T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

ÇAĞDAŞ SANATTA SİYAHA BAKMAK: GÖRME İHTİYACI-ANLAMLANDIRMA SORUNU

OKAN ŞAHİN

2502150226

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. SEDA YAVUZ

İSTANBUL, 2023

ÖZ

ÇAĞDAŞ SANATTA SİYAHA BAKMAK:

GÖRME İHTİYACI-ANLAMLANDIRMA SORUNU

OKAN ŞAHİN

Bu çalışma Çağdaş Sanat içerisinde ve siyah renk özelinde şekillenen belli örneklerin 'Görme İhtiyacı' ve 'Anlamlandırma Sorunu' başlıkları dahilinde ele alınışına dönük bir araştırmayı kapsamaktadır. Özellikle Bilim Devrimi ışığında gelişen optik yasalar, hem yeni bir görme teorisinin oluşumunda hem de Barok Sanat içerisinde şekillenen sanat görüşü ışığında ortaya konan siyahların kullanımına doğrudan etki etmiştir. 19.yy.'ın başına kadar farklı sanat akımları içinde genellikle 'görme ihtiyacı' bağlamında şekillenen siyah, Modernizm süreciyle birlikte anlam tartışmaları odağında özneleşerek 20. yy. başı itibariyle bir 'renk' olarak ele alınmaya başlamıştır.

Tez, siyahın sözü edilen özneleşme sonrası Çağdaş Sanat sürecine ilerlerken geçirdiği evrimleri ele alarak, ilgili sanatçılar ve örnekleri ışığında üstlendiği yeni pozisyonu ortaya koyar. Çağdaş paradigmalar bağlamında şekillenen siyahın rolü, Pierre Soulages ve Anish Kapoor'un kuramsal yapısını ortaya koydukları ilk halinden hareket alarak; Çağdaş Sanat'ta mekan özellikli değerlendirme, kültürel veya toplumsal muhalefet, heykel-enstalasyon bağlamında ontolojisi ve İlişkisel Estetiğin unsurlarıyla ortaya konmuştur. Çalışma, bu şekliyle siyaha Çağdaş Sanat'ta 'biçim' ve 'anlam' tartışmaları odağında çeşitli örnekler üzerinden bakmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Siyah, Görmek, Anlam, Çağdaş Sanat, Pierre Soulages, Anish Kapoor, İlişkisel Estetik

ABSTRACT

LOOKING AT BLACK IN CONTEMPORARY ART:

NEED FOR SEEING-ISSUE OF MAKING SENSE

OKAN ŞAHİN

This study includes a research on the handling of certain examples shaped in Contemporary Art and specific on the colour black under the headings of ‘’need for seeing’ and ‘’issue of making sense’’. Especially the optical laws shaped in the light of the Scientific Revolution had a direct impact on both the formation of a new vision theory and the use of blacks in the light of the art view shaped in Baroque Art. Black, which was generally shaped in the context of ‘’need for seeing’’ in different art movements until the beginning of the 19th century, begun to be considered as a ‘colour’ at the beginning of the 20th century, becoming subjective in the focus of meaning discussions with the process of Modernism.

The thesis presents the new position that black has assumed in the light of the relevant artists and their examples, by addressing the evolutions of black as it progressed to the Contemporary Art process after the mentioned before ‘subjectification’. The role of black, which is shaped in the context by contemporary paradigms, is based on the first form in which Pierre Soulages and Anish Kapoor put forward their theoretical structure; in Contemporary Art, spatial evolution; cultural or social opposition has been revealed in the context of the sculpture-installation ontology and with the elements of Relational Aesthetics. In this way, the study looks at black through various examples in the focus of discussions on ‘form’ and ‘meaning’ in Contemporary Art.

Keywords: Black, Seeing, Meaning, Contemporary Art, Pierre Soulages, Anish Kapoor, Relational Aesthetic

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın ortaya çıkışı, sanat tarihi disiplininde tematik çalışmalara duyduğum ilginin bir sonucu olarak şekillendi. Rus sanatçı Kazimir Maleviç'in *Siyah Kare*'sinden hareketle önce yüksek lisans sürecinde 'kare'; şimdi de 'siyah' geniş bir sanat tarihsel aktarımın ortaya çıkışına vesile oldular. Bu tez siyahın Çağdaş Sanat bağlamında hangi paradigmalar ışığında ele alındığına dönük bir araştırmayı kapsamaktadır.

