Işığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşmasıyla ortaya çıkan bir olgudur. Işığın oluşumu hakkında bilim adamları birçok teori oluşturmuşlardır.

17 yüzyıl da bilim adamları ışığın göze bir şeyler taşındığının ya da yayıldığı şeklinde oluştuğu hakkında iki farklı fikrin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Işığın oluşumu hakkında ışıktaki tanecik teorisi ve dalga teorisi ortaya çıktı.

Işıktaki tanecik teorisi, 1670 yılında Isaac Newton tarafından ortaya atılmıştır. Işık kaynaklarının çevrelerine çok hızlı hareket eden küçük taneciklerden oluştuğu fikrindeydi. Bu tanecikler boşlukta çok hızlı bir şekilde yayılmaktadır. Bu yayılmada her renge farklı bir büyüklükte ve oranda tanecik karşılık gelir. Newton' un bu teorisiyle birçok rengin varlığını saptamıştır.

Işıktaki dalga teorisi, 1678 yılında Huygens tarafından ortaya atılmıştır. Işık kaynaklarının çevrelerine çok yüksek frekanslı titreşimler oluşturduğunu öne sürmüştür. Işık kaynağından gelen bu titreşimler saydam ortamlarda dalgalar halinde yayıldığının öne sürmüştür.

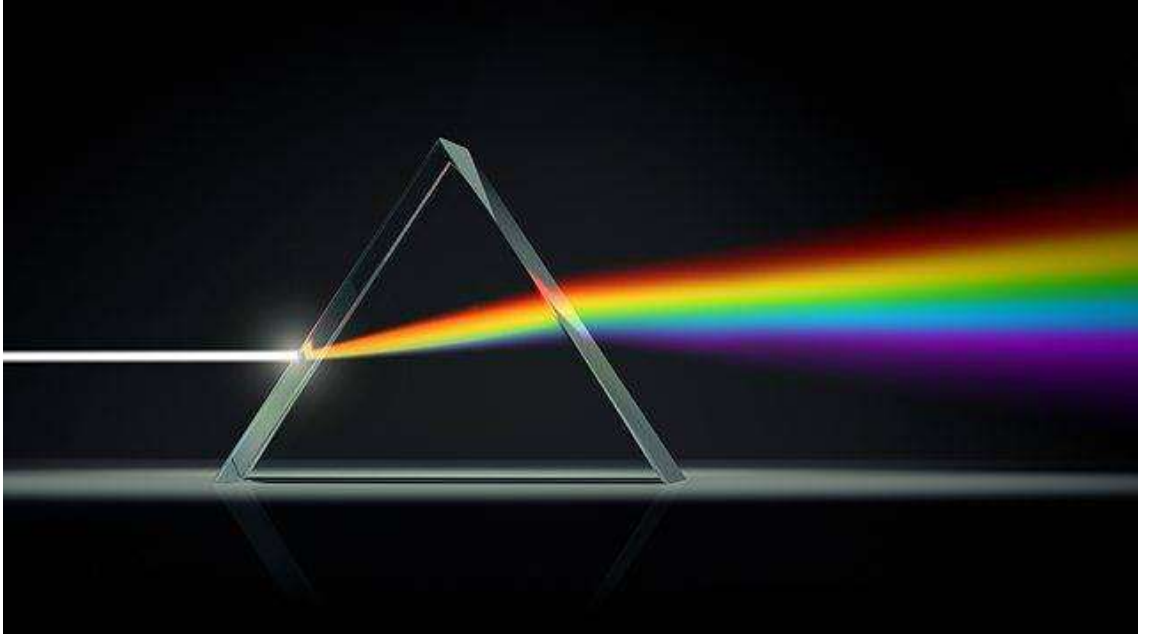
20 yüzyıla kadar bu iki teoriyle ilgili açıklamaya çalışılan ışığın oluşumu hakkındaki tartışmalar 1920'li yıllarda De Broglie ve Schrödinger tarafından farklı bir anlayış getirmişlerdir. De Broglie ve Schrödinger'e göre ışığın tek bir teoriyle açıklanamayacağı hem dalga hem de parçacık özelliğine sahip olduğu düşüncesini ortaya çıkardılar. Bu teorelin varlığı günümüzde de geçerliliğini devam ettirmektedir.

Günümüzde ışığın hareketi, dual (ikili, çift) model denilen dalga ve parçacık teorilerinin birleşmesinden oluşmuş bir teori ile açıklanmakta. Açıklama kısaca şöyle: Işık dalga özelliği gösteren fotonlardan oluşmuştur. Ve yayılırken iki özelliği de gösterebilir. Bazen dalga bazen de parçacık olarak yayılır ışık (<http://tr.wikipedia.org>).

Görme olayının gerçekleşmesinin ana nedeni ışıktır. Işık kaynağından çıkan ışınların etraftaki cisimlere çarparak gözümüze ulaşması ve bu ulaşılan ışınların sinirler yoluyla beyne iletilmesiyle görme olayı gerçekleşir. Ancak 1600'lü yıllarda bunun tam tersi duruma inanılırdı. Işın ışıklarının gözümüzden çıkıp diğer cisimlere çarpıp ve geri gelip görme olayının gerçekleştiğine inanılırdı.

Güneşten gelen her ışık ışını farklı hızlarda titreşen dalgalardan oluşur. Renk algısı görme duyumumuzun farklı dalga uzunluklarına yanıt verme biçimiyle zihnimizde uyandırır. Işığın az olduğu yerlerde renk de azdır; ışığın fazla olduğu yerlerde, renk de yoğundur. Gün doğumu ya da batımında olduğu gibi ışığın etkisinin zayıf olduğu zamanda bir rengi diğerinden ayırmak zordur (Ocvirk vd, 2015: 10,12).

Güneşten gelen beyaz ışık ışınları saydam bir prizmanın arasından geçip beyaz bir kâğıda yansımaya gelen ışınların beyaz olmadığı görülür. Prizmadan geçen beyaz ışığın aslında içinde barındırdığı farklı dalga boyundaki renkleri içerir. Beyaz ışığın prizmadan geçerken kırılmasıyla farklı dalga boylarındaki kırmızı, turuncu sarı yeşil mavi mor renkler oluşur.



Resim 1.1. Işık Kırılması

Beyaz ışık aslında tek bir renk olarak değil içinde birçok rengi barındır. Beyaz ışığın bir prizma aracılığıyla renklerin oluştuğu görülüyor bu renkleri yeniden birleştirebilseydik yine beyaz ışığa ulaşılırdı.

Işık kaynağından çıkan ışıklarının göze ulaşmasıyla görme olayı gerçekleşir. İnsan gözü sadece belli dalga boyu aralıklarına duyarlıdır ve bu aralıklar dışındaki ışınları göremez. Fakat bu göremediğimiz ışınlar ancak varlığını değişik yöntemlerle algılayabildiğimiz ışık türlerini de içerir. İnsan gözünün göremediği ışık türleri radyo dalgaları, mikrodalga, kızılötesi ışınlar (infrared), mor ötesi ışınlar (ultraviyale), x ışınları, gama ışınlarıdır. Bu ışınlar birçok hayvan ve bazı fotoğraf makineleri tarafından görünebilirler.

Keşfedilen ilk görünmez ışın, 1800 yılında William Herschel tarafından rastlantıyla bulunan kızılötesi ışıdır. Herschel, güneş ışığını bir prizmadan geçirerek renkler üzerinde incelemeler yaparken çok ilginç bir şeyle karşılaşır. Her rengin sıcaklığını ayrı ayrı termometreyle ölçerken, kırmızı rengin ötesinde termometrenin yükseldiğini görür. Bu şekilde yayılan ısının da kırmızı ışık gibi bir ışık türü olduğunu, ama insan gözüyle görülmediğini istemeden de olsa göstermiş olur. William bu keşfine kızılötesi ışıdırım adını verir (<http://tr.wikipedia.org>).

Işık insan yaşamını kolaylaştırdığı ve yaşamın var olabilmesi için her şeyin ışığa bağlıdır. Isıma fotosentez olayları bilindiği üzere ışığın varlığıyla oluşur. Bu nedenledir ki ışık yaşama her şeyle ışığa bağlıdır. Ayrıca ışık sadece yaşamın değil sanatında temel öğelerindendir. Sanatçılarda ışık konusunu üzerinde çeşitli araştırmalar yaparak eserler ortaya koymuşlardır (Suna, 2006: 8).

Işık kaynakları iki çeşitte oluşmakta olup bunlar sıcak ve soğuk ışık kaynaklarıdır. Işık kaynakları iki çeşittir sıcak ve soğuk olmaktadır. Soğuk ışık kaynağı ışığı kendisi üretir ve sıcaklık üretmeden direkt ışık yayan bir kaynaktır. Soğuk ışık kaynakları floresan, lamba gibi kaynaklardan oluşur. Sıcak ışık kaynağını tanımlarsak etrafına ışık verirken bir yandan da ısıveren bir kaynaklardır. Sıcak ısı kaynakları da güneş, mum ampul gibi kaynaklardan oluşmaktadır.

1.2. YAPAY VE DOĞAL IŞIKLAR

Bir alanı görebilmemiz ve algılayabilmemiz için en önemli faktör ışıktır. Bu görmemizi ve çevremizdeki nesneleri ayırt etmemizi sağlayan ışıklar ikiye ayrılır. Bunlar yapay ışık ve doğal ışıktır. Bir mekân içinde bulunan ortama hem yapay ışık hem de doğal ışık kullanılarak aydınlatıldığında bu mekândaki insanların farklı ışıklarla aydınlatıldığında insanlar üzerinde de farklı etkiler oluşur. Yanı oluşturulan bir mekânda verilen ışık, insanlar üzerinde ferahlık, kasvet, cinsellik, şiddet gibi uyarıcı etkiler oluşturur.

Doğal aydınlatma; güneş ve gök ışığının değişik oranlarda birleşmesinden oluşur. Mevsimlere, iklimlere ve günün saatlerine göre devamlı değişir. Gün ışığını yapay ışıktan ayıran en önemli özellik değişken ve monoton olmayan yapısıdır. Gün ışığının yoğunluğu ve ortaya çıkardığı renkler, gün içinde bile sınırsız bir çeşitlilik sunarken; yıl boyunca yaşanan mevsimsel farklılıkları göz önünde bulundurduğumuzda mekânda sınırsız bir ışık çeşitliliği oluşmaktadır. Bu özellikleri ile günışığı canlı, devingen bir nitelik gösterir. Bu insan doğasına çok uygun bir özelliktir. Doğal aydınlatmanın işlevsel açıdan en önemli avantajı hacimleri, cisimleri, renkleri, dokuları gerçeğine en yakın ve doğal haliyle görmemizi ve algılamamızı sağlamasıdır (Özkum, 2011: 8).

Yapay aydınlatma lambalarla sağlanmaktadır. Lamba ışığı ile istenilen yerde, istenilen düzende, istenilen nitelikte ve istenildiği zaman kullanılmak üzere elde edilir.

Bir yapay ışığının yüksek veya düşük ayarda ayarlanıp mekân içinde gösterilmek istenen noktaya ve yat bir nesneye verilen ışıkla insanın dikkatini çekerek vurgulanmak istenen nesneye yöneltilir.

Yapay ışık ateşle birlikte keşfedilmiş, zamanla ateşi kontrol altında tutan ve gerektiğinde taşınma imkânı sunan aydınlatma elemanı tasarımları ortaya çıkmaya başlamıştır. İnsanlar ilk olarak meşalelerle yapay ışığı mekânlar arası taşıyabilmişler daha sonra kullanım kolaylığı sunan, hammaddesi coğrafi koşullara ve mevsimlere göre değişen kandiller tasarlamışlardır (Fitoz, 2009: 94).

Yapay ışık zaman içinde mumlardan gaz lambalarına ve son olarak elektriğin icadıyla hayatımız içinde yer almıştır. Yaşamdaki ihtiyaçların artmasıyla ve teknolojinin gelişmesi ile her çağda farklı ışıklar kullanılmıştır.

1.3. IŞIĞIN PSİKOLOJİK ETKİLER

Işık kaynağından çıkan ışınların etraftaki cisimlere çarparak gözümüze ulaşması ve bu ulaşılan ışınların sinirler yoluyla beyne iletilmesiyle görme olayının gerçekleşmesiyle,

ışığın fizyolojik ve psikolojik pek etkileri görülmektedir. Işığın sadece görme olayın yanı sıra birçok alanda da kullanılmaktadır.

Tıp biliminin başlangıcından bu yana ışık, bir tedavi yöntemi olarak kullanılmıştır. Özellikle 1980 sonrasında yapılan araştırmalar, ışığın insan vücudu üzerindeki etkileri ortaya çıkarmaya yönelmiştir. Elde edilen bulgular uyarınca vücudun aldığı yeterli ışığın deri hastalıkları, depresyon, korku ve verem gibi pek çok hastalığın önleyicisi olduğu söylenebilmektedir. Bu bağlamda fototerapi, günümüzde deri hastalıkları başta olmak üzere pek çok hastalığın tedavisinde kullanılmaktadır. Yapılan bir deneyde ışıklı ve ışısız ortamlarda tutulan iki grup, ışığın beyinsel faaliyetlere etkisini incelemek amacıyla denek olarak kullanılmış ve bu deneyler sonucunda ışığın anti depresif etkisi olduğu kanıtlanmıştır. Bu anlamıyla ışığın tıpkı Prozac ve diğer psikoterapötik ilaçlar gibi beyni uyardığı ve uyarılan beynin işlevlerini daha temiz ve hızlı gerçekleştirdiği söylenebilmektedir. Işığın serotonin seviyesi üzerinde de etkili olduğu bilinmektedir. Serotonin seviyesinin düşmesi, depresyonun yanı sıra pek çok hastalığa neden olabilmektedir. Bu kapsamda; ışık terapisi ile serotonin seviyesi ayarlanabilmekte, vücudun ve beynin dinçleşmesi sağlanabilmektedir (Gürel, 2001: 1).

Teknolojinin gelişmesiyle ışığın kullanım alanları da genişlemiştir. Işık sadece görme olayından ibaret olmayıp bunun yanı sıra insanların yaşamını kolaylaştıracak birçok araç ve gereçleri icat etmişlerdir. Çok yönlü bir olgu olan ışığın insan psikolojisi üzerinde etkili olduğu bilinmektedir. Işık görme işleminin haricinde insan üzerindeki bulunan hormon ve sinir sistemi üzerinde de etkili olmaktadır.

Renk, duygu durumunu yaratmak ve duyguları ifade etmek için kullanılabilir. Renkler içerdikleri düşük ya da yüksek titreşimli enerjileriyle insan psikolojisi üzerinde etkili olmaktadır. Renkler bazen bir objeyi tam olarak algılayamasak da, o obje konusunda bize bir hissiyat uyandırır. Bazı renkler, iç daraltıcı, sıkıcı bulunduğu gibi bazı renkler ise insan üzerinde bir ferahlık, genişlik duygusu yaratmaktadır (Kalaycıoğlu ve Aras 2015: 967). Mavi rengin üzüntü ya da dinginlik ifade edebilirken kırmızı renkte insan üzerinde meşelik ve heyecan hissini uyandırır. Bu özellikleriyle renkler, insanlar üzerinde hem olumlu hem olumsuz duygular uyandırabiliyor.

Renklerin insanlar üzerinde uyandırdıkları duygular bazen bütün insanlık için aynı hissi uyandırırken, bazense renkler kültürden kültüre insanlar üzerinde farklı duygular uyandırır. Örneğin kırmızı rengi insanlarda ateşi tehlikeyi günahı tutku enerji hissini uyandırır, mavi renkte huzuru, güvenirliliği çağırıştırır genel olarak insanlarda bu renklerde bıraktığı duygu ve his aynıdır. Ancak bazı renkler kültürden kültüre değiştiği görülür, batı kültüründe siyah renk yas ifade ederken Çin de ise bu renk değişir yas rengi olarak beyaz rengi kabul ederler. Güney Afrika'da yas olduğu zaman kırmızı renk kullanılır.

Edebiyata bile konu olan melankolik depresyon epifiz bezinin salgıladığı melatonin ile yakından ilişkili. Melatonin fiziki hareketlerimizi yavaşlatan, bizi uykusuz ve bitkin yapan bir hormon ve karanlık, ışıksız ortamlarda salgılanıyor. Bu nedenle kışın daha karanlık geçen günlerde daha karamsar ve depresif bir ruh haline bürünüyoruz. Sık sık duyduğumuz kış depresyonunun sorumlusu da yine melatonin aslında. Güneşin yeterli olmadığı mevsim ve hatta günlerde kişinin kendini daha karamsar hissettiğini belirten. Parlak ışığın insanlarda yaşama sevinci etkisi yarattığının gözlemlendiğine de değiniyor. Az güneş gören Kuzey Avrupa ülkelerinde depresyona bağlı intihar oranlarında ciddi bir fark olduğu da bilinen bir gerçek (<http://www.seninle.com>).

Çevremizle ilgili algılarımız ve izlenimlerimizin çoğu görsel duruma bağlıdır. Bir mekânın insanlar tarafından nasıl algılandığı ve insanların bu algılama işlemi sonucunda mekâna yönelik oluşan tepkileri, mekânın nasıl sunulduğuna bağlıdır. İnsanın psikolojisi ve fizyolojisi kullanılan ışık düzeneğinden etkilenir; her birey çevresine farklı tepkiler verir. Işığın dağılımı, düzeyi ve oranı algılama işlemini etkilediği gibi ısıtma ve sıcaklık hislerini de etkiler (Zehra, 2003: 1).

Renkli ışıkların insan üzerinde bazı hisler uyandırmalarında etkili olur. Bir mekânı beyaz ışıkla aydınlatıldığında insanda beyaz ışığın saflık, temizlik hisleri uyandırır. Aynı mekânı kırmızı ışıkla aydınlatıldığında cinsellik aşk duyguları, mavi ışıkla aydınlatıldığında ise sakinleştirici etkisi uyandırır. Devlet kurumlarında travma merkezlerinde hastanelerde sakinleştirici etkisinden dolayıyla açık mavi renklerle boyanır.

Mavi renk yeryüzünde en çok görülen renklerden bir tanesidir. Gökyüzünü, deniz mavi rengi insanda özgürlük hissini uyandırır. İnsanlar mavi renklerle yazılan yazılar daha kolay akılda tutuklarını ve bu nedenle de web tasarımlarını mavi renkte tasarlanıyor.

Kırmızı renk insanlar üzerinde uyarıcı etkisi olduğundan birçok uyarı levhaları kırmızı renkle oluşmuştur. Kırmızı renkle boyanmış bir ortamda insanların kan basıncında artış olur. İnsanlar anı karar vermelerinde de etkili olur. Kırmızı renkle olan meyvelerin, sebzelerin, etlerin insanlar üzerinde taze olarak algılanması desteklemek için yeşil renkle yapraklar veya buna benzer ürünlerle destekleyip ürünlerin teze olduğu olgusunu uyandırır. Fastfood ürünlerinin satıldığı mekânlar kırmızı renkle tasarlanır. Bunun nedeni ilk olarak kırmızı uyarıcı renk olduğundan dikkat çeker insanın bu ürünlere yönelmesini sağlamış olur, daha sonra kırmızı rengin ayrıca iştah açtığından insanlar direk olarak bu mekâna yönelir. Ayrıca bu şekilde tasarlanmasının başka bir nedeni de kırmızı renk belirli bir zamandan sonra insan üzerinde rahatsızlık etkisi oluşturduklarından bu ortamda fazla durulmayıp sadece ürünü tüketip mekândan ayrılmasını sağlamış olunur.

Bazı meslek türlerinin de diğer insanlar üzerinde psikolojik etkiler bırakmalarına neden olur. Doktorların ve hemşirelerin beyaz renkle giyinmelerinin nedeni hem saflığı temsil etmesi hem de temizlik duygusu uyandırdığından karşıdaki insana bu konuda güven duygusunu uyandırır. Resmi kurumlarda veya iş görüşmelerinde insanlar genel olarak siyah rengi tercih ederler nedeni bu rengin ciddiyeti hırslı temsil ettiğinden dolayı tercih edilir. İnsanlar iş görüşmelerinde kahve renkli giysiler tercih etmezler, çünkü kahverengi insanlarda rahatlık hissi uyandırdığından karşı tarafta fazla ciddi bir görünüm algısı oluşturmaz.



İKİNCİ BÖLÜM

PLASTİK SANATLARDA IŞIK

Modern resmin başlangıcı olarak kabul edilen izlenimcilik' ile birlikte ışık farklı amaçla resimde yer almaya başlamıştır. İzlenimciler yaptıkları çalışmalarında rengi ve ışığı doğrudan kullanmışlardır.

Bilimsel çalışmaların sanattaki ilk yankılarının izlenimciler' de olduğunu biliyoruz. Newton'un, Chevreulle'ün ve Helmholtz'un ışık üzerinde yaptıkları araştırmaların, İzlenimciler üzerinde etkili olmuştur (Turani, 2003: 41).

İzlenimciler, ortamda gördükleri ışığın değişimini resimlerine yansıtmışlardır. Açık havanın getirdiği şartlar; ışık, atmosfer ve hareketle yakından ilgilenmişlerdir. İzlenimci olarak tanımlanmalarının neden; kısa süre içinde gördükleri ve izledikleri olaylardan yakalayabildiklerini, edindikleri izlenimleri aktarmalarıdır (Raphael, 1970: 20, 22).

İzlenimcilikte dikkati çekecek en önemli noktalarından biride zamanın resme katılmasıdır.' Işık ve renkle birlikte zaman resme eleman olarak katılmıştır. İzlenimci resimde sadece renk ve ışıktan oluşan bir bütün söz konusudur. Ele alınan obje anlayışı yeni bir estetik anlayışa yol açmıştır. İzlenimciler, doğada gördüklerini, olması gerektiği gibi değil görüldükleri gibi ele almışlardır.'(Tuğal, 2011: 129).

İzlenimciler yapıtlarında keskin hatları kullanmaktan kaçmışlardır. Işığın sürekli hareket halinde değişim gösterdiğinden izlenimciler anlık resimler yapmışlardır. Ana bağlı yapılan resimlerde öncülük olarak ışığa vurgu yapmışlardır. İzlenimcilikte ışık ve renk resimde tek başına birer değer olmuştur. İzlenimcilikte kullanılan ışık doğal güneş ışığıdır ve ilk kez izlenimcilerle resimde bir değer olarak ele alınmıştır. İzlenimcilerin resimlerinde ortaya ana değerler ışık titreşimleri bunlara bağlı olarak renklerin birbirleriyle olan etkileşimleridir.

İzlenimcilerde form, ışık titreşimlerine dönüşmüştür. Aynı dönemde James Clerk Maxwell (1831-1879)ışığın dalgalar yolu ile yayıldığını öne süren elektromanyetik dalga kuramını açıklamıştır. Işık renkleri farklı frekanslarda titreşirler ve aynı hızda yayılırlar. Bilimde bu dönem ışığın parçacık ve dalga olarak yayıldığının ortaya atıldığı önemli bir dönüm noktasıdır. İzlenimcilerin resimde gördükleri ışık, objelerde form olarak değil titreşim olarak ele alan ışıktır (Tunalı, 2008: 47,50)

Çalışmalarındaki oluşan yüzeylerde renk lekeler halinde değil titreşen renkli ışıklar halindedir.



Resim 2.1. Cluade Monet, İzlenim Gün Doğumu, 1872,tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris

Claude Monet'in 'İzlenim Gün Doğumu' adlı çalışmasında formların ışığın etkisiyle belirgin keskin hatlardan oluşmamıştır. Formlar titreşimler halinde bir birlerin içine girmiş şekilde görülmektedir. Işığın doğada yansıdığı şekliyle o anı resmetmiştir. İzlenimciler daha önceki dönemlerde kullanılan siyah rengi koyu gölgeler oluşturmak için kullanmışsalar da izlenimciler çalışmalarında kullanmamışlardır. Işığı nesnelerin aydınlatılmasında kullanmayıp, ışığın kendi başına bir konu olarak ele almışlardır.

Rönesans 'tan beri kullanılan bilimsel perspektifin yerini çizgiye dayanmayan ve renkle elde edilen derinlik, hava perspektifi almaya başlamıştır. Uzaklıklar ve yakınlıklar renklerle ifade edilmiştir (Antmen 2008: 28).

Claude Monet ise, empresyonist, yani izlenimcilerin lideri ve bu grubun yaratıcısıdır. Kendisini ışık sorunu üzerine çalışmalara vermiş ve "Bahçedeki Kadınlar" eseri ile ilk defa ışık incelemelerini resme yansıtmıştır. Bu eserde, resim ile ışık arasındaki somut bağ ilk sayılmaktadır

Monet' nin bakış açısına göre ışık, figür ve manzaranın bir bütünlük içinde oluşmasını sağlayan en önemli etmendir. Monet ışığı ön plana aldığı için resimde zorunlu değişiklikler yapmıştır. Gök, kar, su gibi ortamlardaki ışık yansımaları üzerine yeni keşifler yapmıştır.

Resimlerinde koyu kahverengini ve siyahı çıkartarak, özellik gölgelerde birçok renk olabileceğini savunmuş, daha fazla ana renk ve parlak renk kullanmıştır. Resimde ışık kullanımını, birincil etmen olarak kabullenmiştir (Poroy, 2008: 29).

İzlenimciler ışığına bağlı olarak çalışmaya başladıkları için ‘an’ kavramı ön plana çıkar ışığı yakalama ve ışığı resimlere yansıtma çabası olduğu için hızlı bir şekilde renkler tuval üzerine aktarılır. İzlenimcilerde objeler renklere veya tonlara bağlı olarak ifade edilmiştir. Işığının değişimlerini yakalamak için sanatçılar, hızlı hareketler edip o anki ışığı yakalama çabasıydılar. Çalışmalarını ışığın değişimini göz önünde bulundurarak hızlı fırça darbeleriyle oluştururlar. Renklerin birbiri ile olan ilişkileri, oluşturdukları renk titreşimleri, sürekli bir hareketi anlatır (Tunalı, 2008: 85,88).

Empresyonist düşüncenin getirdiği biçim ve ışığın, olması gerektiği gibi değil, gerçekten görüldükleri gibi resmedilmesi anlayışı, sanatçıları prizmatik renkli ışıklar, mavi, yeşil, turuncu, kırmızı, sarı, mor renkleri kullanmaya itmiştir. Çünkü bu durum atölyelerinden çıkıp araştırdıkları ve birçok renk dizgesine temel olan güneş ışığı tayfının yedi rengine uymaktadır (Karavit, 2006: 60, 63).



Resim 2.2. Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonra, Tuval üzerine yağlıboya, 207,6 cm × 308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, ABD

Seurat çalışmalarında gün ışığını tuvallerine geçirmek istememiştir. Sanatçı bilimsel araştırmalardan yararlanarak resimler yapmış, rengi nesnenin boyunduruğundan kurtaran bir yöntem uygulamış, renkli bir ışık resmi elde etmek için ışık tayfinin katışksız renkleri kullanmıştır. Bilimsel renk kuramları ve ışık çözümlemeleri konusunda yaptığı sistematik araştırmalar ve renklerin kendiliğinden olan karışıklıklarını incelemesi onu şaşırtıcı bir sonuca götürdü. Renkler artık palet üzerinde karıştırılmıyor, tam tersine bu karışım izleyicinin gözünde oluşturuluyordu. Bu nedenle de ışık tayfini katışksız renkleri tuval üstüne yan yana minik noktalar biçiminde konuruluyordu. Seurat'nın resimlerinin her bakımdan düşünce ve bilgiye dayanan bir denetim altında yapıldığı söylenebilir (Lynton, 2009: 39,40; Suna, 2006: 13.14).

Seurat nesnelerin üzerine düşen farklı renklerdeki ışıkların nasıl bir değişime uğradıkları üzerinde durmuştur. Sanatçı çalışmaların da ana renkleri kullanarak çok fazla sayıda küçük fırça darbeleri kullanarak çalışmalarını oluşturmuştur. Bu küçük noktalardan oluşturulan renkler uzaktan bakıldığında optik olarak retinada birleştirildiğinde resimdeki tüm renklerin oluşturulduğu görülür. Böylelikle sadece ana renklerin yan yana getirilmesiyle optik bir birleşimle resimdeki diğer renklerin oluşumunda görülmekteydi. Sanatçının yapmış olduğu küçük fırçalarla oluşturduğu resme noktacılık olarak bilinmektedir.

İzlenimciler kendilerinden önceki mekânsal yapıya karşı çıkarak bunun yerine yoğun bir atmosfer yaratmaya çalıştılar. Anlaşıla bilirlilik, merkezi bakış açısı ve hacim yaratma çabasını bir yana bırakıp, resmin tümüne eşit olarak dağılan ışığı ön plana çıkardılar (Beaujean, 2005: 46).



Resim 2.3. Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 73,7x92,1 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Vincent Van Gogh yıldızlı gece tablosunda ay ve yıldızların sarı, turuncu ve beyazın parlak tonlarındaki ışıkları resme hakim kılmıştır. Resmin genelinde hakim olan maviler ve morlarla kaplı alanları ay ve yıldızların parlaklığı sayesinde resme aydınlık sağlar. Aynı zamanda bu parlak doğal ışıklar evlerin pencerelerinden sızan yapay ışıklara göre son derece gümçlü kaynaklar olduklarını seyirciye vurgular (<http://sanatabasla.blogspot.com>).

Yıldızlı Gece” tablosunda olduğu gibi gökyüzündeki dalgalanmalar ve girdap çizgilerin ustaca kullanılmasından oluşmuştur ve ressam iç çatışmalarını, ruh halindeki dengesizlikleri biz anlatmaktadır. Van Gogh’un anlatmak istediği içinde kopan fırtınalara, oluşan girdaplara, kendi hayatında yıldızları simgeleyen kavramların etrafında oluşan belli belirsiz ışıklardır. Van Gogh için önemli olan güneşin var ettiği ışık değil onun iç ışığıdır (<http://www.gazetebilkent.com>).

İzlenimciler için biçimden çok renk ön plandaydı. Işığın etkisini renk aracılığıyla betimliyorlardı. Resimde keskin çizgiler, yani kontür ortadan kalkmıştır. Böylece çizgi, renk tonlamalarıyla veriliyordu. Sürekli devinim halindeki bir ifade söz konusudur.

Empresyonist ressamalar, çevrelerindeki değişik anların değişen izlenimlerini ışık ve renk elemanlarıyla tuvale aktarırken yalnızca gördüklerini ifade etme anlayışı taşımışlardır. Böylelikle empresyonist sanatta, optik özellik taşıyan resimde ışık, önceki dönemlere kıyasla çok farklı bir rol oynamıştır (Karavit, 2006: 60,62).

Orfizim, kübizm akımının bir devamı olarak nitelendirebilecek bir sanat anlayışıdır. Bu sanat anlayışını Robert Delaunay tarafından geliştirilmiştir. Kubizimde olduğu gibi renk ve renk uyumuna önem veren sanat anlayışıdır.

Delaunay pencereler dizisiyle soyut stile yaklaştı. Chevreul 'un renk teorisine dayanarak renkleri, müzikteki tonlara benzer bir biçimde düzenledikleri renkleri, kendilerine özgü dinamik bir ritim geliştirmişlerdir. Delaunay pencereler dizisini oluşturunken sadece renk konstraslardan yararlanarak oluşturmuştur.

Robert Delaunay geometrik biçimler üzerinde doğal ve yapay ışıkları gözlemlemiştir. Sanatçı müzikteki tonlara benzer bir biçimde, kendilerine özgü dinamik ritim geliştirdiler. Ritimlerle oluşturulan çalışmada renkler birbiriyle karıştırılmadan ayrı ayrı kullanılmıştır ve formlar belirgindir. Sanatçı için renkler aynı zamanda ışık demektir. dinamik hareketler ve renkler maddeyi eriterek yok eder.



Resim 2.4. Robert Delaunay, Sonsuz Ritim,1934, tuval üzerine yağlı boya, 1619 x1303



Resim 2.5. Robert Delaunay, pencere serisi, 1912, tuval üzerine yağlı boya 68x115

Renk çalışmaları sırasında Delaunay, rengin ışıqla oluştuğunu değil, ışıqla özdeş olduğunu, en koyu rengin bile ışıqla içerdiğini bulgulamıştı. Pencere resimleri dizisinde bunun görsellemiştir. Resimlerde en koyu renk bile kendi içinde ışıqlar. Rengin kendi başına resim yapısını taşıyıcısı olduğunu, konu, biçim, mekân ve ışıqlın hareketinin renkte toplanarak resmin yapısını oluşturmuştur (İpşiroğlu, 1995: 62).

2.1. SOYUT RESİM SANATINDA IŞIK VE RENK

Kübizm akımı ile birlikte, resim sanatının doğayı natüralist bir dille ifade etme biçimi son bulmuş, parçalara bölünmüş ve geometrize edilmiş biçimsel bir anlatım biçimi doğmuştur. Soyut resim sanatının temelleri Cezanne'ın ve Kübizm akımının sanat anlayışlarıyla atılmıştır. Yirminci yüzyılbaşlarında resim sanatı doğayla ilgisini koparmaya başlar. Bu soyut sürecin bilimde de başladığı görülür. Maddenin yerini enerji alır ve önceden elle kavranılabilecek bir gerçeklik olarak algılanan madde, artık soyut bir kavram olarak düşünülür. Doğadan uzaklaşarak kendine özgü gerçekliğine dönen sanat eserinde de objeler gitgide belirsizleşmeye başlamaktadır. Bundan önceki dönemlerde

hatta Empresyonizm 'de dahi sanat, doğayı duylar yoluyla algılayarak, doğadaki nesnelerin betimlemesine yönelmiştir. Fakat şimdi bu doğa kavrayışı bir yana itilerek, nesnelerin kendilerine olan ilgi, nesnelerin anlamına kaymaya başlar (Tunalı, 1983: 136). Böyle bir gerçeklikle anlaşılmaya başlanan soyut resim sanatında doğal başka bir obje barınmamaktadır.

Soyut sanat anlayışı iki yönde gelişme göstermektedir. iki Geometrik- Konstrüktif ilgilere dayanan resim anlayışı, ikincisi ise renk ve biçim ilgilerine dayanan resim anlayışıdır. İlkinde Kübizm 'den kaynaklanan geometrik öz, ikincisinde ise Fovizm'den kaynaklanan lirik ve serbest soyutlama esastır. Soyut sanat doğaya yeni bir anlayışı ve kavrayışı getirmiştir. Empresyonizm de yeni bir kavrayışa ortaya çıkmıştır. Fakat Empresyonistlerin ışığa ve renge verdikleri önem, onların doğadan koptukları anlamına gelmemektedir. "Empresyonistler geleneğe karşı çıktıkları zaman bu anlamda geleneği aşmış olmuyorlardı. Onlarıki sadece geleneği zorlamaktan ibaretti." (Tansuğ, 1996: 24). Soyut Resmin ortaya çıkmasıyla birlikte renk de büyük bir önem kazanmaktadır. Empresyonizme gelinceye kadar renk nesnelere bağlı, onların niteliklerini ortaya çıkaran bir araç durumunda olmuştur. Empresyonizmle birlikte renk, duylar yoluyla algılanarak rengin ışığı keşfedilmiştir. Fakat burada da resim sanatı doğadan kopmamıştır. Oysa soyut resimle birlikte renk, kendi başına açığa çıkmaktadır. Yani doğa nesnesinden uzaklaşan soyut resimde renk başlı başına resmin bir elemanı olarak anlaşılmaktadır. Renkler doğadan ve doğa renklerinden bağımsız olarak kullanıldıklarında, kendi özelliklerini göstermek için kullanılan birer resim ögesi olmaya başlamaktadırlar (Turani, 1999: 88). Kendi başına var olmaya başlayan, kendini taşıyan nesneden soyutlanan renk, boya değeri, güzelliği ve diğer renklerle olan ilişkileriyle öne çıkmaktadır. Empresyonizm 'de biçimin parçalanması ve daha sonra resimsel elemanların ayrıştırılması ile renk de mutlak bağımsızlığına kavuşmaya başlar. Biçim yalınlaşır ve yüzeyler genişler. Resimdeki renk yüzeyleri resmin nesnesini oluşturur. Renk, resimdeki özerkliğini kazanır ve kendi başına anlam kazanarak otonomlaşır.

Görüldüğü gibi 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan soyut sanat, yeni bir sanat anlayışını ifade etmektedir. Bu anlayışa göre sanat artık doğanın ve nesnelerin ifadesini ortaya koymaz, tersine sanat, renk, çizgi ve biçimlerle meydana gelen doğayla ilişkisi olmayan, kendine özgü bir varlık olarak anlaşılır (Tunalı, 1983: 136,137). Bu bağlamda sanat, biçim, çizgi ve renklerle meydana gelen, bunların dışında başka bir objeyi ifade

etmeyen bir varlık olarak anlaşılır. Böylece renk, çizgi ve biçim soyut sanatta büyük bir önem kazanmaktadır. Soyut sanat eserlerinde kullanılan renk, doğa nesnelerinden bağımsız, kendi başına anlamı olan bir değer olarak anlaşılır. Aynı şekilde rengin ışığı da nesne dünyasından bağımsız olarak kendi varlığını ortaya koymaktadır

Renk nesne dünyasından bağımsızlaşarak soyut resimde kullanılmasıyla birlikte kendi varlığını ortaya koyarak resmin ışığını oluşturmaktadır. Bununla birlikte soyut resim sanatı, natüralist sanatın renge yaklaşımı bakımından bu yönüyle de bir farklılık gösterir. Natüralist sanatta renk, tasviri yapılan nesnenin ortaya çıkarılmasında kullanılan, bir araç durumundadır. Rengin doğadan koparılıp kompozisyonun ana elemanlarından biri olarak resimde kullanılmasıyla birlikte, kendi boya değerinin vermiş olduğu ışığıyla ortaya çıktığı görülür. Yani buradaki ışık, herhangi bir nesnenin açığa çıkarılmasında kullanılan bir ışık değildir. Tasvirici sanatta kullanılan ışık ise renkte olduğu gibi doğa nesnesinin belirginleştirilmesi için uygulanmıştır. Böylece görünenin gerçekliği, dış dünyadaki karşılığını aşır, süreçsel bir varoluş kimliğine bürünmüştür.(Çetin,2011: 168)



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

COLOUR FIELD PAINTINGS (RENK ALANI RESMİ)

1950'lerin ortalarında, Soyut Dışavurumculuk iki farklı yönde gelişme göstermiştir. 1960'larda soyut dışavurumcu sanatçıların tüm tuval yüzeyine yayılan, serbest dağılımı olan, belli bir odak noktası bulunmayan, gerilim ve hareket taşıyan kompozisyonların yerine uyum ve denge niteliklerini benimseyen yeni bir soyutlama türü belirmiştir. Bu soyutlama anlayışında ortaya konan yapıt daha çok bir iz veya işaret havasını uyandırmıştır. Renk alanı resmi uygulayıcılarının çoğu da, boyalarını tuvale bezin emdiği büyük boya lekeleri olarak uygulamışlardır. Geleneksel çizim ve boyama tekniğine uymayan bu tarz çalışmalara bakıldığında, doğadan çalışılmış soyutlama resimler havası vermektedir. Mark Rothko, Clifford Still, Barnett Newman gibi sanatçılar bu teknikleri benimseyen sanatçılardandır.