Bu sürecin şekillenişinde en büyük pay Yüksek Lisans sürecinden beri hep yanımda olan, beni hep destekleyen; sadece tez danışmanım ve sanat tarihi hocam olarak değil, sırdaşım, dostum ve manevi ablam olarak yanımda olan -ve sonrasında da hep olacak olan- Doç. Dr. Seda Yavuz hocamındır. Üzerimdeki emeğinden ötürü kendisine sonsuz teşekkür ediyorum. Birlikte hep üretebilmek ve nice anı biriktirebilmek dileğiyle.

Akademik hayatımı Yüksek Lisans mülakatında Maleviç-Brener sorusuyla başlatarak bana inanan, tez sürecinde ilgili örnekleri aktaran ve çalışmanın gelişiminde önemli payı olan Prof. Dr. Uşun Tükel'e de çok teşekkür ediyorum. Yine benzer şekilde, tez izleme sürecinde hayati dokunuşlarıyla çalışmanın şekillenişinde önemli katkıları olan Prof. Dr. Ahu Antmen'e teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul Üniversitesi Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı tüm öğretim üyelerine tez sürecindeki destekleri için teşekkür ederim. Tez yazım sürecinde ilgili şartların kolaylaşmasında payı olan, araştırma görevlisi olarak çalıştığım Mardin Artuklu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'ndeki tüm çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Lisans yıllarımda akademik kariyer yapmam konusunda beni teşvik eden Doç. Dr. Selen Korad Birkiye'ye çok teşekkür ederim. Sanatı ve hayatı birlikte tartışmaktan büyük keyif aldığım arkadaşlarım Doç. Dr. Şefik Özcan ve Dr. Öğr. Üy. Rahman

Işık Sarıalioğlu'na teşekkür ederim. Manevi desteklerini hep yanımda hissettiğim Doç. Dr. İzzet Çıvgın ile Dr. Kenan Sarıalioğlu'na da candan teşekkürler.

Tez yazım sürecini benimle birlikte adeta 'yaşayan' ve desteklerini hep hissettiğim ofis arkadaşlarım Dr. Funda Türkben Aydın ve Arş. Gör. Güldest Baş'a teşekkürler. Desteğini ve dostluğunu her zaman hissettiğim Berfin Yıldırım'a, ayrıca Dr. Öğr. Üy. Cem Çınar'a, Arif Karamanoğulları ve Gökçe Yavaş Önal'a da teşekkür ederim. Çeviriler noktasında her sıkıştığımda imdadıma koşan can arkadaşım Derya Daşdemir'e çok teşekkür ederim. Daimi dostluğunu her zaman hissettiğim Dr. Öğr. Üy. Melike Saba Akım Çınar'a da teşekkür ederim.

Son olarak, tez yazım sürecinin her aşamasında desteklerini hiç esirgemeyen, bu sürecin zorlu psikolojik boyutunu aşmamda sabır ve özveriyle beni hep yukarı taşıyarak yardımcı olan canım annem ve canım babama çok çok teşekkür ediyorum. Siz olmasaydınız bu tez yazılamazdı.

Okan Şahin

İstanbul, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ ii
ABSTRACT iii
ÖNSÖZ iv
RESİMLER LİSTESİ viii
KISALTMALAR VE İŞARETLER xxv
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATSAL ANLATIDA SİYAHIN TARİHİ

1.1. Önce Siyah Vardı 7
1.2. Siyaha Yüklenen Olumlu ve Olumsuz Anlamlar 12
1.2.1. Güzel ve Dolayısıyla İyi Siyah 16
1.2.2. Çirkin ve Dolayısıyla Kötü Siyah 31
1.2.3. Melankoli ve Siyah 39
1.3. Siyahın Reddi 46