3.1. MARK ROTHKO

Mark Rothko 1947-1950 yılları arasında bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine gelen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni şeklinde oluşturarak resim üslubunu geliştirdi. Bu renkler hiçbir berrak ve keskin değildi. Rothko tabloları bilinçaltında hareket ediyormuş gibi algılanır (Lynton Norbert,2009).

Rothko resimlerinde mistik anlatımlara ulaşmak için hedef olarak ışığı belirlemiş bir ressamdır. Rothko ışığa olan ilgisini şu sözlerle ifade eder: algılamamanın nesneleri arasında en büyük arzuyu uyandıran ışıktır (O'doherty: 2010: 79). Mistik karakterdeki pek çok yapıtı, ışığın nesnelleşmesini, daha doğrusu varlığının kesinliğini taşır. Dolayısıyla, içe doğru çekilen resimlerdeki mistik anlatımı ve içsel parıldamayı sağlayan da, resmi kaplayan bu göksel ışık olmaktadır.



Resim 3.1. Mark Rothko, 1954, kırmızı üzerine ochre ve kırmızı, tuval üzerine yağlıboya 2,35 mx1.62m, The Phillips Collection,

Rothko'nun mistik hava taşıyan resimleri hemen tanınabilmektedir. Sanatçının diğerlerinden çok kolay ayrılan bir üslubu vardır. Bunlar orta boy, dikine tuvaler üzerinde dikdörtgenler şeklinde üst üste uygulanmış renklerden oluşmaktadır. Rothko'nun resimlerinde trajedi vardır. Renkleri kimi zaman saf halleriyle kullansa da, diğer alanları o renge nazaran daha katışık renklerle çerçevelemiştir. Bakıldığında mekânmiş hissi veren, düz boyalı yüzeyler bulunur ve bunların kendi aralarında birbirleriyle yer yer kaynaştığı görülmektedir. Bu resimleri Rothkoya yaptıran konular cennet, cehennem, yalnızlık, ölüm, gibi konulardır. Sanatçı ilhamını yalnızlığından ve ölümden alıyordu. Sanatçı resimlerini 'Dram' diye nitelendirmiştir (Keküllüoğlu, 2010: 55).

Monokrom resim, plastik açıdan ve renk psikolojisi açısından süslemeden uzak, açık ve koyu kontrastına dayanan, derinlik, hareket, hacim ve en önemlisi dışavurum tavrını gerçekleştirmek adına tercih edilen bir tekniktir. Bütün görsel sanatlar ve

mimarlıkta tek renklilik, yalnızca siyah ve çeşitli gri tonları kullanılarak yapılabileceği gibi, aynı rengin tonlarıyla da gerçekleştirilebilir (Sözen ve Tanyeli, 2003: 169).

3.3. BARNETT NEWMAN

ABD 'li ressam ve sanatçıdır. Soyut dışavurumculuk akımının savunucularından olup renk alan (Color Field) akımının da öncülüğünü yapmıştır. Sanatçının kendisiyle özdeşmiş olan yatay dikey çizgilerle oluşturduğu çalışmalarını hem birbirini ayırırken hem de birbirlerini birleştiriyor algısı oluşturmuştur. Sanatçının yaptığı yatay dikey çalışmalarına kendince fermuarla “zıp” olarak tanımlamıştır.

Empresyonizmle birlikte renk, duyumlar yoluyla algılanarak rengin ışığı keşfedilmiştir. Fakat burada da resim sanatı doğadan kopmamıştır. Oysa soyut resimle birlikte renk, kendi başına açığa çıkmaktadır. Yani doğa nesnesinden uzaklaşan soyut resimde renk başlı başına resmin bir elemanı olarak anlaşılmaktadır. Renkler doğadan ve doğa renklerinden bağımsız olarak kullanıldıklarında, kendi özelliklerini göstermek için kullanılan birer resim ögesi olmaya başlamaktadırlar (Turani, 1999: 88). Soyut sanat, yeni bir sanat artık doğanın ve nesnelerin ifadesini ortaya koymaz, tersine sanat, renk, çizgi ve biçimlerle meydana gelen doğayla ilişkisi olmayan, kendine özgü bir varlık olarak anlaşılır.



Resim 3.2. Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimus, 1950, 242x514 cm

Renk Alan resminde rastlantısal bir olgu söz konusu değil, çalışmalar önceden tasarlanıp oluşturuluyor. Bir diğer dikkat çeken unsurda çalışmalar yalınlık ve tek renkle oluşmasıdır.

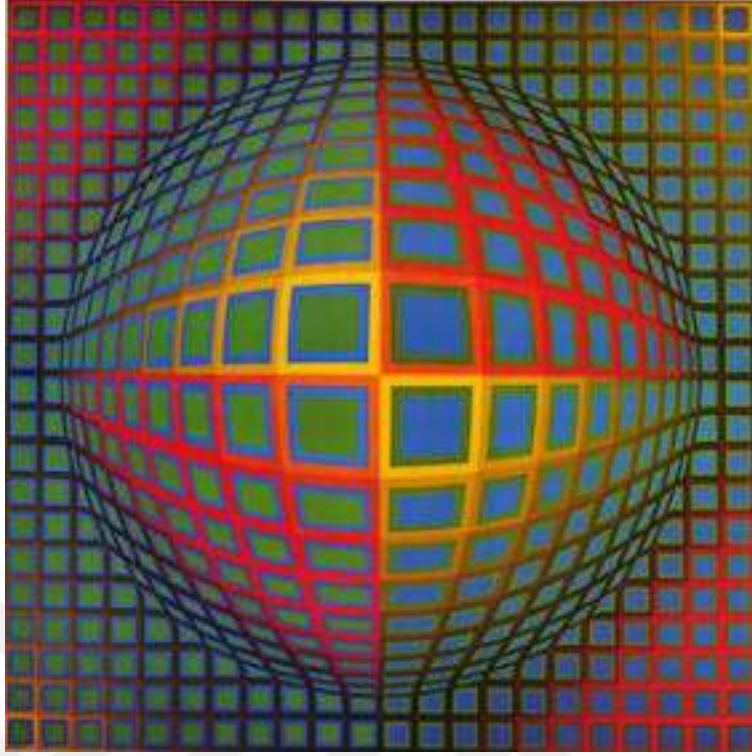
Barnett Newman'ın (1905-1970) resminde tuval, resmin işlevsel bir ögesidir. Çok büyük boyut ve doygun renk kullanımı ile yapıtlarında yalnızca rengin egemenliği vardır. Yüzey bütünlüğünü dikey ve yatay çizgilerle bölümlere ayırması ile daha sonra Hard Edge olarak adlandırılacak akımın da habercisi olmuştur (<http://blog.kavrakoglu.com>).

3.3. OP-ART SANATINDA IŞIK

Op art, optik resim olarak da bilinen 1960'ların oluşan bir resim akımıdır. Çalışmalar genel olarak soyut olmakta birlikte gözde yanılsama etkisini oluşturmak içinde renk, çizgi gibi öğeler kullanırlar.

New York 'ta ilk kez 1965 yılında sergilenen Op Art yapıtları; estetik, kültürel, sanat dünyası, moda ve reklam sektöründe büyük etki yaratmıştır. “The Responsive Eye” (Yanıt Veren Göz) adı ile açılan sergide bulunan yapıtlar; algısal anlamda gözün yanılabileceğini; buna bağlı olarak idrak yeteneğinin nasıl etkilenebileceğini, anlam bulmanın değişimini sanat izleyicisine savunmuştur (Dempsey, 2007: 230).

Op art iki boyut üzerinde gerçek olmayan hareket ve mekân değişimlerini algılamasını sağlamıştır. İki boyutlu yüzeyde; hareket algısını oluşturmak için renk kontrastları ve siyah beyaz karşıtlığını kullanırlar.



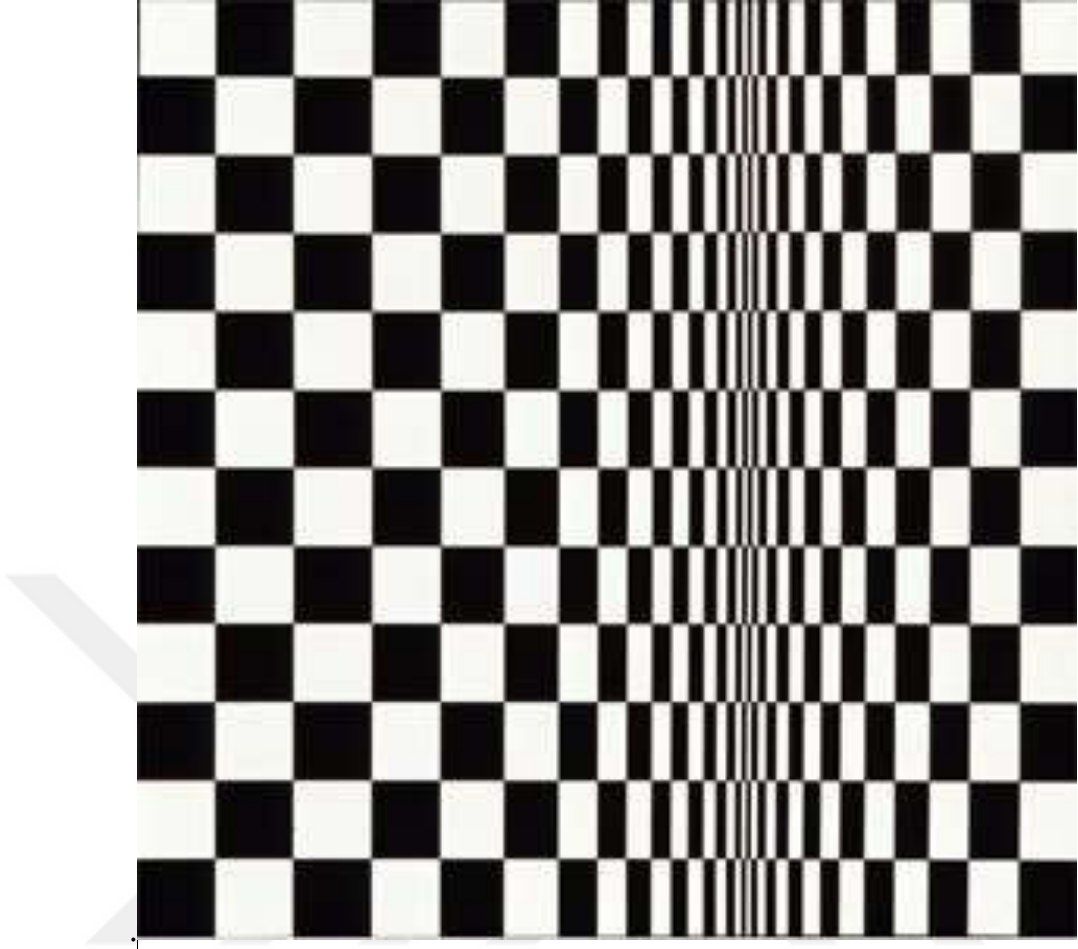
Resim 3.3. Victor Vasarely, Vega Serisi, Tuval üzerine akrilik, 1969, 200x200cm

Op sanatında renk kontrastları kullanmasında noktacılık (Pointilizm) akımından etkilendikleri görülmektedir. Noktacılık anlayışta, renk tonları noktalar halinde yan yana getirilerek ışığın titreşimi vurgulanmaya çalışılmıştır. Op sanatçıları bu şekilde gözdeki yanılsamalardan oluşan renk karışımının gözde oluşturduğu etkiden etkilenmişlerdir. Noktacılık akımında yan yana küçük noktalarda oluşturdukları çalışmalarda oluşan iki rengin bir bütün olarak algılanırken optik sanatta ise yan yana gelen renkler zıtlık oluşturarak izleyicide hareket olgusu oluşturur.

Op sanatında seyirci yapıta direk olarak dâhil olur. İzleyicinin hareketleriyle veya bakış açısını değiştirmesiyle yapıtta hareketlenme görülür. İki boyutlu düzlemde görünen çizgiler, renkler, geometrik şekiller sabit olarak görünürken izleyicinin hareketiyle çalışma hareket ve dalgalanma hissini uyandırır. Op sanatında bütün çalışmalarda izleyiciye bir ön bilgi verilmez, izleyici direk olarak işin içine dâhil olur.

Vasarely, op sanatı için oluşturduğunda bu sanatın her keşce anlaşılabilceğini söyleyerek bir slogan oluşturmuş “hepimiz için sanat” söylemini kullanmıştır.

Vasarely göre op sanatında herhangi gibi bir konuyu, bir hikâye ya da bir sembolik ifade içermediğinden de herkesin sanatı olarak düşünülür.



Resim 3.4. Bridget Riley, 122 Sıcaklığı gemide, kareler hareketi, 122×1961

Op art alanında Bridget Riley, çalışmalarında, Vasarely'den farklı olarak, yani soyut geometrik birim modül sıralamalarında yapılan değişiklikler yerine, kesin katı çizgiler kalınlık, incelik olanaklarından yararlanarak biçimlerin derinlik yaratan hacimli hareketliliğine ulaşmaktadır (Turani, 2011: 742). Bridget Riley soyut olarak oluşturduğu çalışmalar da izleyicinin görmesiyle kişide titresen yüzeyler algısı oluşmaktadır.

Teknolojinin gelişmelerden op sanatını da etkilemiştir. 1960'lı yıllardan sonra bilgisayar, video, yazıcılar, tarayıcılar, ölçülendirme cihazları gibi dijital teknoloji araçları sanatta kullanmaya başlamıştır. Op sanatı bilgisayar teknolojisini kullanarak çalışmalarını bu ortamlarda tasarlamışlardır.

Ben Laposky, oluşturduğu dalga formlarından elektronik formlar üretmiştir. Dijital sanatın ilk örneklerinden sayılan çalışmalarını soyut, geometrik, matematiksel, bilimsel ve teknolojik temellerle oluşturmuştur. Çalışmalarındaki sanat formu olarak op sanatı göstermiştir.



Resim 3.5. Ben Lopesky, Oscillans, 1960

1950'lerde kullanılan çok yönlü elektronik test ve analiz cihaz bulunmaktadır. Sanatçıda bu cihazla çalışmalar yaparak makine tarafından üretilen ilk grafik görüntülerini oluşturmuştur. Bu cihaz görünüş olarak Tuşlar, düğmeler, ölçüm baremleri ve ışıklarla kaplı kutuya benzemektedir. Bu kutu osiloskop olarak bilinmektedir. Sanatçı oscillon adı verdiği makine ile zarif ışık ve ritmik ışık tasarımlarına dönüştürmeye çalışmıştır.

Bir osiloskopta ekranda çizgiler içine elektrik sinyalleri döner; beyin dalgaları motor titreşimleri her şeyi ölçmek için kullanılabilir (<http://www.symmetrymagazine.org>).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YAPAY IŞIĞIN SANATTA KULLANILMASI

4.1. 20 YÜZYILDA YAPAY IŞIK

Işığın gizemi karanlığı aydınlık kılma gücündedir. Mağaranın karanlığında aydınlığa çıktığında karanlık-aydınlık gibi iki zıt kavramın bilincine varan insanoğlu, benliğinde ışığı doğa ve çevresiyle bütünleştirmiştir. Işık günlük yaşam yoğunluğu içinde çevremizi ve evreni bir bütün olarak algılamamızı sağlar. Modern sanatta ışık, artık etkili bir anlatım aracı olarak görülmektedir. ‘Sanatta ışık, bazen renge yansıyor onun içinden çıkıyormuş gibi görünürken anlatım ön plana çıkmış bazen de betimlemeyi, açık olarak mekân içerisindeki figür hacimlerin gölgesiyle belirtmeye yaratmıştır’(Atar, 1996: 3,11).

Işık sanatı 20 yy. Rus avangard sanatçılarının etkileriyle gelişmiştir. Plastik sanatta ışık tek başına estetik olgu olarak görülmüştür. Rus piyanist ve bestecisi Alexander Scriabin, 1915 bir senfonisinde renkli piyanoyu kullanarak ışık oyunlarını oluşturmuştur. Sanatçı New York’taki galasında da dünyanın ilk ışık şovunu uygulamıştır.

20 yüzyıl öncesinde ışık durağan şekliyle yanı sıra ışık gölge verebilmek için aydınlatıcı unsur olmuştur. Daha sonra ki zamanlarda ışığın nesneler üzerine düştüğü anı yakalayıp resmetmişlerdir. 20 yüzyılda ışığın bu durağan halinden kurtulmasıyla sanatçılar neon, floresan, lazer ve başka elektrik ışığı biçimleri kullanmışlardır. Elektrik ışığını sanatsal bir araç olarak kavrayan sanatçılar dış ışık kaynaklarından kurtarıp, yapay ışıkları kullanmışlardır (Shanken,2012: 169)

1949 da Picasso’ nun ışığa sanatsal ve teknik açıdan yaklaşımı fotoğrafçı Gjon Mili nin dikkatini çekmiştir. Fotoğrafçı daha önce buz pateni sporcusu Carol Lyneen pateninin uçlarına fenerler yerleştirip kayması ile birlikte havada ışık izleri bırakmıştır. Gjon Mili sporcunun ışıkla hareketlerini fotoğraflamıştır. Fotoğrafçı buna benzer bir teknikle Picasso ile birlikte bir saatte yakın deneysel çalışmalar yaptılar (Buchholz and Zimmermann, 2005: 76).