İKİNCİ BÖLÜM

SİYAHA BAKMAK/SİYAHI GÖRMEK

2.1. Renkli Resimlere Bakmak ..... .154
2.2. Bir Renk Olarak Siyah 185
2.3. Kontrastın Ayartıcılığı 235

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA SİYAHIN ANLAM KURGUSU

3.1. Siyahın Kuramsallaşması 296

3.1.1. *Outrenoir* (Siyahötesi): Pierre Soulages Siyahları 299

3.1.2. Boşlukla Hesaplaşmak ve Siyahı Sahiplenmek: Anish Kapoor Örnekleri. 323

3.2. Mekanı Siyahla Deneyimlemek 349

3.2.1. Gölgeler ve İzler 353

3.2.2. Siyah Muhalefet 379

3.2.2.1. 'Öteki' Siyah 382

3.2.2.2. Körlük: Bir Görememe Deneyimi Olarak Siyah 400

3.2.3. Duygulanıma Müdahale Olarak Siyah 409

3.3. Mekana Üç Boyutlu Müdahale: Siyah Heykeller 425

3.4. İlişkisel Estetik: Siyahların Yeniden Yorumlanması 436

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 452

KAYNAKÇA 462

ÇEVRİMİÇİ İNTERNET KAYNAKLARI 509

ÖZGEÇMİŞ 514

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Chauvet Mağara Resmi 14

Resim 2: Altamira Mağara Resmi 14

Resim 3: Lascaux Mağara Resimleri 15

Resim 4: 18. yy.'a ait bir resimli yazmadan 'Siyah *Mahakala*'(*dharmapala*) betimi, Özel Koleksiyon 18

Resim 5: 20. yy.'ait bir resimli yazmadan siyah betimli Tanrıça *Kali*, British Museum, London 20

Resim 6: *Shiva'nın üstündeki Kali,* altın kaplamalı kil heykel, 19. yy, Doğu Hindistan, Bengal 21

Resim 7: Antik Mısır'dan Siyah Başlı *Çakal Anubis* figürü, ahşap, özel tutkal boyası, 200 mm. x 75 mm. x 452 mm, Liverpool Museum, Liverpool 23

Resim 8: Nessos Ressamı (isim vazosu), boyunlu amfora, *Herakles ve Nessos*, gövde: *Gorgo*'lar betimi, British Museum, London 27

Resim 9: Gorgo Ressamı, 'Olpe' betimi, klasik amfora, Yükseklik: 26, 3 cm. British Museum, London 28

Resim 10: Arnold Böcklin, *Veba,* 1898, tuval üzerine yağlı boya, 149.5 x 104.5 cm, Kunstmuseum, Basel 38

Resim 11: Giotto, *Satürn Etkisindeki Mizaç ve Meslekler* fresko dizisi, 1315-17, Palazzo della Ragione, Padova 43

Resim 12: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravür, 24 x 18.5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C 45

Resim 13: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-05, tuval üzerine yağlıboya, 77 x 53 cm, detay, Louvre Müzesi, Paris 53

Resim 14: Mona Lisa, detay 53

Resim 15: Leonardo da Vinci, *Kayalıklar Meryemi* (ilk versiyon), 1483-86, tuval üzerine yağlıboya, 199 x 122 cm, Louvre Müzesi, Paris 55

Resim 16: Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, 1500, tuval üzerine yağlı boya, 45.4 x 65.6 cm, Özel Koleksiyon 59

Resim 17: Newton Renk Çemberi 62

Resim 18: Robert Fludd, *Koyu Karanlıklar*, 1617, İllüstrasyon, 484 x 503 cm. (*Utriusque Cosmi..Historia* içinde) 76

Resim 19: Hans Baldung Grien, *İlk Günah*, 1511, Chiaroscuro tekniğiyle tahta baskı, Özel Koleksiyon 79

Resim 20: Urs Graf, *Sancaktar*, 1514, Apreli kağıt üzerine beyaz çini mürekkebi, Özel Koleksiyon 80

Resim 21: Caravaggio, *Aziz Matta'nın Çağırılışı*, 1599-1600, tuval üzerine yağlı boya, 322 x 340 cm, Contarelli San Luigi Dei Francesi Şapeli, Roma 82