Resim 4.1. Carol Lyneen, Patenlerin İçine Gömülü Fenerler, Fotoğraf: Gjon Mili

Picasso ‘nın fosforlu bir çubukla havaya resimler çizdiği bir fotoğraf serisini yapmak için harekete geçirdi. Sanatçı oluşturduğu çizgiler kolaylıkla görülmekte, buda farklı biçimlerin bir arka plan olmadığı halde kolaylıkla ayırt edilmesini sağlamıştır. Işık ile yapmış olduğu çalışmalar fotoğraflanırken sanatçı bu süreçte arka planda görülmeye devam etmiştir. Uzun süreli pozlama yapılarak çekilen fotoğraflarda Picasso’nun figürleri, boğaları ve kendi imzası bulunur (Buchholz ve Zimmermann, 2005: 77)



Resim 4.2. Pablo Picasso, Minotaur, 1949, Modern Sanat New York, Fotoğraf: Gjon Mili

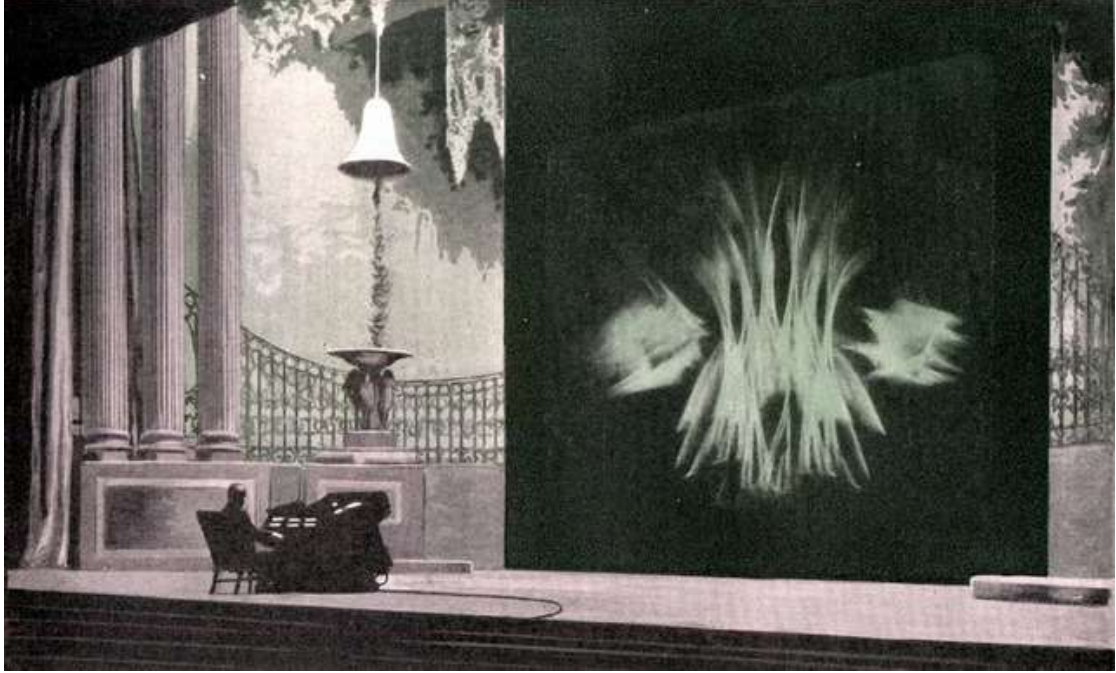
Moholy-Nagy' nın 1922-30 tarihli Işık-Mekân Düzeneginden sonra ışığı yepyeni bir anlayışla değerlendiren Lucio Fontana, çağdaş ışık sanatının öncüsüdür. 1949'da gerçekleştirdiği Mekânsal Ortamlar yapay ışıktan yararlanan ilk örnek olmuştur. Duesseldorf'a Sıfır grubu'nun kurucularından Piene ise 1958'de Işık Balesi adlı yapıtıyla çeşitli ışık kaynakları ve yansıtıcıları kullanarak çevresel kapsamda bir ışık sanatına yönelmiştir. Fransa' da Görsel Sanatlar Araştırma Grubu sanatçıları ışık kullanarak mekân oluşturdıkları oluşumlar 'la 1966'da Işık Sanatına yeni bir yön kazandırmışlardır (Eczacıbaşı, 2008: 716, 717).

Sanatçılar, mekân içinde renkli ışığın belli yüzeylerde yansımaları ve süzülmesiyle çalışmışlardır. Frank Malina, Abraham Platnik ve Heinz Mack gibi sanatçılar, rengi ışıktan arındıran, mekân içinde dağıtan ve devingen bir zaman akışı duygusu uyandırmayı amaçlayan ışık sanatçılarıdır. Boriani'nin, ışık ve sestten yararlanarak gerçekleştirdiği çevreler, Dale Eldred'in iç ve dış mekânlarda yansıtıcı alüminyum malzemeyle yaptığı uygulamalarda da ışık sanatı içinde değerlendirilir (Eczacıbaşı, 2008: 716,717).

Flavin gibi, yapay ışığının estetiği ve anlamı üzerinde duran sanatçılar neon ışıklarıyla floresan ampullerle heykeller ve resimler oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar; "Uecker"nın Işık Diskleri (1960-70) Le Parc'ın Sürekli Işık (1962-66) çalışmaları Karl Gerstner'in (d.1930) Times Meydanı (1965), Takis'in Elektro İşareti (1966) ve Chryssa'nın Times Meydanı'nda Gökyüzü (1962)," yapay ışığı kullanarak oluşturulmuş klasikleşmiş yapıtlardır (Eczacıbaşı, 2008: 718).

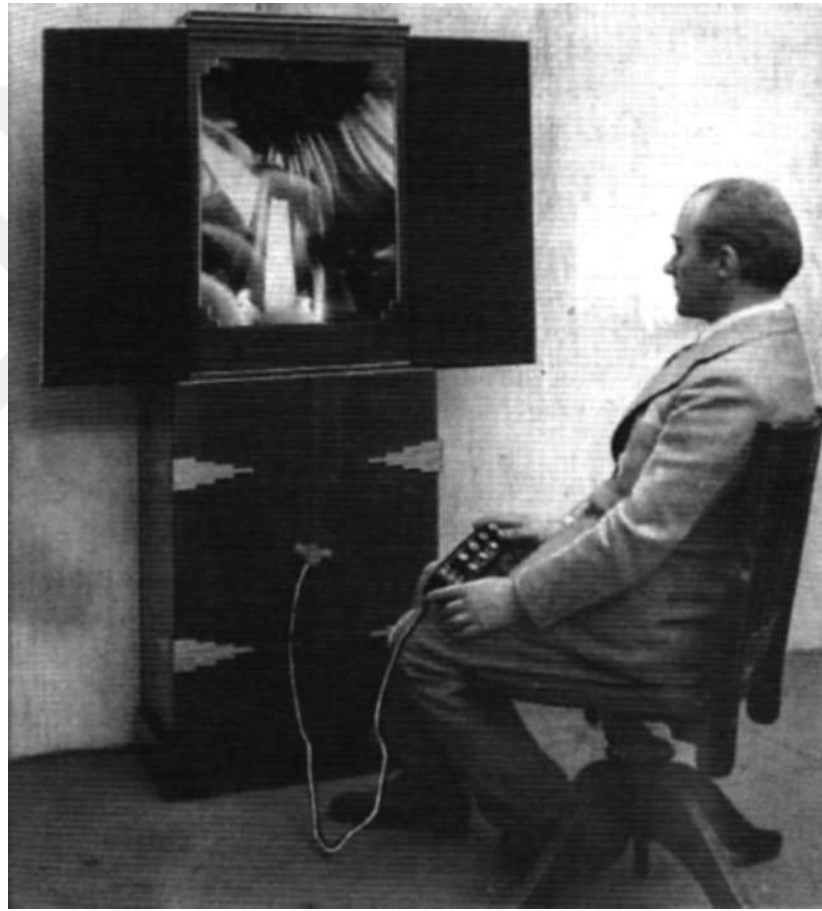
4.1. THOMAS WILFRED

Elektrik ışığını sanatsal bir araç olarak kavrayan sanatçılar, sanatı dış ışık kaynaklarına olan bağımlılıklarından kurtarıp, sanatçılar eserlerini aydınlatmasının kaynağını kendileri oluşturmuşlardır.



Resim 4.3. Thomas Wilfred, Clavilux, 1919, 640x388

1905'te Lumia adında bir ışık kutusu yapan Thomas Wilferd (1889-1968) 1964'e kadar yapay ışık kullanan yapıtlarıyla ilgi toplanmıştır. Sanatçı 1921 'de geliştirdiği Clovilux (ışık klavyesi), yansıtılan akışkan ışık kolesdoskoplarını tanımlamak için Lumia terimini bulmuştur. Bu makine hareketi bir lamba, çift koni bir yansıtma sistemi ve değişken renkli disklerden ve tempoyu denetleyen bir klavye bir kapak ve görüntüler yaratan projektör ışıklarıyla birlikte oluşturuyordu. Wilferd oluşturduğu bu araçla ilk performansını New York'ta yapmıştır. Sanatçı ışığın perdedeki hareketini tonunu ve yoğunluğunu projektörleri ve reflektörü kontrol eden bir klavye vasıtasıyla göstermiştir.



Resim 4.4. Tohomas Wilfred, Lumia Kutusu, 1930, 216x264

Lumia kutusu televizyona benzeyen ama otomatik piyano gibi çalışan bir cihazdır. Lumia 'nın ağır ağır değişen ışık kümeleri tekrarlanmaksızın haftalarca sergileniyordu. Sanatçı yapmış olduğu ışık kutularını küçük boyutlarda yaparak ev içinde de kullanılabilmesi için özel olarak da tasarlamıştır. Sanatçının yapmış olduğu çalışmalarda ileriki dönemlerdeki rack konserlerindeki ışık gösterilerine ilham olmuştur.

4.2. FRANK MALINA

Frank Malına havacılık alanında eğitimler almış Amerikalı sanatçıdır. Let Propuison laboratuvar kurucularından ve ABD roket programının kurucularındandır.

Frank Malına'nın çalışması sanat ile mühendislik arasındaki sınırı silen karmaşık bir mekânizma olan Lumidyne sistemini oluşturdu.

Kinetik boyama sistemleri karanlık bir odada film yoluyla ışığın projeksiyon başvurmada zamanla değışen bir saydam düz bir yüzey üzerinde bir resimsel kompozisyon üretmek için geliştirilmiştir (<http://www.olats.org>).



Resim 4.5. Frank Malına, Point Counter Point, 1956, Lumidyne sistemi, Elektrik ışıkları, motor, cam, boya, plastik, 57x 57 cm.

Malina büyük çoğunluğunu 1956-1963 yılları arasında tasarlamış olduğu eserler bu çok yönlü sistemde oluşturmıştır. Sistem ışıklar, motorlar, yarı – şeffaf bir ekran ve genellikle camdan oluşan şeffaf bir levhadan meydana gelir. Motorlarda çeşitli renklerle boyanmış, slaytlar, açılar, dönme talimatları ve hızlarda hareketli, genellikle plastik diskler yer alır. Üst üste parlak ışık efektleri vermek için saydam yağlıboya kullanırken, opak renkler ışığı engellemektedir. Paint Counter- Point’de olduğu gibi diskler renk-ışık efektleriyle örtüşebilir ve onlarla çoğaltılabilir (Shanken,2012: 170).

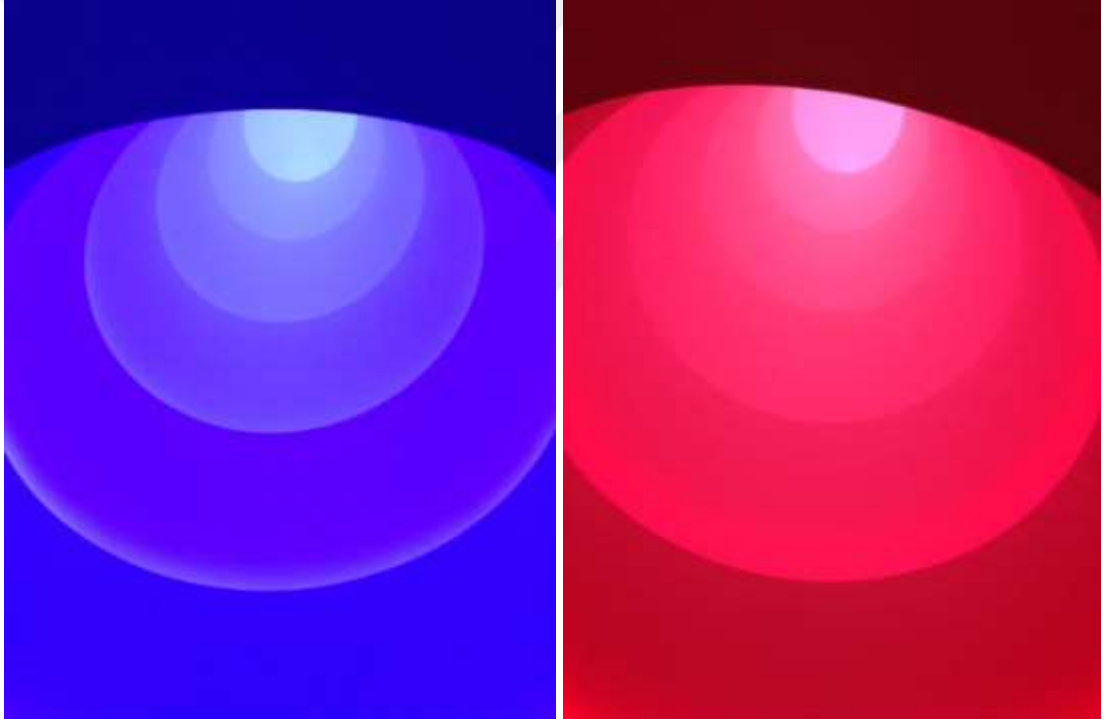


Resim 4.6. Frank Malina, Uzayda Yollar,1962, Lumidyne sistemi 100x200

1955’te Paris ‘te salon des Realites Nouvelles ‘te gösterilen bu çalışma, her ne kadar Renk tonu ve ritim aracılığıyla insana dair temsiller de bulunsa bile, yıldızların uzamsal yörüngeleri fikrini temel almıştır (Shanken, 2004: 280).

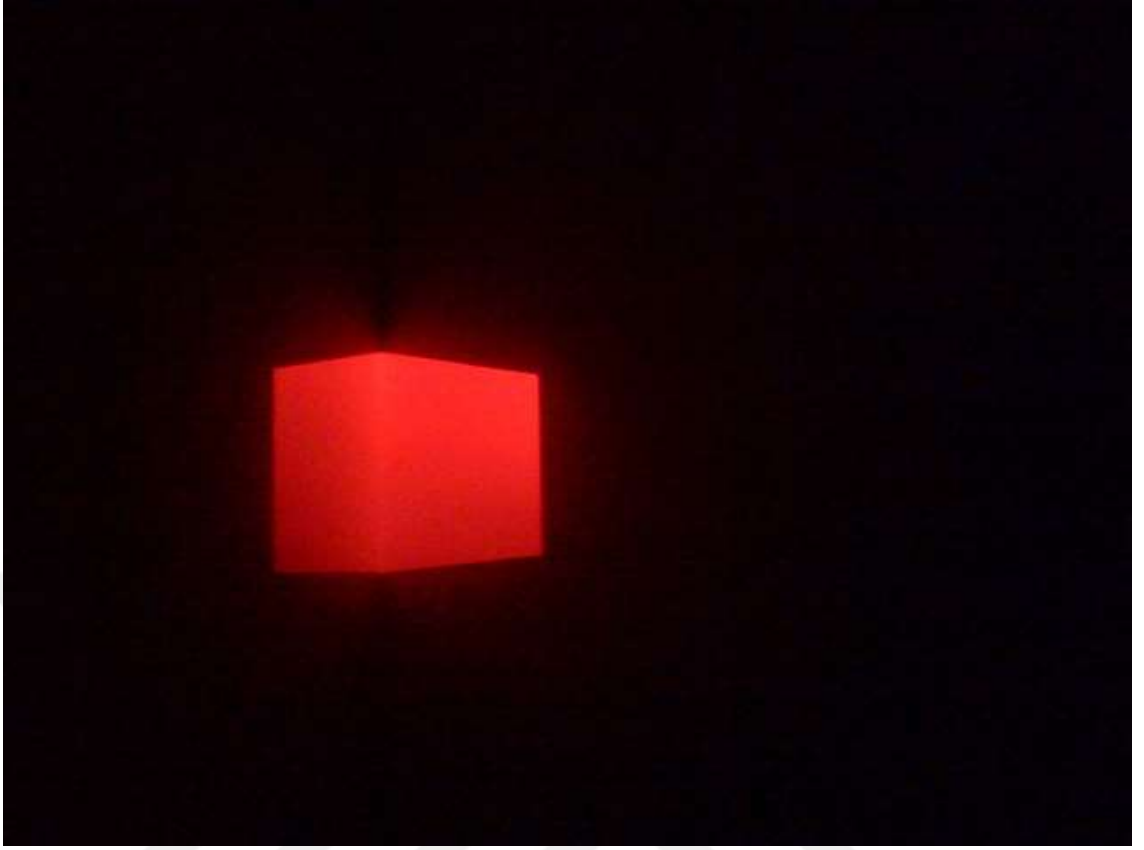
4.2. JAMES TURRELL

Amerikalı sanatçı James Turrell (1943-...) ışıkla, mekân yaratan bir isimdir. Sanatçı mekân içinde ışıkla oluşturduğu alanlarda insanlarda yanılsama algısı luşturmuştur. 'Site-specific' diye adlandırdığımız işleri, bulunduğu mekânda yeni bir algı yaratmaya yöneliktir. Minimalist bir anlatım dili kullanan sanatçı, işi gerçekleştirdiği mekânda ışık kaynağını gözün dikkatinden kaçırır; nereden geldiğini bilmediğiniz bir ışık hüzmesi sizi içine doğru çeker... Işığın yoğunlaştığı yerde geometrik bir şekil oluşturan sanatçının eserini anlamak için ışığa dokunma ihtiyacı duyuyorsunuz, gölgeniz eserin üzerine düşüyor ve bir anlamda işin bir parçası haline geliyorsunuz (<http://www.brandmaillive.com>).



Resim 4.7. James Turrell, Aten Reign, 2013, 500 x 375

James Turrell, Aten Reign çalışmasında yapay ve doğal ışıkları kullanarak oluşturmuştur. Yaklaşık olarak bir saat süren çalışmasında yavaşça değişen renk döngüsü görülmektedir.



Resim 4.8. James Turrell, Catso, Kırmızı, alçıpan, boya, xneon projektör, 1994

Birçok sanatçı ışıklı yansıtmayı ağırlıksız uzamlar yaratmak için kullanırken, bu çalışmada Turrell, katı bir form görünümü vermek üzere kırmızı ışığı bir köşeye koyarak, ışığın özellikle bu şekilde yani köşegen biçimde yansıtmıştır. Ortaya çıkan sonuç, karanlık bir odada uzamda yüzen kırmızı bir küpü akla getirir. İzleyicilerin bu ortama girdiklerinde küp şeklinde algıladıkları ışığı, daha sonra izleyicilerin gözlerinin ortama alıştıklarında bunun bir yanılsama olarak görürler. ışığın köselerdeki yanılsamasından dolayı beyin bu olayı bir bütün olarak algıladığından dolayı ışığı küp şeklinde görülmüştür.

Hologramlar ya da sanal gerçeklik gibi bu küp de bir uzam yaratır ve her ne kadar turrell böylesi enstalasyonları optik yanılsamalar olarak adlandırmamayı tercih etse de, gerçekte var olmayan bir durumu varmış gibi düşündürür. Yine de burada, algı, küpün katı bir nesne, sonra düz bir yansıtma olduğunu görecektir. Sanatçının bu iki şekilde de algılanan olaylara duyduğu ilgi, California’da Pomona College’da başka bilimsel disiplinlerin yanı sıra algı psikolojisiyle ilgili ilk çalışmalarıyla bağlıdır. Catso, Red, Turrell’in “Cross-Corner Projections”

serisinin parçası olarak tasarladığı işlerden birisidir. Gruptaki diğer çalışmalar, ışık gerçekte derin bir durgunluğa yansıtıldığında düz bir uzam yanılsaması doğurmak suretiyle, algının sınırlarını daha da zorlamaktadır (<http://www.artelectronicmedia.com>).

4.3. DAN FLAVİN

Işık sanatının en tanınmış sanatçısı olarak bilinen Dan Flavin, yapay ışığı ve ampulu sınırlı mekânlar içinde kendi başına bir sanat nesnesi olarak kullanarak ve bununla imgeler oluşturmuştur. ‘Dan Flavin’in (1933-1996) kullandığı malzemeler genellikle Malevich, Tatlin ve Mondrian gibi indirgemeci modern sanatçıların çalışmalarından esinlenerek yaptığı, basit doğrusal ve dikdörtgen kompozisyonlar içinde düzenlediği neon tüplerdir. Flavin’in hem fiziksel oluşumları hem de amaçları bakımından sınırlanmış heykelleri, iki açıdan önemliydi. Flavin, ışığı algılamamızın mekân algımızı da değiştirdiğinin farkına varmıştı ve çalışmalarında işlediği asıl konu buydu’ (Smith, 2004: 282).



Resim 4.9. Dan Flavin, V. Tatlin için Anıt (Monument for V. Tatlin), 1968 soğuk beyaz floresan lamba, 2.44 m yüksekliğinde. Özel koleksiyon Leo Castelli Gallery Newyork.

Dan flavin kullandığı floresan ışıkları, readymade gibi, standart her yerde bulunabilen mevcut malzemelerden oluşmaktadır. V Tatlin için Anıtı çalışması sanatçı tarafından herhangi bir şekilde yontma, kazıma, inşa etme durumu yoktur. Sadece endüstriyel bir üretim malzemesi olan floresan lambalarından oluşturulmuş basit asemblajlardır. Sanatçı floresan lambalarını karanlık yüzeylerin köşelerine yerleştirerek yada duvara sabitlenmiş, yere yatırılmış, tavana asılmış şeklinde kullanmıştır. Ayrıca sanatçı çeşitli uzunluklarda renkli ve renksiz floresan lambaları da kullanmıştır.

Flavin floresan tüplerindeki ışığı kullanırken ışığın sınırsızlığı üzerinde durmuştur. Sanatçı yaptığı çalışmalarında algılanan ışığın kapladığı alanlar üzerinde durmuş olup formdan çok uzam düşüncesinin yoğunlaşmıştır.” Işığın sınırsızlığı, Flavin için yüce olanı işaret ediyordu ve aynı zamanda bir ruhsallık bağlantısı taşıyordu-endüstriyel olanla aşkın olanın bu alışılmadık kaynaşması söz konusu çalışmaları Flavin’in deneyimiyle “modern bir teknolojik fetiş’ haline getiriyordu.(Fineberg, 2014: 288).



Resim 4.10. Dan Flavin, “The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)”, 1963, sarı floresan lamba ve elektrik teçhizatı, 244cm. Los Angeles.

Dan Flavin 1963’ten başlayarak farklı boyut ve renklerde kullandığı neon lambalarıyla, çalıştığı “mekânın sınırlarını belirler, mekân örgütler ve mekân içindeki görsel bir olgu yaratma” yoluna gider (Germaner 1997: 43). Flavin ‘in çalışmalarında ışığı sınırlandıran hiçbir kenar ve çerçeve yoktur.

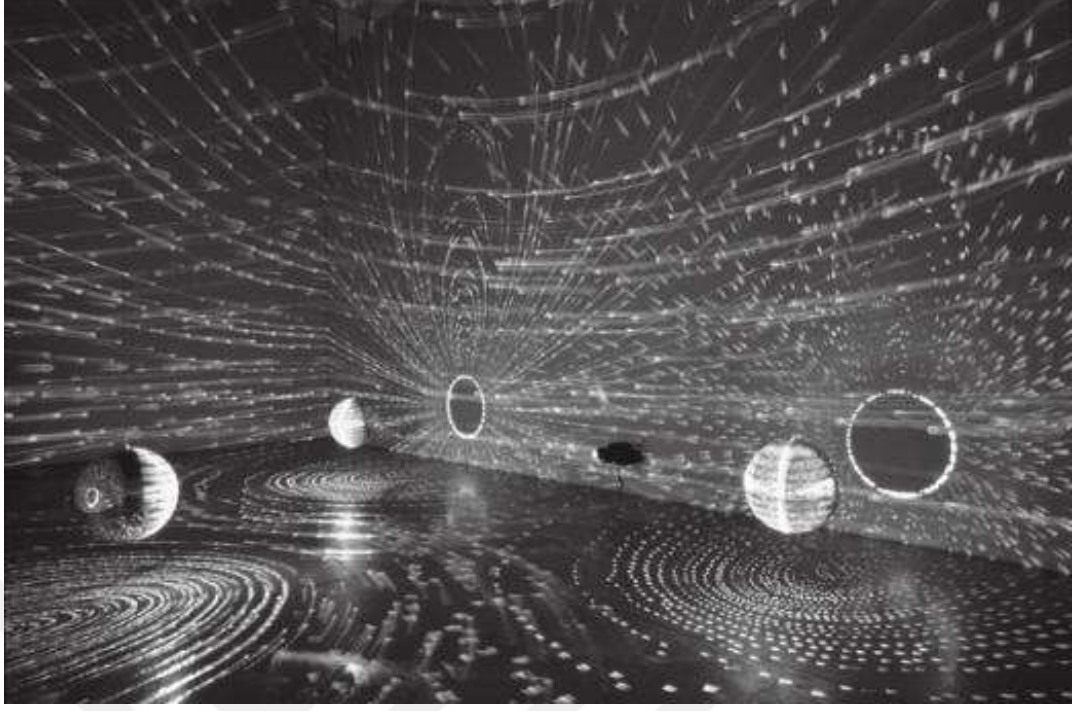
Sanatçı seçtiği floresan lambalarını bir hazır üretim sanayi malzemesi olarak ele almış ve farklı boyutlardaki floresan tüplerini çeşitli kurgular oluşturarak mekânlara yerleştirerek tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Norbert Lynton'a göre, Flavin çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler; alan ve hacim yerine ise oldukça denetlenmiş bir parıltı alanı yaratmıştır (Lynton, 2004: 309).

Dan Flavin minimalimizdeki olan yalınlık, sistematik ve tek yönlülüğüne sadık kalsa da çalışmalarında kullandığı renkli floresan ışıkları bulunduğu atmosferde duygusal etkiler yaratmasında etkili olmuştur.

4.4. MISCHAL KOBALL

İleri teknoloji araçlarından faydalanarak enstalasyon yapan sanatçıların başında Mischa Kuball gelir. Kuball, ışıkları kullanarak mekânları yeniden yaratan bir sanatçıdır (<http://www.brandmaillive.com>). Sanatçı mekânlarda ışığı kullanarak izleyiciler algıları ile oynar.

Koball çalışmalarında hız ve mekân sözcüklerini, mekânın içine yansıtarak izleyiciye sunmuştur. Sanatçı oluşturduğu disko topuna benzer ışık yansıtan bir düzenek oluşturmuştur. Bu düzenek üzerinde bulunan kelimeler mekân içine topun hareketi eşliğinde mekâna yansıtılmıştır. Sanatçı mekân içinde kelimelerin hareketli olarak görülmesini ve bu sayede dinamik bir ortam oluşturmuştur.



Resim 4.11. Mischa Koball, Uzay-Konuşma-Hız, Aynalı Toplar, Projektör, Motor, Slayt, Montaj Görünümü 1998-2001



Resim 4.12. Mischa Koball, 100 Işık-100 Sima, 2010

Mischa Kuball, 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri çerçevesinde hazırladığı "100 Işık - 100 Sima" projesi için, üzerinde Latincesiyle "Dünyaya aydınlık geldi ancak insanlık, karanlığı daha çok seviyor" yazılı kendi yaptığı lambayı projesinin simgesi olarak kullanıyor. Kuball projesi dahilinde 108 farklı ülkede, 108 farklı simayla buluşup, göçmenlerin yaşantılarını, kendi deyimiyle “yüzlerini” tanıtmayı amaçlamıştır (<http://www.dw.com>).

4.5. MARIO MERZ

İtalyan sanatçı Mario Merz (d.1925), sanatçının kültür ile organik dünya arasındaki aracılık işlevini gösterebilmek amacıyla, doğal öğeler ile kentsel kültürü kaynaştırmıştı. Merz bir göçer gibi farklı yerlere giderek sınırları aşmış ve çalışmalarında yerli malzemelerden yararlanarak ulusal, kültürel ya da ideolojik sınırları aşındırmıştır. Doğadaki sürekli değişimi simgeleyebilmek için, her sayının önceki iki sayının toplamına eşit olduğu Fibonacci dizisi biçimindeki neon ışıklarından yararlanmıştır. Merz bu sayı dizilerini 1971 tarihli İguana'da olduğu gibi, iguana, timsah ve gergedanla birleştirerek, ilk çağı dile getirmiştir. Merz çalışmalarında bütün simgelerin doğaya eşit olduğunu göstermeye çalışmıştır (<http://www.dilekkutzli.com>).



Resim 4.13. Mario Merz, Metal Çerçeve, Tel Örgü, Torbalarla Kurutulmuş Çamur, Neon Işıklar, 1968

Merz aynı zamanda hem organik hem teknik vasıfta olan biyolojik ve kültürel yönelimli sistemleri irdelemek üzere elektrik ışıklı nesneleri harekete geçiriyordu. Mistik sığınma yerleri temsil eden birçok arketipik, göçebe barınaklardan ilki olan Igloo di Giap, Vietnam Savaşı'nın gün geçtikçe çoğalan kan banyoları ortasında tasarlanmıştır. Çalışmanın ilkel ve modern teknolojileri çamur ile elektriği birleştiren neon lambalar kullanmıştır (Shanken 2004: 65).

4.6. GYULA KOSICE

1924 yılında Kösic'e'de doğan, heykeltıraş, plastik sanatçı ve şair, Gyula Kosice 20. Yüzyılın sanatçılarından. Kosice, 1939-40'da Buenos Aires Güzel Sanatlar Akademisinde desen ve heykel öğrenimi görmüş olup, aynı zamanda yapımcı bir anlayışla plastik formlar, kareler, yuvarlakla ahşap ve metaller üzerinde çalışmalar yapmıştır.

Gyula Kosice 1940'larda Amerika da Madi grubunu kurucularındandır. Grup dinamik, ussal matematiksel bir sanat anlayışını savunmuşlardır.

Madi sözcüğünün kimi zaman Diyalektik Materyalizm deyişinin kısaltılması olduğu söylenmiş, sanatçıların Arjantin'i yöneten sağcı diktatörlüğe meydan okuması şeklinde yorumlanmıştır. Madi sözcüğü dada olduğu gibi rastlantısal bir şekilde oluşturulmuş bir sözcüktür. Gyula kosice kaleme aldığı madi manifestosuna göre 'eşitsiz ve düzensiz çerçeveler ve doğrusal, kendi ekseni etrafında dönen ve değışen hareketlerle birbirine eklemlenen yüzeyler oluşturması gerekiyordu.' Sözlerini söylemiştir. Dolayısıyla 1960 larda kinetik sanat hareketinin öncüsünün Madi grubu olduğu söylenebilir (Smith, 2004: 201).



Resim 4.14. Gyula Kosice, "La Ciudad Hidroespacial"(Su Mekânı Kenti), elektrik ışıklar, pleksiglas, 1971

1957'de Pa-ris'te gerçekleştirmeye başladığı, elektrik ışığıyla zenginleştirdiği saydam pleksiglas ve kinetik alü-minyum kuruluşlar içinde suyu devingen bir öge olarak kullandığı hidrolik heykelleriyle tanınmaya başlamıştır.. 1971'de, yarı küresel pleksiglas yapıları bir araya getirerek, "La Ciudad Hidroespacial"(Su Mekânı Kenti) adlı asma bir yerleşme tasarlamıştır. Sanatçı uzayda asılı ütöpik bir ortam oluşturmuştur (<http://dolusozluk.com>).

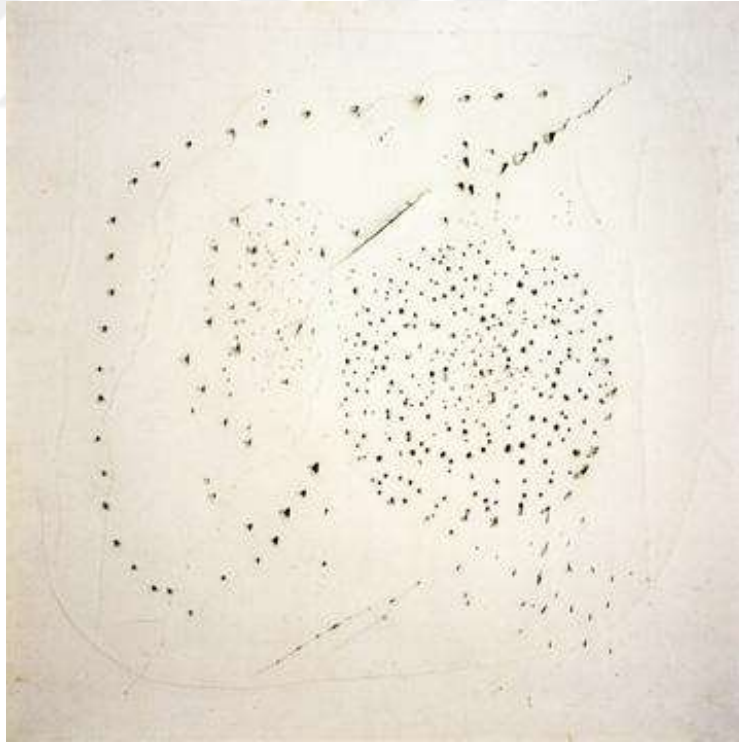


Resim 4.15. Gyula Kosice, Estructura Luminica Madi, 1946, neon ışığı, 5 x40 x18 cm

Gyula Kosice, Estructura Luminica adlı çalışmasında sadece neon tüplerini oluşturup ve aynı zamanda ilk kez kullanıldığı sanat eseridir. Beyaz bir pırıltıdan çıkıyor görünen geometrik bir labirent, kendi etrafına mavi bir yansıma düşürmektedir. Neonun keskin açıları, izleyicilere doğru çıkıntı yapan çerçeveyi doldurur. Bütün bunlar sanatçının bilim, teknoloji ve sanatın birleşmesine ve doğal öğeler yada kavramların (ışık, su, hareket, uzam ve zaman) kullanmasına duyduğu ilgisini gösterir (Smith, 2004: 201).

4.7. LUCIO FONTANA

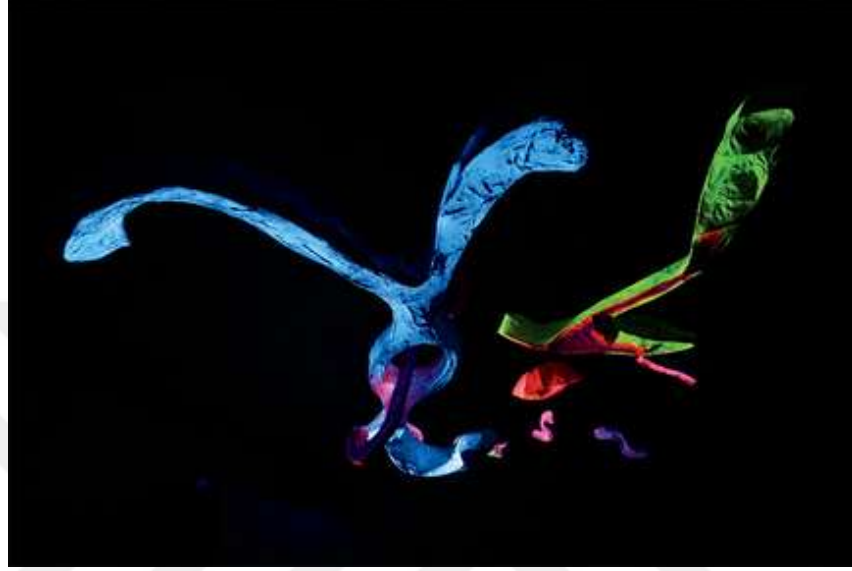
Fontana, sınırları yıkan ve tuval yırtan uzam ve sanat anlayışlarıyla ünlü olmanın yanında, ışığı bir araç olarak kullanan bir elektronik sanat öncüsüdür. Fütürist ve konstrüktivizm manifestolar geleneğine uyan 1946 tarihli White Manifesto’unda “Gerekli olan resim, heykel, şiir ve müziği aşmak. Bizim, yeni anlayışın gereklerini karşılayan daha kapsamlı bir sanata ihtiyacımız var” demiştir. Fontana 1940’ların sonlarında, sembolik olarak zaman ve uzamı sonsuz potansiyellerine kapı açan dinamik bir hareketle, tuvaleri bozmaya ve delikler açmaya başladı. 1947’den itibaren, onları etrafındaki uzamı genişleten ve etkileşime giren bir yaklaşıma sahip olarak, çalışmalarını Concetto Spaziale, (uzamsal konsept) diye adlandırdı. Uzam konsepti adı verdiği çalışmalarını kağıt ve tuvalerin üzerine delikler açarak oluşturuyordu. Tek renkle oluşturduğu delikli yüzeylerden süzülen ışığın oluşturduğu sınırsız mekânlara vurgu yapmıştır (Shanken, 2004: 58).



Resim 4.16. Lucia Fontana, Concetto Spaziade, 1949

Lucio Fontana, çağdaş ışık sanatının öncüsüdür. 1949’da gerçekleştirdiği Mekânsal Ortamlar yapay ışıktan yararlanan ilk örnek olmuştur.

1949'da *Ambiente Spaziale a Luc Nera* 'da soyut bir şekli fosforlu vernikle boyayıp neon lambalarıyla aydınlattı. Karanlık bir alana uç boyutlu nesneleri asarak oluşturmuştur. Bu şekilde sergilerken de sanatçının amacı uzaydaki nesnelerin dalgalanma hissini boşluğu vurgulamaktı (Shanken, 2004: 58).



Resim 4.17. Lucia Fontana, *Ambiente Spaziale a Luc Nera*, fosforlu boya siyah ışık 1949



Resim.4.18. Lucio Fontana, *Mekânsal Işık* - Palazzo dell'Arte 1951 Milan 9. Milan Trienali için Neon Yapısı

Lucio Fontana Polozzo dell Arte merkezinin merdivenlerinin tavanına tasarlanmış neon tüpleri asılmıştır 100 metre uzunluğundaki neon tüpleri halka şeklinde oluşturulup, birbirini kesişen çizgiler halinde görünmüştür.

4.8. ZERO GRUBU

II. Dünya savaşından sonra 1957 yılında Almanya ‘Sanat sıfırdan başlanmalıdır’ prensibiyle doğan akımdır.

II. Dünya savaşı yıkımlardan sonra tekrardan yeniliklerin, teknolojilerin ortaya çıkmasıyla, insanların hayalleri, yaratıcılıkları yeniden canlanmıştı. İmkansız olarak görünen birçok şeyin gerçekleştiği 1950 yılların da Zero grubu oluşmaya başlamıştır.