Resim 22: Caravaggio, *Saul'ün (Paulus) Din Değiştirmesi*, 1601, tuval üzerine yağlı boya, Santa Maria del Popolo, Cerasi Şapeli, Roma 85

Resim 23: Caravaggio, *Saul'ün (Paulus) Din Değiştirmesi*, 1600, tuval üzerine yağlıboya, 237 x 189 cm, Odescalchi Balbi Koleksiyonu, Roma 87

Resim 24: Caravaggio, *Narcissus*, 1598-99, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 92 cm, Galleria Nazionale d' Arte Antica, Roma 89

Resim 25: Artemisia Gentileschi, *Yudit ve Yardımcısı Holofernes'in Başı İle*, 1625, tuval üzerine yağlıboya, 184 x 141 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit 91

Resim 26: Georges De La Tour, *Gece Işığında Maria Magdalena*, 1640-45, tuval üzerine yağlı boya, 128 x 94 cm, Louvre Müzesi, Paris 95

Resim 27: Georges De La Tour, *Marangoz Dükkanında İsa*, 1645, tuval üzerine yağlıboya, 137 x 101 cm, Louvre Müzesi, Paris 97

Resim 28: Rembrandt Van Rijn, *Jeremias de Decker'in Portresi*, 1666, tuval üzerine yağlı boya, 71 x 56 cm, Hermitage Müzesi, St. Petersburg 100

Resim 29: Bartolomeo Esteban Murillo, *Padova'lı Aziz Antuan'ın Görüsü*, 144.5 x 209.8 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1650-70, Birmingham Müzesi ve Sanat Galerisi, Birmingham 103

Resim 30: Bartolomeo Esteban Murillo, *Küçük Dilenci*, 1645, 134 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris 105

Resim 31: Francisco de Zurbaran, *Çarmıhta İsa*, 1627, 291 x 165 cm, tuval üzerine yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago 107

Resim 32: Diego Velazquez, *Çarmıhta İsa*, 1632, 248 x 169 cm, tuval üzerine yağlıboya, Del Prado Müzesi, Madrid 108

Resim 33: Bir 17. yy. *camera obscura* illüstrasyonu ve nasıl çalıştığını gösteren şema 117

Resim 34: 17. yy.'ait bir tür taşınabilir *camera obscura* örneği 117

Resim 35: Moses Harris'in Renk Çemberi 121

Resim 36: Lambert'in Renk Piramidi 122

Resim 37: Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* içinde Siyah Sayfa, İllüstratör: E.J. Wheeler, 1759 132

Resim 38: Th. Comer, Virginia Minstrels grubu *Kutsanmış Zenci Melodileri* albüm kapağı afişi, 1843, 734 x 600 piksel, Özel Koleksiyon 137

Resim 39: Charles Meryon, *Vampir*, 1855, kaba kağıt üzerine gravür baskı, 18 x 35 cm, The J. Paul Getty Müzesi 140

Resim 40: Eugene Delacroix, *Şeytan Aloft*, düz kağıt üzerine siyah litografi baskısı, 1827-1828, The J. Paul Getty Museum 141

Resim 41: Eugene Delacroix, *Demirci*, 1833, kağıt üzerine siyah leke baskı, 32.5 x 24 cm, Özel Koleksiyon 143

Resim 42: Francisco de Goya, *Se Repulen* (*Kendilerine Çekidüzen Verenler*), Kapriçyolar Serisi 51 No'lu Levha, 1799, kağıt üzerine asit, leke, yanık çukur, kuru kazı ve oyma baskı, Özel Koleksiyon 147

Resim 43: Francisco de Goya, *Quien Lo Creyera!*(*Bunu Kim Düşünebilirdi!*), Kapriçyolar Serisi, 62 No'lu Levha, 1799, kağıt üzerine asit, leke, yanık çukur, kuru kazı ve oyma baskı, Özel Koleksiyon 148

Resim 44: Francisco de Goya, *Los Disparates* (*Uçmanın Bir Yolu*), Atasözleri Serisi, 13 No'lu Levha, 1816-19, kağıt üzerine siyah leke baskı, Özel Koleksiyon 149

Resim 45: Odilon Redon, *Sonsuzluğa Yükselen Göz Şeklinde Garip Bir Balon*, 1882, kağıt üzerine litografi baskısı, Özel Koleksiyon 153

Resim 46: Odilon Redon, *İsa*, 1887, kağıt üzerine litografi baskısı, 27 x 58 cm, Özel Koleksiyon 154

Resim 47: Jules Dupre, *Sessiz Bir Öğlen Sonrası*, 1860-65, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 230 cm, Özel Koleksiyon 156

Resim 48: Narcisse Virgilio Diaz, *Fontainebleau Ormanı*, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 92 cm, Bordeaux Güzel Sanatlar Müzesi 157

Resim 49: Goethe'nin renk çemberi, 1810 164

Resim 50: Philip Otto Runge'un renk çemberi 165

Resim 51: Chevreul'un renk teorisinde renkler ve renk kontrastlarını gösteren şema..

..... 167

Resim 52: Claude Monet, *Monaco Kıyısı*, 1884, 75 x 94 cm, Stedeljik Müzesi, Amsterdam 172

Resim 53: Claude Monet, *İlkbaharda Tarlalar*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 104 x 86. cm, Özel Koleksiyon 173

Resim 54: Pierre-Auguste Renoir, *San Marco Meydanı*, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81 cm, Minneapolis Güzel Sanatlar Enstitüsü 175

Resim 55: Pierre-Auguste Renoir, *Göl Kenarı*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 48 x 56. cm, Chicago Sanat Enstitüsü..... 176

Resim 56: Edouard Manet, *Boulogne Limanı Üzerinde Ayışığı*, 1869, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 101 cm, Özel Koleksiyon 178

Resim 57: Paul Signac, *Avignon Papalık Sarayı*, 1900, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm, Orsay Müzesi, Paris..... 182

Resim 58: W.S. Harthorne tarafından *Daugerreotype* ile çekilen siyah-beyaz Edgar Allan Poe portresi, 1849..... 189

Resim 59: Siyah-Beyaz art-imgelerle oluşturulmuş ''Thaumatrope''lar, yaklaşık 1825..... 191

Resim 60: Döneminden bir *fenakitiskop* aygıtı ve çalışma ilkesi..... 192

Resim 61: Döneminden bir *zootrope* aygıtı..... 193

Resim 62: Döneminden bir stereoskop aygıtı..... 193

Resim 63: Dünyada bilinen ilk fotoğraf makinesi, 1820'ler sonu..... 195

Resim 64: Joseph Nicephore Niepce'nin fotoğraf makinesiyle çektiği bilinen ilk fotoğraf, *Pencereden Le Gras Manzarası*, 1826, fotoğraf, 20 x 25 cm, Minnesota 196

Resim 65: Giorgio de Chirico, *Gün Bilmecesi*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 83 x 130 cm, MoMA, New York 199

Resim 66: Giorgio de Chirico, *Sokağın Gizemi ve Melankolisi*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 85 x 69 cm, MoMA, NewYork 200

Resim 67: Marcel Duchamp, *Otoportre*, 1958, seri baskı kolaj, 14.3 x 12.5 cm, Özel Koleksiyon 202

Resim 68: Kathe Kollwitz, *Acil Durum*, *Dokumacıların İsyanı* serisinden, 1. Sayfa 33 No'lu plaka, 1893-97, kazıyıcı, tebeşir ve kalemle oluşturulmuş litografi baskı, Kathe Kollwitz Museum, Köln 205

Resim 69: Kathe Kollwitz, *Ölüm*, *Dokumacıların İsyanı* serisinden, 2. Sayfa 34 No'lu plaka, 1893-97, kazıyıcı, tebeşir, kalem ve fırça ile oluşturulmuş litografi baskı, Kathe Kollwitz Museum, Köln..... 206

Resim 70: Kathe Kollwitz, *Anneler*, 1922, tahta plaka üzerine gravür tekniği, 56 x 46 cm, A.B.D. Kongre Kütüphanesi, Washington..... 207