Zero grubunu Heinz Mack ve Otto Piene tarafından kurulmuş olup daha sonra ki yıllarda Günther Uecker bu sanatçılara katılmıştır.

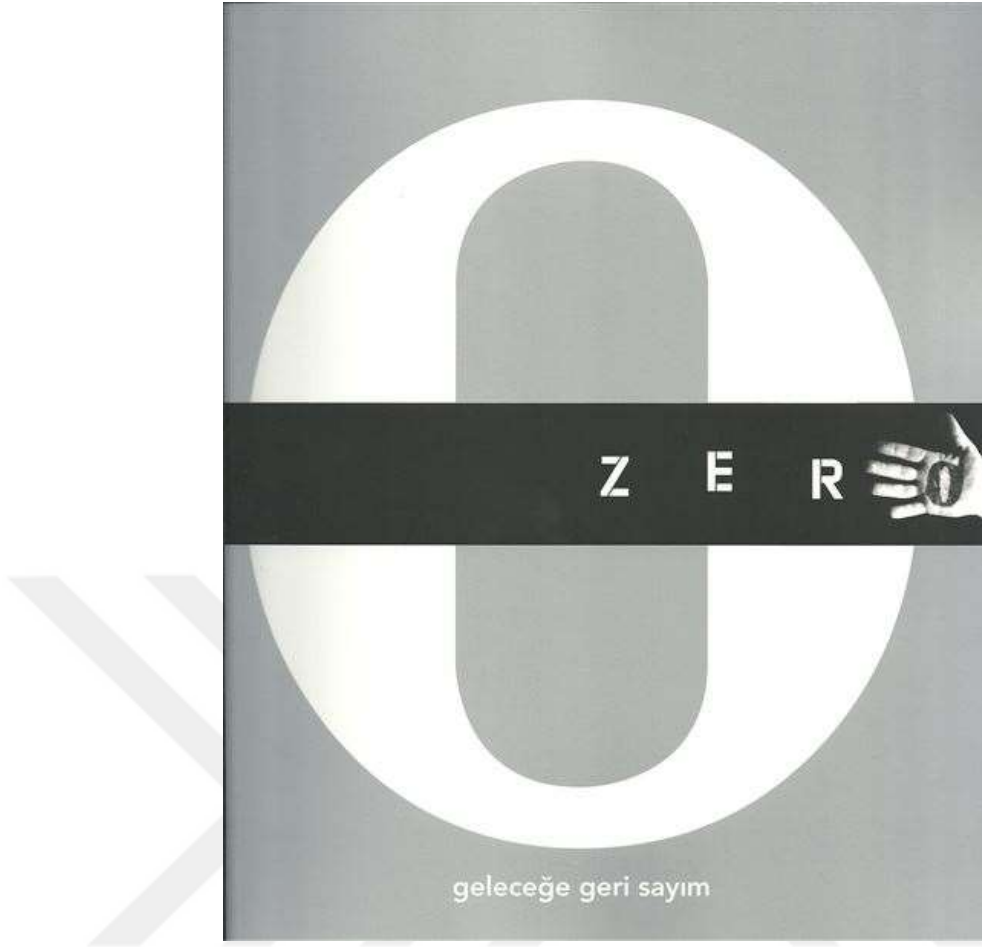
Akımın adını koyarken roketlerin geri sayımından 4 3 2 1 ZERO etkilenmişlerdir. 50 yıllarda imkansız olarak görünen uzaya çıkılması olayının gerçekleşmesi Zero grubunu etkilemiştir. Heinz Mack, Otto Piene ve Günther Uecker, Düsseldorf'ta 1957 yılında her şeyi sıfırlıyor ve yeniden başlıyorlar.



Resim 4.19. Zero Grubu, 1950

Zero yuvarlaktır. Zero Ay'dır. Zero başlangıçtır. Zero çöldür. Zero kubbedir. Kendilerini bu şekilde ifade etmişlerdir.

Zero kurucuları sanattaki durgunluğa, tablolara, karamsarlığa başkaldırıyorlar. fırçalarla meydana gelen sanatın yerine artık aydınlık ve ışık olması gerektiği fikrini savunmuşlardır. Sanatçılar çalışmalarında ışığın yanı sıra hareketi, devinimi yansıtmak içinde teknolojik malzemeler kullanmışlardır.



Resim 4.20. Zero Grubu, Sakıp Sabancı Müzesi, 2015

Zero sanatçıları geleneksel sanat anlayışını sıfırlayıp, ışığı, hareketi, nesneyi, rengi baştan değerlendiriyorlar. Malzemeyi deliyorlar, yakıyorlar, parçalıyorlar her şeyi sıfırdan başlatmayı istiyorlardı. İzleyiciyi de çalışmaların içine dahil etmek gibi bir yaklaşıma sahiptiler.

ZERO yıllar sonra dünya sanatının yeniden ortaya çıktı. Sakıp Sabancı Müzesi'nde "ZERO. Geleceğe Geri Sayım" adlı sergi ile tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Zero grubunun kurucuları Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker'in eserleri sergilenirken ayrıca onlara ilham vermiş sanatçılar, Yves Klein, Piero Manzoni ve Lucio Fontana'nın da çalışmalarından sergide yer almıştır.

4.8.1. Heinz Mack

Alman sanatçılardan biri olan Heinz Mack, 1931’de Frankfurt’ta doğdu. Sanat eğitiminin yanında felsefe eğitimi alan Mack, o yılları beraber geçirdiği sanatçı arkadaşı Otto Piene’yle birlikte uluslararası sanat ağı ZERO’yu kurdu.

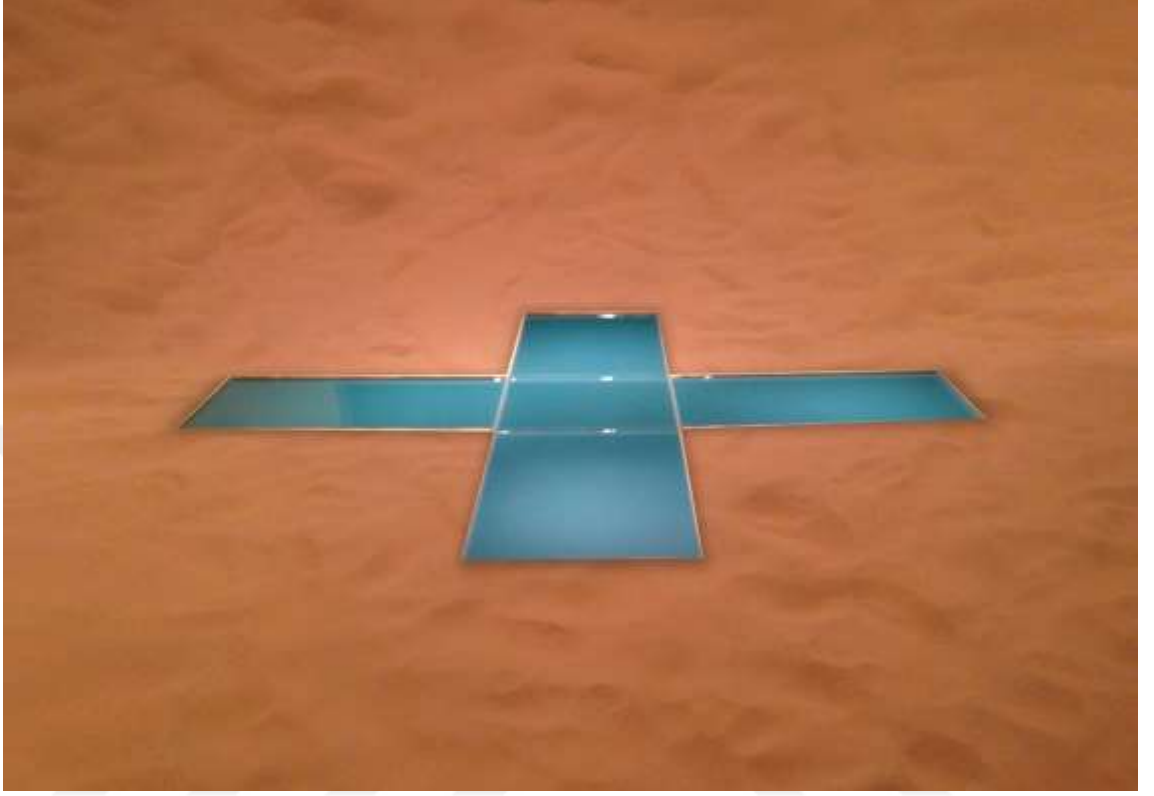
II. Dünya Savaşı sonrası dünyanın yaşadığı yıkıma karşı geleneksel sanat anlayışını sıfırlayarak yepyeni akımını oluşmasını sağlamıştır. Heinz Marck ürettiği eserlerin odak noktası ses, ışık, hareket olmuştur. Sanatçıyı çalışmalarında ateş, ışık, duman, su, kum ve toprak, gökyüzü gibi doğa güçlerine, hatta alüminyum, cam, ayna, elektrik ışığı gibi endüstriyel malzemeler kullanmıştır.



Resim 4.21. Sergi, Grup SIFIR. Mack PIENE Uecker, Howard Bilge Galeri, New York 1964, Fotoğraf: Heinz Mack

Sergideki dikkat çeken bir diğer bölüm, Mack’ın figüratif olmaktan uzak duran ve esas tema olarak ışığı alan sanatını yansıtan Kinetik Sanat bölümü. “Durağan” sanatı harekete geçiren sanatçı, geleneksel sanatın malzemelerinin yerine motorları, tüpleri, ampulleri kullanıyor. Böylece heykellerin sınırları yok edilirken, izleyiciyle ışık arasındaki ilişki yeniden biçimleniyor. Teknolojiyi estetik bir öğe olarak kullanan Mack’in kinetik eserleri, hacim ve boyutlarıyla değil, izleyicisinin onları nasıl ve ne kadar gördüğüyle ve onlardan nasıl ve ne kadar etkilendiğiyle anlamlı hale geliyor (<http://www.artfulliving.com>).

Savaşın yıkımlarından kasvetinden kurtulmak için sanatçı iyimser yaklaşımlarla her şeyin sıfırlanıp ‘‘Sanatı sıfırdan başlanmalıdır’’ ilkesini benimsemiştir.



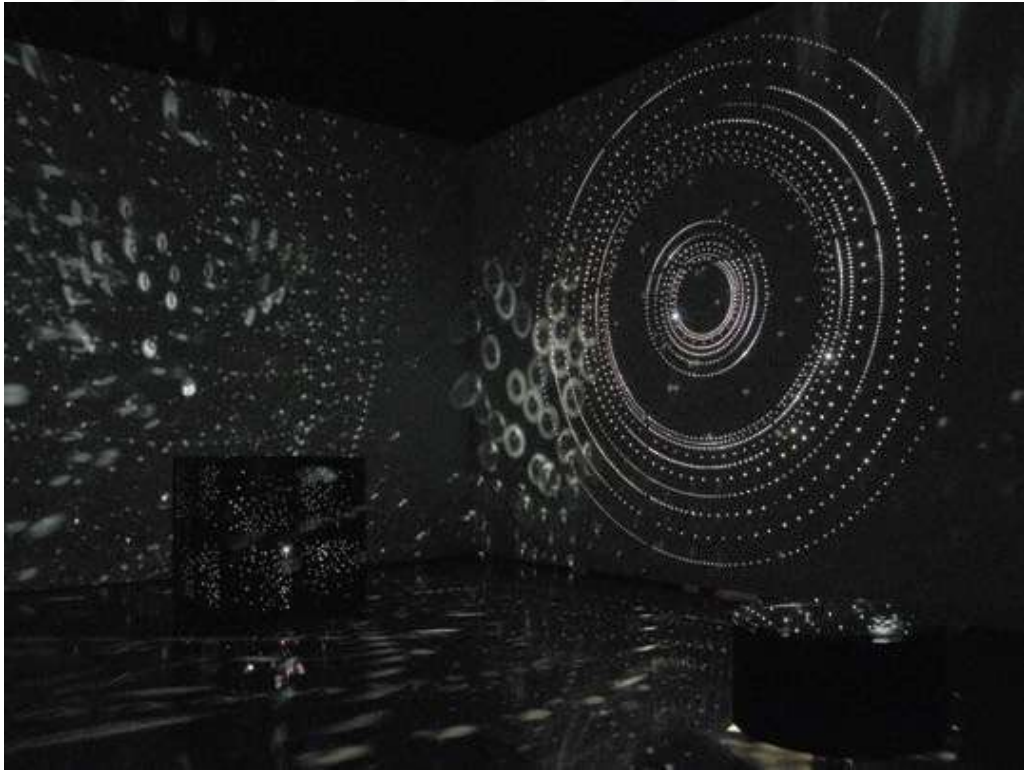
Resim 4.22. Henz Mack, Sahra ölü, Land Art, 1960

1960’larda Sahra ölü ve Kuzey Kutup coğrafyasından esinlenerek öncülerinden olduğu ‘Land Art’ (Arazi Sanatı) çalışmalarından hareketle Sakıp Sabancı Müzesi galerilerinin önemli bir kısmı, Sahra ölü ve ışık temalarının hâkim olduğu, doğa ve sanatı bir araya getiren benzersiz bir deneyim alanı oluşturuyor.

Heinz Mack’ın ZERO akımının 1967 yılında faaliyetlerine son vermesinden sonra yoğun olarak devam ettirdiği kişisel çalışmaları, geleneksel Doğu’nun bilgisine ve entelektüel prensiplerini anlama isteğine de dayanır. Sanatçının ışığın kendisini en doğal olarak ifade ettiği bölgelere, yani yoğun olarak Doğu’ya dair izlenimleri, Doğu’lu sanatçıların ürettiği eserlerden değil, sanatçının bilfiil o coğrafyaya olan ziyaretlerinden doğar. Mack’ın Doğu coğrafyasıyla yaşadığı vurucu karşılaşmalar sanatını derin bir biçimde etkilemiş, şahit olduğu doğal kaynaklar, sanatçının algısında derin bir iz bırakmış, onu soyut sanata tam olarak yöneltmişti (<http://www.tahincioglu.com>).

4.8.2. Otto Piene

Piene 50’li yıllarda fırça yerine stencil kalemleriyle kağıt, karton ve tuval üzerine işler üretmiştir; kısa süre sonra da grid’ler (şablonlar) yapmaya başlayan sanatçı balmumu, kül gibi malzemelerle denemeler yapar. Tuvali direk ateşe verdiği işleri de vardır. Bu şablon resimleri sanatçı meşalelerin ışığıyla denemeler yapmaya iter; böylece izleyicinin uzam algısı genişler ve uyarılır. ‘Piene açıkladığı gibi; ilk başta,ışığını şablon resimlerde kullandığım şablonlarla yönlendirdiğim, elle çalıştırdığım lambalara yer verdim. Ellerimle kontrol ettiğim ışık, bütün odada pek çok yansımayla görünüyordu. Henüz ilkel aşamadaki, mekânîk çözümler içeren bu ışık dansları koreografik dizinimlere yol açar; daha sonra elektronik çözümlerle belli bir düzene soktuğu ışık oyunları, Otto Piene’nin imzası haline gelen stroboskopik ışık ve lazerle yarattığı bale ve kinetik ışık heykellerine dönüşür (<http://www.hans-kotter.com>).



Resim 4.23. Otto Piene, Light Ballet, Elektrik Işığı, Mukavva, Motorlar, Çelik,1959



Resim 4.24. Otto Piene, Otto Piene, “Das Geleucht”(Madenci Feneri), Çelik, Cem ve LED Işıklar, Yükseklik: 30 m, 1998

Piene'nin en anıtsal işi ise Das Geleucht'dur. Sanatçı eski bir maden ocağı kalıntıları üzerine 28 metre yüksekliğinde maden lambası formunda bir heykel dikmiştir; ışığı 8 bin metrekarelik alana yayılan eser geceleri tüm araziye kırmızıya boyar. Eser geçmişte bu kömür ocağından çıkarılan kırmızı kor kömürlere ve oksijenin azalıp gazın fazlalaştığını aleviyle haber verdiği için madencinin en iyi dostu Davy lambasına gönderme yapıyor. Bu enstalasyonun sıcak güzelliği bir yandan geçmişte yok edilmiş doğanın çirkinliği ile tezat oluşturması ve mekânı güzelleştirmesinde, bir yandan da harcanan onca emeğe ve tarihe saygı duruşunda bulunmasında yatıyor (<http://www.hans-kotter.com>).

4.8.3. Günther Uecker

Günther Uecker yapmıştır. Sanatçı tuval üzerinde çivilerle denemeler yapmış tuvale çaktığı çivilerle ışık yanılsama olgusunu fark etmiştir. Sanatçının çivilere yönelmesin aslında yatan nedenlerden biride Almanya'nın o dönemlerde savaştan çıktığından hiçbir şeyin olmadığı sanatçıların yıkıntıların arasında buldukları tahtalar, çiviler, levhalar, demirler, ellerine ne geçirdilerse onları birer sanat malzemesi olarak kullandılar. Zero

grubunun oluşumunda temel alınan felsefenin de bu olduğu “ her şeyi sıfırdan başlamak” fikriyle oluşturmuşlardır.

Sanatçı çiviyle bu denli ilişkisinin altında başka bir neden olarak da ; kendi ve ailesi için sıradan bir nesne olarak görülmemesi, II. Dünya Savaşı sırasında ailesini ve kendisini saldırılara karşı korumak adına kapı ve pencereleri çiviledikleri dönemden kendisinde yer eden çiviye bir malzeme olarak tekrar keşfediyor.



Resim 4.25. Günther Uecker (1930 -) Kozmik Hayal/Işıkdiski, 1964-81 Ahşap üzerindeki kanvasa çakılmış çiviler, spre, elektrik motoru, ışıltak Çeşitli boyutlar Özel lehvalar,

Sanatçının 1972 yılında yaptığı açıklama:

“Artık elimde gerçek mekânın içine giren – tuval ile görünür hale gelen yanılsama mekânının değil – bir malzeme vardı. İçinde yaşadığımız mekânın içine giren, o mekânda bulunan gerçekliğin ışık ve gölgeler aracılığıyla kendini ifadesini sağlayan işte bu malzemeyi, çiviye, ben daha da geliştirmeye çalıştım.” (<http://blog.kavrakoglu.com>).

Uecker, hem kavramsal, hem de biçimsel olarak çivilerin kendisine optik bir dil hediye ettiğini söylüyor. Aynı Fontana gibi, farklı farklı nesne ve yüzeylerin üzerinde çiviye tekrar tekrar keşfediyor (<http://www.sanatatak.com>).

Günther Uecker, ivileri de dahil ettiği işlerinde ışığın açısına göre değişen ve gözün aktif bir katılımcı olarak yer aldığı eserler yaratıyor. Göz nereden bakar ise eser yeni bir hal alıyor. Bu bağlamda bakılmak, eserin temel bir parçası haline geliyor.