Resim 71: Henri Matisse, *Collioure'da Fransız Penceresi*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 116.5 x 89 cm, MNAM, Centre Pompidou, Paris 209

Resim 72: Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*, 1915, tuval üzerine yağlı boya, 79.5 x 79.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova 214

Resim 73: Moskova Tretyakov Galerisi'nde röntgen incelemesi sonucu ortaya çıkan Kazimir Maleviç'in *Siyah Kare* isimli tablosunun altında yapılan renkli resmin 18 Kasım 2015 tarihinde Moskova' da düzenlenen basın toplantısında sunulan görüntüsü..... 216

Resim 74: Alphonse Allais, *Gece Vakti Bir Bodrum Katında Dövüşen Zenciler*, beyaz kağıt üzerine siyah baskı, 1897, özel koleksiyon 217

Resim 75: Aleksandr Rodçenko, *Nesnesiz Resimler No.80: Siyah üzerine Siyah*, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 81.9 x 79.4 cm, MoMA, New York 220

Resim 76: Kazimir Maleviç, *Beyaz üzerine Beyaz*, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 79 x 79 cm, MoMA, New York 221

Resim 77: Sergei Eisenstein, *Alexander Nevsky*, 1938, (Pypus Gölü üzerinde gerçekleşen savaş sahnesinden bir görüntü) 225

Resim 78: Sergei Eisenstein'ın *Alexander Nevsky* filmi çekim esnasında alınan bir set fotoğrafı 225

Resim 79: Piet Mondrian, *Kırmızılı, Sarılı, Mavili ve Siyahlı Kompozisyon*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 39.4 x 34.8 cm, Geemente Müzesi, La Hey-Den Haag 228

Resim 80: Piet Mondrian, *Kırmızılı, Sarılı, Siyahlı, Mavili, Grili Kompozisyon*, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 48 x 38 cm, Geemente Müzesi, La Hey-Den Haag 229

Resim 81: *Siyah Bir Renktir* Sergisi, sergi afişi, 1946, Galeri Maeght, Paris 233

Resim 82: *Siyah Bir Renktir* 2006 yılı tekrar sergisinden bir fotoğraf, Galeri Maeght, Paris..... 234

Resim 83: Ellsworth Kelly, *Siyah Üzeri Siyah*, 1951, kesilmiş-boyanmış ve kaplı kağıt üzerine renklendirilmiş boyar madde, 19 x 20.3 cm, MoMA, New York 241

Resim 84: Ellsworth Kelly, *Siyah ve Beyaz*, 1951, kağıt üzerine mürekkep boya, 19 x 20.3 cm, MoMA, New York 242

Resim 85: Robert Rauschenberg, *İsimsiz, Gece Filizi* serisi, 1951, 158.1 x 80 cm, The Menil Koleksiyonu, Houston 245

Resim 86: Robert Rauschenberg, *İsimsiz* (parlak siyah resimleme), 1951, (182.72 x 134.62 cm.), MoMA, New York..... 246

Resim 87: Robert Rauschenberg, *İsimsiz* (Izgara formunda siyah resimleme), 1952-53, tuval üzerine siyah yağlıboya ve kolaj tekniği, 198 x 134 cm, The Menil Koleksiyonu, Houston 248

Resim 88: Franz Kline, *İsimsiz*, 1956, tuval üzerine yağlıboya ve siyah mürekkep, 108 x 37 cm, Özel koleksiyon 251

Resim 89: Franz Kline, *Siyah Sienna*, 1960, tuval üzerine yağlıboya, 234.3 x 172.7 cm, Gagosian Gallery, New York 252

Resim 90: Franz Kline, *Herald,* 1954, tuval üzerine yağlıboya, 146.1 x 208.9 cm, Sotheby's Gallery, New York 254

Resim 91: Franz Kline, *No:2*, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 204.3 x 271.8 cm, MoMA, New York 254

Resim 92: Hans Hartung, *Siyah-Beyaz*, 1957, litografi baskı, 62.3 x 41.2 cm, Tate Gallery, Londra 256

Resim 93: Hans Hartung, *L 113*, 1963, kağıt üzerine litografi baskı, 56.5 x 76 cm, Özel Koleksiyon 257