BEŞİNCİ BÖLÜM

LAPP- PRO

5.1. PERFORMANS SANATI

Performans sanatı 1960'lı yıllarda ortaya çıkan izleyicinin önünde canlı olarak yapılan bir sanat biçimidir. Performans sanatı 1970'lerde başlıbaşına bir sanat olarak kabul görülmüştür. Performans sanatı etkinlikleri bazen happening olarak da adlandırılır. Performans sanatı metinden bağımsız ve tekrarı olmayan anlık çalışmalardır. Fluxus, Beden sanatı, Süreç sanatı Feminist sanatı gibi bazı sanat dallarının içindede uygulanmıştır.

Performans sanatı, sahne ve gösteri sanatları ile ortak yönler taşısa da, dans, müzik, tiyatro, sirk, jimlastik gibi etkinliklerden farklı olarak görsel sanatların içinden çıkmış öncü bir akım olarak kabul edilir; tiyatro performanslarından farklı olarak olayları oyun olarak değil olduğu şekliyle olayın kendisi sergilenir. Marina Abramaviç performans sanatı ile tiyatro arasındaki farkı şu cümleleriyle açıklar; 'Tiyatroda bir rolü prova eder ve oynarsın, tiyatro da kan ketçaptır. Ve bıçak gerçek bir bıçak değildir. Performansta herşey gercektir. Bıçak, gerçek bıçak ve kan kandır.' (<http://tr.wikipedia.org>).

Performans sanatı izleyiciyi aktif bir duruma getirmeyi hedefler ve sahne dışında başka yerlerde de sergileyendir. Sanatçı performansını sergilemeden önce prova yapabilir yada doğaçlamaya başvurabilir. Sanatçıya bağlı bir durumdur. Performan sanatçıların ortak hedefi izleyicinin hafızasında kalıcı olmaktır.

Performans sanatının geçmişi Fütüristlere, Dadacılar, Gerçeküstücüler gibi Avangard akımlarına kadar uzanmaktadır. Jackson Pollok'un aksiyon resimleride performan sanatının geçmişini oluşturur. Fütirist sanatçısı Luigi Russulo'nun 'gürültü müziği' olarak adlandırdığı bir ses performansı oluşturmıştır. Sanatçının tranvayların, motor patlamalarının trenlerin ve kalabalık sokakların seslerine benzeyen sesleri çıkaran çeşitli aletler tasarlayarak 'ses performansını' oldukları görülmektedir.

Antmene göre; "George Grosz Dada hareketini yaymak için 'ölüm' kılığına girerek sokaklarda dolaşmıştır." 1920'lerde bauhaus'ta (Weimar) kurulan 'sahne atölyesi' bir sanat okulu bünyesinde kurulan ilk performans atölyesi olarak bilinmektedir (Antmen,

2008: 221). 1916 Hugo Ball, Z r h'te bazı sesleri kullanarak Karawane adlı anlaşılmaz sözlerden oluşan bir şiir oluşturarak izleyici önünde okuyarak performansını gerçekleştirmiştir.

1919 Avrup'da psikanaliz yöntemi yerleşmeye başladığında, Andre Breton ve Philippe Soupault bedenleri yerine bilinçaltı zihinlerini kullanmaya başladılar. Breton ve Soupault o an akıllarına ne gelirse yazıya döktükleri bir performans olan otomatizmi uyguladılar. Amaçları zihin tarafından etkilenmemiş, rüya yapısına benzer yazılar oluşturmaktı (<http://bilensever.blogspot.com>).

Performans sanatı 70'lerde fikirlerin ön plana cıkaran kavramsal sanatla bağlantılı olarak devam etmiştir. Uzun zamandır sanatın konularından olan beden, 1950'lerden itibaren başvurulan bir sanat nesnesi haline gelmiştir. Performans sanatından önce beden sadece iki boyutlu yüzeylerde temsil edillirken performansla birlikte 'beden' başlı başına bir sanat nesnesi olmuştur.

Dünyanın her tarafındaki performans ılar insan bedeninin, insan cinselliğini  ne cıkarmakta, şahsi tranvaları ifadeye dökmekte yada toplumsal cinsiyet ve ırk klişelerini çürütmekte kullanabilecek, alışık olunmadık derecede değişken bir araç olarak görmektedirler. 1950'lerin ortalarında 1970'lere kadar bedene dayalı performans sanatı, Japonya, Avusturya, Brezilya ve Fransa gibi çeşitli ülkelerde kendine yer bulmuştur (Lynton, 2008: 218).



Resim 5.1. Jackson Pollock, 1482 × 1600, Tuval Üzerine Yağlıboya, New York, Modern Sanatlar Müzesi

ABD’de performans sanatının doğuşu genellikle Hans Namuth’un 1950’de yaratıcı bir çılgınlığın eşiğindeyken çektiği Jakson Pollok fotoğrafları serisine bağlamıştır. Boyayı dökerken ve yayarken tuvallerinin üzerinde dans etme hareketini yakalayan Pollok, ‘aksiyon resmi’ anlayışının somut örneğini vermişti. Buradan kısa bir sıçramayla, 1960’ların başlarında çıplak modelleri mavi boyayla örten ve onların bedenlerini yerdeki tuvalerde bastıran yada sürükleyen Ylevis Klein’in canlı fırçalarına geçilecekti. Eşzamanlı bir ‘aksiyon’da İtalyan santçı Piero Manzoni, modellerinin sırtlarını yada kollarını imzalayarak canlı heykeller yapmıştır (Lyton, 2008: 218).



Resim 5.2. Yves Klein, İnsan Ölçümleri, Tuval Üzerine Yağlıboya, Uluslararası Çağdaş Sanatlar Galerisi, Paris, 1960

Beden sanatı hiçbir özel masraf yada uzmanlık gerektirmeyen bir sanat anlayışıdır. Sanatçıların her zaman elinin altından bulunan bir malzemedir. Bir konu olarak da bereketli ve rahatlıkla kullanılabilir.



Resim 5.3. Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor. Joseph Beuys, 1974

Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni; Rene Block, New York' ta açtığı galerisi için Joseph Beuys tan bir gösteri talep etmiştir. Sanatçı bu talep karşısında kararsız kalmıştır. Bunun nedeni de Amerika' nın yanlış politikaları ve Amerika başkanını sevmemesi yüzünden bu talep karşısında kararsız kalmıştır. Sanatçı Amerika yı protesto edebilmek ve yerlilerin dramlarına dikkat çekebilmek için bu fırsatı değerlendirdi. Amerika'ya özgü bir kurt dışında, mümkün olduğunca Amerika hakkında bir şey görmemek, kimseyle yakın temasa geçmemek ve ülke topraklarına ayak basmamak koşuluyla Joseph Beuys teklifi kabul etti. Sanatçı Amerika ya vardığında gözlerini kapatıp bir keçeye sarılıp ambulansla galeriye getirildi. Sanatçıyı özel olarak hazırlanmış kafesin içine bir kurtla birlikte konuldu. Beş gün boyunca aynı kafeste yiyip içti gazetesini okudu vahşi bir kurt ile yaşanılabileceğini kanıtladı. Sanatçı beş günün ardından Amerika dan ayrılırken yine gözleri kapalı şekilde uçağa binip bu eylemini sürdürmüştür (Yılmaz, 2006: 349).

5.2. FOTOĞRAF SANATI

Fotoğraf, doğada mevcut gözle görülebilen maddi varlık ve şekilleri, ışık ve bazı kimyasal maddeler yardımıyla ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş film, kağıt veya her hangi bir madde üzerine saptayan fiziksel ve kimyasal bir işlemdir. Kelime Yunanca ışık anlamına gelen "photos" ve yazı anlamına gelen "graphes" kelimelerinden oluşmaktadır. Yani ışıkla yazmak anlamına gelmektedir. Fotoğrafçılık uluslararası bir dildir ve modern hayatta üçüncü bir göz vazifesi görür. Fotoğrafçılık bakmakla görmenin ayrı ayrı şeyler olduğunu kanıtlar. Fotoğraf bugünkü gelişme devrinde bir bilim ve diğer bilim kollarının da hiç şüphesizki en büyük yardımcısıdır (www.fotografya.gen).

Fotoğrafçılığın başlangıç tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Karanlık kutuyu bulan Rönesans sanatçıları küçük bir delikten içeri giren ışığın bu kutunun n diğer uçundan resim görüntüyü görürler, daha sonrasında kutunun ucuna eklenen mercek ve diğer ucuna eklenen buzlu cam sayesinde görüntü kutunun dışına çıkmıştır.

Fotoğraflar ondokuzuncu yüzyılın ortasında nasıl görüldüğüne dair iyi bir izlenimin, Fransız Fotoğraf Birliği'nin 1859 gösterisi üzerine Charles Baudelaire tarafından ortaya konmuştur: Eğer fotoğrafçılığın, sanata bazı işlevlerinden katkı sağlanmasına izin verilirse, yakında o bütünüyle sanatı ortadan kaldırılmış ve yerini almış olacaktır... Sanat o derece değişime uğramıştır ki fotoğrafik yeniden çoğaltım hiçbir şekilde artık ona bir rakip olarak görülemez. Gerçekten de fotoğrafik artık yaygın şekilde temel bir sanat biçimi olarak biliniyor (Kılıç, 1995: 20).

1940 larda Soyut Ekspresyonizm ortaya çıkmasıyla bazı fotoğraf sanatçıları da bu sanat akımının etkisi altında kalmışlardır. Fotoğrafçılıkla diğer sanat ifade biçimleri yakınlaşmaya başlamıştır.

1970'ler fotoğraflık görüntünün, popüler kültürdeki merkezi konumunu tümüyle kaybettiği bir dönem oldu. Fotoğrafın bu konumu yitirisi açısından sembolik önem taşıyan bir gelişme, 29 Aralık 1972'de haftalık Life dergisinin son sayısının yayınlanmasıydı. Life'nın kapanmasıyla birlikte, televizyon da başlıca bilgilenme aracı olarak fotoğrafın ve yazılı basının yerini almış oluyordu. Ancak bu gelişme, fotoğrafın görsel sanatlar dünyasındaki yerini güçlendiren bir gelişme oldu: Bir iletişim aracı, bir kültürünün bilgilenme aracı olarak temel önemini yitirdiğinde, bir sanat formatı halini alır (Smith,2004: 327).

Bu dönemde fotoğrafın bir kitle iletişim aracı olarak görülmüştür. Bundan sonra sanat okullarında fotoğraf bölümleri açılmasında da etkili olmuştur

5.3. RESİMDE ALTERNATİF OLARAK FOTOĞRAFCILIK

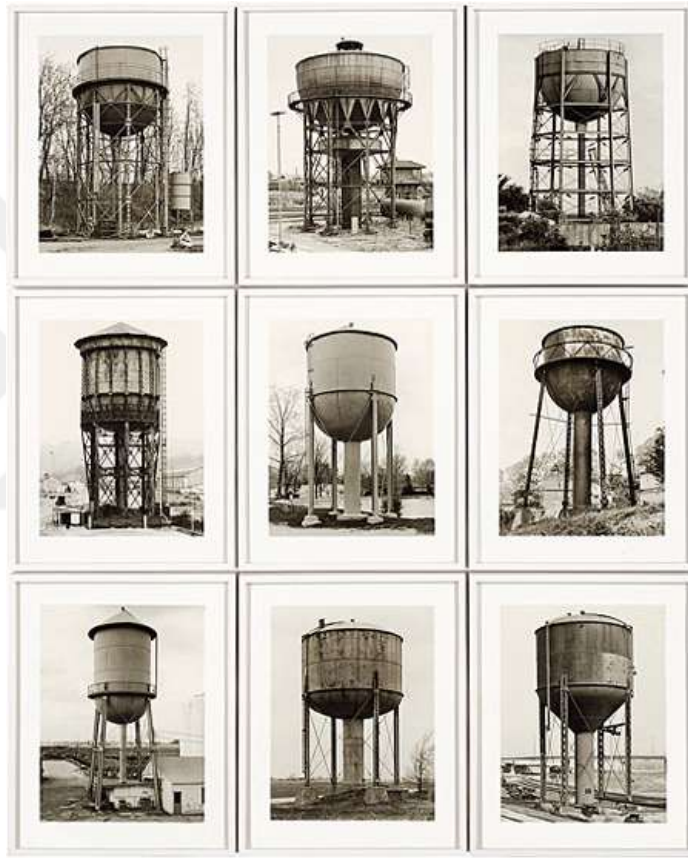
Fotoğrafın başka ifade biçimleriyle bir sanat olarak değerlendirilmesinin gerekçelerinden biri, kavramsal düşünceleri iletmeye yönelik bir araç olmasıydı. Alman çift Bernd ve Hilla Becher'in sanayileşmenin görünümüne ilişkin fotoğraflar bu çalışmalara örnek gösterilebilir. Becher çiftinin fotoğrafları, hızla kaybolup giden bir sanayileşme tipolojisinin, onunla birlikte ortadan kalkan işçi sınıfına ait bir hayat tarzının belgeleriydi. Bu çalışmalarda, tümüyle kopuk ve nesnel görünen şey, açığa vurulmamış duyguları yansıtıyormuş gibi görünüyor ve sadece yarı yarıya gizlenmiş bir siyasal gündemi kaplıyordu (Smith,2004: 327-329).

Belgesel fotoğrafçılığın alışkanlıkları, Bernd ve Hilla Becher'in üzerinde uzun süre durdukları bir konudur. Çift kırk yıl boyunca fotoğrafı, bölgesel endüstriyel mimarinin topolojisini keşfetmişler çalışmaları bu konular üzerinden gitmişlerdir. Sanatçılar genellikle terk edilmiş, kısa sürede yıkılacak olan yerleri, su kuleleri, ambarları belgelemek amacıyla kullanmışlardır. Örneğin Water Towers 'da (1980), bu görüntüleri şekillerindeki hem benzeyen hem benzemeyen yönleri ortaya çıkarır, ayrıca konu olarak da birbiriyle ilgisi olmayan bu görüntüleri bir grup halinde sunarlar.

Çalışmalarda siyah- beyaz fotoğraflarının kullanılması, onların kare resimlerle yerleştirilmesi ve gösterişli yapıların etraflarındaki ayrıntıları en aza indirerek sunmuşlardır. Buna rağmen, Becher'lerin çalışmaları bir bilimsel nesnellik görünümüne sahip iken, tasarladıkları resimler neredeyse romantik bir nostalji duygusunu sızdırırlar.

Formlar,sadece zihindeki bir işlev için tasarlanmış binalara göre şaşırtıcı derecede güzeldir ve kaybolup gitmekte olan bir dünyaya aittirler. Ancak bu duygusal gayretlere rağmen, Becher'ler son kertede bir tür nesnel gerçeğe ulaşmayı amaçlamışlardır.

‘Hilla Becher’in bir söyleşide söylediği gibi; ‘ Bana göre, fotoğraf doğası gereği ideolojiden azadedir. İdeolojili fotoğraf paramparça olur dağılır ’(Heartney, 2008: 107-108).



Resim 5.4. Bernd ve Hilla Becher, Water Towers,1980,Tahta üzerine yerleştirilmiş siyah beyaz fotoğraflar, 155.2x126.7 cm. Solomon R Guggenheim Museum, New York

Peter Doig, rüyayı andıran resimlerin temeli olarak şipşap fotoğraflar,film kareleri, kartpostallar, seyahat broşürleri ve albüm ve albüm kapaklarında yararlanmıştır. Sanatçının resimleri, tuaf ölçüde aşınmış yüzeyler ve doğal olmayan renklerle muazzam genişlikteki gök yüzü, su yada kara parçasında kaybolmuş, yalnız figürlerle dolu manzaralar yapmıştır (Heartney, 2008: 108).

Allman Brothers Band'in bir album kapağını esas alan 100 Years Ago'da (2001), sakallı, uzun saçlı bir figür, yatay tualin bütününe kaplayarak, portakal renkli bir kanoda oturur bu arda uzak arka planda bir ada görülmektedir. Bazı eleştirmenler, Doig'in eserlerindeki melankoli ve tecrit edilmişlik duygusunu onun Kanada'nın kırsal bir bölgesinde geçirdiği çocukluğuna bağlamaktadırlar, fakat sanatçı aynı zamanda Tuymans ve Peyton gibi sanatçılarla ortak bir uzaklık ve bıkkınlık duygusunu da paylaşıyor gibidir (Heartney, 2008: 108).



Resim 5.5. Jeef Wall, Dead Troops Talk(A Vision After an Ambush of Red Army Patrol Near Moqor, Afkanistan, Winter 1986), 1992 Işık Kutusunda Saydamlık, 229x417 cm.

Tıpkı böylesi ressamaların fotğraftan, kendi görüntülerini dolayimsız deneyimden ayırmakta faydalanmaları gibi, bazı fotoğrafçılar da temsil edilen gerçekliğin tamamen bizim zihinlerimizde var olduğunu destekleyecek bir şekilde vurgulama eğilimine gitmişlerdir. Böylesi sanatçılar fotoğrafın sözde gerçek-değeri ile onun tahayyül aracı olma statüsü arasındaki gerilime oynarlar (Heartney, 2008: 108).

Jeff Wall, gerçeklik ile yanısamayı birbirine karıştıran duvar resmi büyüklüğünde fotoğraflar oluşturur. Wall'un resimleri, sahnelenmiş kısa hikayelerden oluşmuşçasına tek tek fotoğraflamıştır. Kurguladığı hayalleri fotoğraflarını dijital araç vasıtasıyla pürüzsüz bir bütün oluşturacak şekilde kaynaştırılmıştır. Wall'un fotoğrafları yalnızca üslup olarak değil, tarihi konuları anlatma çabasında önemlidir. Sanatçının fotoğraflarının düzenlemesi ve çekim süresinin aylarca sürebilmektedir. Dehşet verici bir savaş fotoğrafı

olarak görünen Deat Troops Talk (A Vision After an Ambushi of a Red Army Patrol, near Moqor, Afganistan, Winter 1986), aslında 1992 yılında stüdyoda hazırlanmıştır ve epik çabaların bir kanıtıdır. Söz konusu fotoğraf, kül renginde ve kan içindeki 'cesetler'in canlandırıldığı, karmaşık şekilde sahnelenmiş bir manzarayı gösterir. Aktörlerin fotoğrafları ayrı ayrı çekilmiş, daha sonra dijital yolla düzenlenmiştir; onların terk eddikleri kayalıklar, vadiler bile stüdyoda yapılmıştır. Sanatçının tasarladığı bazı sahneler her tarafı dökülen mahalleler şirket binalarının huysuz cepheleri ve isabetli bir toplumsal yorum işlevi görecektir şekilde asık suratlı karakterlerle dolu iç mekânlardır. Wall'un fotoğraflarının tuhaf görselliği eski toplumsal bağların tamamen ortadan kaldırıldığı, eski mahallelerinse çürüme sebebi ile umarsızca üretiltiği bir dünyayı düşündürdüler (Heartney, 2008: 102).

5.4. LAPP-PRO

Light Art Performance Photography (ışık sanatı performans fotoğrafçılığı) kısaca LAPP ; ışık kaynaklarının önceden kurgulanmış hareketlerinin uzun süreli pozlamayla çekilmesi ile oluşan bir fotoğraf dalıdır. 2007 yılı Mayıs ayında bir depoda Jan Leonardo Wöllert'in elindeki led ışık kaynaklarının hareketini fotoğraflamasıyla bu fotoğraf dalı doğmuştur. Daha sonra Jan Leonardo Wöllert, Joerg Miedza ile "Lapp-pro" oluşumunu kurarak bu dalın gelişmesini ve tanınmasını sağlayan çalışmalarda bulunmuşlardır (www.dergibursa.com) (08/06/2014) Bireysel unsurlardan oluşan tek bir görüntüyü üretmeyi amaçlayan ve bir süreç doğrultusunda oluşan sanattır. Işık sanatı performansçılığına başlamadan önce sanatçı ışık hareketlerini genellikle kareografisini önceden belirler ve prova yaptıktan sonra uygular.