Resim 94: Ad Reinhardt, *Siyah Kare*, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 152. 4 x 152.4 cm, MoMA, New York 259

Resim 95: Ad Reinhardt, *Soyut Resim No.5*, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 157.6 x 157.7 cm, Tate Gallery, Londra 261

Resim 96: Ad Reinhardt, *Siyah Resimler*, 1960-66, tuval üzerine yağlıboya, 152.4 x 152. 4 cm, (2019 yılı David Zwirner Galeri sergi fotoğrafı), New York 263

Resim 97: Mark Rothko, *Rothko Şapeli-Üçlü Siyah Panel*, 1958-66, tuval üzerine yağlıboya, sol parça: 54.3 x 117 cm., orta parça: 72.6 x 117.3 cm, sağ parça: 52.6 cm x 117 cm, Rothko Şapeli, Houston 268

Resim 98: Rothko Şapel'de Mark Rothko'nun siyah resimleri önünde meditasyon yapan bir sergi katılımcısı 269

Resim 99: Mark Rothko, *Siyah-Form Resimleri Serisi, No.1*, 1964, tuval üzerine karışık teknik, 244.3 x 201.2 cm, Kuntsmuseum, Basel 271

Resim 100: Mark Rothko, *Siyah-Form Resimleri Serisi, No.2*, 1964, tuval üzerine karışık teknik, 266.5 x 203.2 cm, Jane ve Robert Meyerhoff Koleksiyonu, Washington 271

Resim 101: Frank Stella'nın '16 Amerikalı Sanatçı' sergisinde bulunan 4 siyah çalışmasından ikisi, soldaki: *Tomlinson Court Parkı*, 1959, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 91.3 cm, sağdaki: *Arundel Kalesi*, 1959, tuval üzerine yağlıboya, 101.1 x 61 cm, MoMA, New York 275

Resim 102: Frank Stella, *Akıl ve Pisliğin Evliliği II*, 1959, tuval üzerine emaye ve boya, 230.5 x 337.2 cm, MoMA, New York 276

Resim 103: Frank Stella, *Bethlehem Hastanesi Siyah Serisi I*'den, 1959, tuval üzerine emaye ve boya, 213. 4 x 335. 3 cm, National Gallery of Canada, Ottawa . 277

Resim 104: Rene Parola, Kontrast etkisi ile oluşturulmuş siyah-beyaz grafik..... 279

Resim 105: Hermann-Hering Yanılsaması 279

Resim 106: Victor Vasarely, Bir siyah-beyaz optik illüzyon tasarımı 281

Resim 107: Esther Stocker, *İsimsiz*, 2011, siyah kare nesnelerle oluşturulmuş enstalasyon, Alberta Pane Galeri, Paris 283

Resim 108: Esther Stocker, *İsimsiz*, 2011, siyah kare nesnelerle oluşturulmuş enstalasyon, Alberta Pane Galeri, Paris 284

Resim 109: Esther Stocker, *Kare Evreni*, 2019, açık alan enstalasyonu,

Şangay, Çin 285

Resim 110: Esther Stocker, *Kare Evreni*, 2019, açık alan enstalasyonu,

Şangay, Çin 285

Resim 111: Bir model tarafından 1926 yılında Coco Chanel tarafından tasarlanmış olan 'küçük siyah elbise', 1926..... .289

Resim 112: *Oz Büyücüsü* isimli filmde tamamen siyahlarla bürünmüş halde 'Batı'nın Cadısı' olarak rol almış olan Margaret Hamilton, 1939 289

Resim 113: Pierre Soulages, Fransız Soyut Ressamların Büyük Sergisi afişi,

1948..... 302

Resim 114: Pierre Soulages, *Kağıt Üzerine Guaj Resimleme*, 1950, 50.5 x 65 cm, kağıt üzerine siyah yağlı boya ile birlikte ceviz kabuğu boyası, Bild Kunst, Bonn 304

Resim 115: Pierre Soulages, *İsimsiz*, 1950, litografi baskı, 66 x 50.5 cm, Özel Koleksiyon 306