Wölert ve Miedza fotoğraflarında bilim, kurgusal veya fantastik öğeler içeren kompozisyonlar ile dikkat çeken birbirinden başarılı çalışmalara imza atarak kısa sürede bu dalı ve kendi adlarını tanıtmış oldular. Jan Leonardo bu sanatın ortaya çıkışından önce gece fotoğrafçılığını denemeleri yapmıştır. George Miedzo ve Jan Leonardo gece yaptıkları çekimlerine led ışıklarında kullanarak Lapp pro yu oluşturmuşlardır.

LAPP; uzun pozlama yapılmak suretiyle çeşitli ışık kaynakları(led, neon, lazer, fener vs.) veya farklı fotoğrafların birleştirilmesinden oluşmamaktadır

(<http://www.fotografterk.com>). Sanatçılar ise, ışık performansları müzik eşliğinde uygulamışlardır.

LAPP'i ışıkla boyama gibi diğer sanat formlarından ayıran en önemli fark; ışık aydınlatma amaçlı değil bir koreografi ile ışık kaynaklarının hareketi sonucu estetik şekil ve yapılar sunmasıdır. Bu fotoğraf dalında kompozisyonlara konu olan arka plan seçimi ışıkla oluşturulan şeklin ön plana çıkması ve bütünleşmesi için çok önemlidir. Mekân seçiminde karanlık veya az ışıklı yerler kullanılan ışık kaynakları ile oluşturulan şekillerin görünürlüğünün artması için tercih edilir. Light Art tekniğinin temelini gece karanlıkta ışığın hareketinin uzun pozlanması oluşturmaktadır. Uzun pozlama yapılırken figürün ve fonda kullanılan mekânın net çıkması için tripod kullanılması şarttır. Çekim sırasında kablolu veya kablosuz uzaktan kumanda (ya da makinelerin netleme (Auto focus-AF) yapması mümkün olmayacağından netlemeyi manuel konuma konuma alınması veya sıkça kullanılan yöntem olan odaklama bileziğinin sonsuza getirilmesi suretiyle Focal Focus yöntemi kullanılarak azami alan derinliğinin sağlanması gerekmektedir (<http://www.fotografterk.com>).



Resim 5.6. Jonleonardo Wollert ve Jargb Miedza, Lingh Art, Bulb Modu, 354x227

Bilindiği gibi bir fotoğrafı oluşturan 3 temel öge bulunmaktadır. bunlardan birincisi diyafram açıklığı, kullanılacak diyafram değeridir. İkincisi perde hızı yani enstanedir. Üçüncü unsur da ASA(ISO) değeridir.

Light Art dalında pozlama süresi fotoğrafçının seçtiği konu ve fon kullanacağı mekânda nasıl ışık olması tercihi ile alakalıdır ki çoğunlukla figür çalışması yapan fotoğrafçılar figürün ön plana çıkmasını istediklerinden karanlık ortama ihtiyaç duyduklarından pozlama süresini figürün yapılış süresi ile doğru orantılı tercih ederken, yapılan figür kadar fonda kullanılan manzaraya önem veren fotoğrafçılar ise mekânı da ortaya çıkararak optimal pozlamayı yapmak için çok daha uzun pozlama süreleri kullanılmaktadır. Tabi burada pozlama süresi kadar seçilen diyaframında önemide vurgulamak gerekir. Işık performansılığı yapılırken fotoğraf çekiminde pozlama süresi kadar diyaframında kullanımda önemlidir. Pozlama yaparken enstantane ve diyaframı istediğimiz gibi ayarlayabilmek için manuel modu kullanmalıyız. “Manuel mod’ta pozlama yaparken pozlama süremiz (enstantane) 30 saniyeden kısa ise diyafram değerine göre pozometreye bakılarak denge sağlanırken, enstantane 30sn’den uzun ise pozlama için Bulb modu kullanılır. Bulb modun da perde deklanşöre basıldığı sürece açık kalır (www.murekkep.org).



Resim 5.7. Jonleonardo Wollert ve Jargb Miedza, Lapp pro,250x250

Fotoğrafi oluşturan üçüncü unsur ASA değeridir. Sensörün ışığa duyarlılığı artırılması ASA değerinin yükseltilmesiyle mümkündür, lakin sensörün ısınması ile

kumlanma artıracağından çekimler sırasında düşük ASA kullanılması tavsiye edilir. Şayet yüksek ASA kullanılması gerekiyorsa makinanızın High Iso Reduction ayarının açık konuma getirilmesi, düşük ASA kullanılacaksa da bu ayarın kapalı konumuna getirilmesi gereklidir. Fotoğraflarımızı Raw formatında ve WB ayarının Tungsten tercih edilmesi kısaca hatırlatmak isterim (www.murekkep.org).

Ling Art tekniğinin asıl özelliği ışığın aydınlatma aracı olarak değil, ışığın başlı başına bir sanat aracı olarak kullanılmasıdır. Işık kaynaklarını bir koreografi eşliğinde oluşturulan sanatçının bedeninin hareketlerinde içinde bulundurulmuş bir anlayıştır. Sanatçı ışığın bir kalem gibi kullanılarak düzgün ve anlamlı figürler oluşturmaktadır.



Resim 5.8. Alper Mandalik, Çubuk Gölünde Bir Gece, 1350x759

Light Art tekniğinde en çok kullanılan ve sevilen figürlerin başında Küre gelmektedir. Bu teknikte belki de uygulanması en zor figür olması nedeniyle özellikle bu dalın usta isimleri genelde çalışmalarında bu figürü sıkça kullanmaktadır. Küre şekli basit bir tanımla; bir sopaya veya bir kabloya bağlı LED ışık kaynağını havada dairesel şekilde döndüren kişinin aynı zamanda "kürenin ekseni" çevresinde 360 derece dönüş hareketinin uzun pozlanması sonucunda oluşmaktadır. Burada önemli olan iki husustan ilki ekseni belirlemektir. Ekseni belirlemek için en basit yöntem küreyi oluşturacak tüm ışık çizgilerinin geçeceği sabit bir nokta belirlemektir ki, bu da yere konulacak bir cisim (örneğin bir para veya taş) ile sağlanması mümkündür. Küreyi çizmek isteyen uygulamacı

elindeki ışık kaynağını havada çevirirken her çizginin ışık izini yere konulan cisim üzerinden geçirmesi ve aynı zamanda da ağır hareketlerle eksenin başlangıcını oluşturan yerdeki cismin çevresinde de ağır ağır 360 derece düşüş hareketini tamamlamalıdır. Küre oluşturulurken dikkat edilecek diğer önemli husus ışık kaynağını havada çevirirken elimizi minimum şekilde savurmaktır.

Savurma hareketini yaparken elimizi minimum hareket ettirebilmek zaman içinde çok tekrar yaparak disiplinli bir çalışma ile sağlanabilmektedir (www.murekkep.org).

Bu dalın ortaya çıkmasından 6 ay sonra JanLeonardo Wöllert, Jargb Miedza ile ortak olup birlikte çalışmalarını sürdürdüler. Wöllert ve Miedza fotoğraflarında bilim kurgu veya fantastik öğeleri içeren kompozisyonlar ile dikkat çeken birbirinden başarılı çalışmalara imza atarka kısa sürede bu dalı ve kendi adlarını dünyaya tanıtmış oldular. Lakin bu ortaklık çalışmalarının temelini uzun pozlama yapılmak süretiyle çeşitli ışık kaynaklarını (led, neon, lazer,fener vs.) kullanılarak anlamlı ve estetik şekilde yapılması oluşturur. Anlamlı ve estetik şekiller oluşturmak fotografik açıdan fonda kullanılan mekânlarda önem kazanmaktadır. Lapp- pro tekniğinde fotoğraflar genel olarak çok uzun pozlamalar yapılmak süretiyle oluştuğundan ve ışıkla çizilen figürlerin belirgin olabilmesi için mekânın olabildiğince karanlık olması gerektirmektedir. Mekân seçiminde bir diğer önemli konuda görselliktir. İlgi çekici farklı mekânlar yanında çok güzel manzaralarda fonda yer verilmiştir (www.arc2o.com).

Lapp-pro tekniğini ışıkla boyama tekniğinden ayıran en önemli fark; ışıkla boyama tekniğinde fotoğrafa konu olan obje, mekân, model vs. ışıkla aydınlatırken, lapp-pro tekniğinde ışık kaynağı aydınlatma görevinin yanında asıl görevi anlamlı ve estetik figürler çizmek için kullanılır. Tekniğin uygulanması aşamasında hayal, fantezi ve yaratıcılık dışında vücut kontrolünün olması gereklidir. Temel faktör sabırlı ve çok çalışmak teknik olarak ise fotoğrafçılık konusunda bilgi birikimi gerektiren bir sanat dalıdır (www.arc2o.com).

SONUÇ

İnsanlar yaşamları boyunca sürekli bir değişim ve gelişim içinde olmuşlardır. Sanatta bu sürekli değişim içinde kendi sınırlarını ve mekânlarını aşmıştır. Sanatçılarda bu süreçteki yenilikler ile birlikte üslup ve tekniklerinde de değişimler olmuştur. Işığında bu süreç içerisinde kullanım alanları değişme göstermiştir.

Empresyonizm gelinceye kadar renk nesnelere bağlı onların niteliklerine ortaya çıkaran bir araç durumundayken empresyonizm’le birlikte renk nesneden bağımsız olarak nesneye yansıyan ışıkları resmetmişlerdir. 20.y.y sonlarında sanatçılar doğal ışık kaynaklarından sıyrılıp sanatsal bir araç olarak neon, floresan, lazer gibi elektrik ışığını sanatsal bir araç olarak kullanmışlardır.

Sanatçılar içinde bulundukları mekânlarda oluşturdukları ışıklı alanlarla sınırsızlık algısı oluşturmuşlardır. Yapay ışıkla oluşturulan kurgular sadece mekânlarla sınırlı kalmayıp dış mekânlarda da ışıkla yeni tasarım alanları da oluşturulmuştur. Dış mekânlardaki karanlık ortamları yapay ışıkla aydınlatılarak farklı mekân algıları oluşmaktadır.

Işık insanlar tarafından bir sanat nesnesi olarak yada ışığın psikolojik etki alanlarının yanı sıra ışık reklam ışıkları, ışıklı levhalar, dış mekânlardaki dev ekranlar ticari amaçlar içinde kullanılmıştır. Yanı sıra ışık kentlerin aydınlatılmasında farklı etkilerde oluşturmuştur yanıp sönen ışıklar, hareket, dinamizmin gibi etkileriyle durağanlığı azaltıp yaşamsal fonksiyonlarının olgusu oluşturulmuştur.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu (2008). 20 yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, *Sanatçılardan Yazılarla ve Açıklamalarla, İstanbul :Sel yayıncılık*
- Atar, Nükhet (1996). *İkon Sanatında Çağdaş Resme Işık*, İstanbul: Anadolu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, (51381)
- Beaujean, Dieter.(2005). *Mini Sanat Dizisi Vincent Van Gogh*, İstanbul: Literatür Yayıncılık
- Buchholz Elke Linda, Zimmermann Beate (2005). *Mini Sanat Dizisi Picasso*, İstanbul: Literatür Yayıncılık
- Çetin, Ayhan (2011). *Işık ve Renk Olgusu*, “Yalova Sosyal Bilimler Dergisi” 1(2), 168
- Dempsey, Amy (2007). *Modern Çağda Sanat Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi 75, İstanbul: Promat Basın Yayın.
- Erzen, N. F (2008). “‘Andre, carl’” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1.cilt). İstanbul: YEM Yayın.
- Fineberg, Jonathan (2014). *1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Fitoz, İpek (2009).“Yapay Işığın Mekân Tasarımına Etkisi”, *Arradamento Mimarlık Kültürü Dergisi*, Eylül, 94
- Germaner, Sema (1960). *Sonra Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi,
- Gökçe, Nurdan Karasu (2004). *Renk ve Işık ile Tinsel ve Düşüncel Mekânlar Yaratma* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (144252).
- Gürel, Emel (2001). “Çalışma Yaşamında Işık ve Aydınlatmanın Önemi”, *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 1(5), 1
- Heartney, E. Pres Phaidon (2008). *Art And Today (Sanat ve Bugün)*, (Çev: Osman Akınhay), Yayınyeri: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 78
- İpsiroğlu, Nazan (1995). *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Kalaycıoğlu, Hülya Aras Uğur (2015). “İç Mekân Mobilyalarında Renk Faktörünün Etkisi”, *Karadeniz Teknik Üniversitesi Orman Fakültesi Endüstri Mühendisliği Dergisi*, 967.
- Karavit, Caner (2006). *Işık-Gölge*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Kazanasmaz, Tuğçe (2013). *Müzelerin Aydınlatma Tasarımı ODTÜ Müzesi*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
- Keküllüoğlu, Koray Halis (2010). *Resim Sanatında Dışavurum Anlayışına Tarihsel Bir Bakış ve Tek Renk Hâkimiyetinin Bir Tavır Olarak Kullanımı*, (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (253877)
- Kılıç, Levend (1995). *Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Yılal Yayın
- Lynton, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- O’Doherty, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânın İdeolojisi*, (Çev.: Ahu Antmen). İstanbul: Sel yayıncılık
- Otto G.Ocvirk - Robert E Stinson - Philip R. Wigg - Robert O. Bone - David L.Cayton (2015). *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama* (Çev: Nur Balkır Kuru). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Özkum, Esra (2011). *Doğal ve Yapay Aydınlatmanın İnsan Psikolojisi Üzerindeki Etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (303107)
- Picasso, Pablo (2005). *Mini Sanat Dizisi*. İstanbul: Literatür Yayıncılığı.
- Poroy, Ayşegül, Ö. (2008). *Işık ve Gizil Yaşamlar*. (Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (314944)
- Raphael Fabri (1970). *Artist’s Guide to Composition*. New York: Wason-Guptill Publications.
- Shanken, Edwors A. (2012). *Sanat ve Elektronik Medya- Tasarımlar ve Hareketler*, Akbank Sanat Dizisi Çev. Osman Akınhay, Akbank Yayınları Remzi Kitabevi.
- Smith, Edward Lucie (2004). *20 Yüzyılda Görsel Sanatlar, Kültür ve 72Atar*. İstanbul: Akbank Yayın

- Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (2003). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: *Sanatında Akımlar*, (2. Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık
- Suna, Ali (2006). *Işık Kırılmalarıyla Biçim ve Mekân Yaratma*, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı (173895)
- Tansuğ, Sezer (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Tuğal, Sibel Avcı (2011). *Işık ve Hareket: Op Art*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (292957)
- Tunalı, İsmail (1983). *Estetik Beğen*, İstanbul: Say Yayınları
- Tunalı, İsmail (2008). *Felsefenin Işığın Modern Resim*. (7 Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Turani, Adnan (2003). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan (2011). *Dünya Sanat Tarihi*. (Genişletilmiş On Beşinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizemden Postmodernizme Sanat*. Yayınevi: Ütopya Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

- http://tr.wikipedia.org/wiki/I%C5%9F%C4%B1_k, (Erişim tarihi: 12/05/2014)
- <http://www.kisiselgelisim.org.tr/?sayfa=110>), (Erişim tarihi: 11/05/2014)
- <http://www.sbed.mu.edu.tr/index.php/asd/article/view/76/81>), (Erişim tarihi: 18/05/2014)
- <http://www.seninle.com.tr/ruh-ve-beden/psikoloji/1063-gunes-mutlu-ediyor.html>, (Erişim tarihi: 18/05/2014)
- <http://www.kisiselgelisim.org.tr/?sayfa=110>., (Erişim tarihi: 11/05/2014)

<http://sanatabasla.blogspot.com.tr/2012/10/yldzl-gece-starry-night-van-gogh.html>),
(Erişim tarihi: 22/05/2014)

<http://www.gazetebilkent.com/2014/01/21/sozcukler-ve-renkler-ile-van-gogh/#sthash.tFqF6Q4c.dpuf>), (Erişim tarihi: 22/05/2014)

<http://blog.kavrakoglu.com/tag/barnett-newman/>), (Erişim tarihi: 23/05/2014)

<http://www.artelectronicmedia.com/tr/artwork/catso-red>, (Erişim tarihi: 26/05/2014)

http://www.brandmaillive.com/2011/08/sayi_43/brandart.html (26/05/2014)

[org/article/april-2007/gallery-ben-laposkys-oscillons](http://www.brandmaillive.com/2011/02/sayi_37/brandart.html)), (Erişim tarihi: 23/05/2014)

http://www.brandmaillive.com/2011/02/sayi_37/brandart.html), (Erişim tarihi: 27/05/2014)

<http://www.dw.com/tr/ruhrda-100-i%C5%9F%C4%B1k-100-sima/a-4994628>), (Erişim tarihi: 27/05/2014)

http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera_t.html), (Erişim tarihi: 28/05/2014)

<http://www.olats.org/pionniers/malina/arts/lumidyneSystem.php>), (Erişim tarihi: 26/05/2014)

http://www.tahincioglu.com/wp-content/uploads/2016/02/Heinz-Mack_Basın-Gezisi-Basın-Bülteni.pdf), (Erişim tarihi: 03/06/2014)

<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/60-yildir-sanata-adanan-bir-hayat-heinz-mack-i-5364>), (Erişim tarihi: 03/06/2014)

<http://blog.kavrakoglu.com/tag/gunther-uecker/>), (Erişim tarihi: 04/06/2014)

<http://dolusozluk.com/?b=Gyula+Kosice>), (Erişim tarihi: 02/06/2014)

<http://www.hans-kotter.com/wp-content/uploads/2016/12>), (Erişim tarihi: 03/06/2014)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Performans_sanat%C4%B1), (Erişim tarihi: 05/06/2014)

<http://bilensever.blogspot.com.tr/2013/12/performans-sanati-kisa-bir-tarihce.html>),
(Erişim tarihi: 06/06/2014)

<http://www.photoline.com.tr/light-art-photography-isikla-sanatsal-fotografcilik/>),
(Erişim tarihi: 15/06/2014)

<http://www.sanatatak.com/view/Zero-esittir-Evrim-carpi-Devrim/2102>), (Erişim tarihi: 04/06/2014)

[www.fotografya.gen.tr>a_imancer15](http://www.fotografya.gen.tr/a_imancer15), 3paragraf), (Erişim tarihi: 09/06/2014)

<http://www.fotografturk.com/isik-sanat-performans-fotografciligi1paragraf>, (Erişim tarihi: 15/06/2014)

www.dergibursa.com.tr/isik-sanat-renk), (Erişim tarihi: 08/06/2014)

www.murekkep.org/uzun-pozlama-nedir/&ved 8 paragraf), (Erişim tarihi: 15/06/2014)

www.arc2o.com/breathtaking-ligh-effects-lapp-pro/, (Erişim tarihi: 24/06/2014)