Resim 116: Pierre Soulages, *Resim*, 1968, tuval üzerine yağlı boya, 220 x 366 cm, Georges Pompidou Center, Paris 311

Resim 117: Pierre Soulages, *Resim*, 1980, tuval üzerine yağlı boya, 130 x 102 cm, Sotheby's Gallery, New York..... .313

Resim 118: Pierre Soulages, *Resim*, 1979, tuval üzerine siyah yağlı boya, 162 x 310 cm, Picasso Müzesi, Antibes..... 316

Resim 119: Pierre Soulages, *Resim 1,2,3*, 2014, tuval üzerine yağlı boya, New York Sergi seçkisinden, Levy Gorvy Gallery, New York ..... .319

Resim 120: Pierre Soulages, *Resim*, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 142 x 182 cm, Opera Gallery, New York 321

Resim 121: Pierre Soulages, *Resim*, 2013, tuval üzerine yağlı boya, 99 x 159 cm, Levy Gorvy Gallery, New York 322

Resim 122: Anish Kapoor, *Bir Dağ Olarak Anne* (siyah versiyon), 1985, karışık teknik, siyah toz pigment, 140 x 275 x 105 cm, Walker Art Center, Minneapolis.. 328

Resim 123: Anish Kapoor, *Adem*, 1988-89, kum taşı ve siyah boya pigmenti, 119 x 102 x 236 cm, Tate Gallery, London 331

Resim 124: Anish Kapoor, *Kahin*, 1990, kumtaşı, siyah boya pigmenti, 157 x 170 x 170 cm, Museum of Contemporary Art, Syndey 332

Resim 125: Anish Kapoor, *Havva Değil*, 1989, kumtaşı, siyah boya pigmenti, 213.5 x 85 x 86 cm, Tate Gallery, London 333

Resim 126: Anish Kapoor, *Boşluk İçin İnşa Etmek*, 1992, beton ve alçı dış kaplama, 15 m, Sevilla 337

Resim 127: Anish Kapoor, *Boşluk İçin İnşa Etmek*, 1992, iç mekan görüntüsü..... 338

Resim 128: Anish Kapoor, *Boşluk*, 1989, fiberglass ve siyah toz pigmenti, 200 x 200 x 100 cm, Queensland Art Gallery, Queensland..... 339

Resim 129: Anish Kapoor, *Iris*, 1998, paslanmaz çelik, 200x 200x 200 cm (dış bükey ayna), çap: 140 cm, CAPC (Musee d'Art Contemporain), Bordeaux..... 342

Resim 130: Anish Kapoor, *Iris*, 1998, paslanmaz çelik, 200 x 200 x 200 cm (dış bükey ayna), çap: 140 cm, CAPC (Musee d'Art Contemporain), Bordeaux..... 343

Resim 131: Anish Kapoor, *Araf'a İniş*, 1992, iç mekan görüntüsü, beton, sıva, siyah pigment boya, 600 x 600 x 600 cm, Documenta X, Kassel 344

Resim 132: Anish Kapoor, *Araf' a İniş*, 1992, iç mekan görüntüsü, beton, sıva, siyah pigment boya, 600 x 600 x 600 cm, Documenta X, Kassel 345

Resim 133: Anish Kapoor, *Boşluk Pavyonu V*, 2018, tahta, beton yapı konstrüksiyonu Beppu Park (iç mekan enstalasyonu), Oita..... 347

Resim 134: Anish Kapoor, *Boşluk Pavyonu VI*, 2018, tahta, beton, siyah pigment boya, 600 x 600 x 1200 cm, Beppu Park (iç mekan enstalasyonu), Oita..... 348

Resim 135: Christian Boltanski, *Gölgeler* (Gölgeler Tiyatrosu), 1984-1991, (ilgili yerleştirme Kunsthalle Hamburg, 1991) mekan enstalasyonu, Hamburg..... 356

Resim 136: Christian Boltanski, Gölgeler (Gölgeler Tiyatrosu), 1984-1991, (ilgili yerleştirme Kunsthalle Hamburg, 1991) mekan enstalasyonu, Hamburg..... 357

Resim 137: Olafur Eliasson, *The Weather Project* (Hava Projesi), 2003, enstalasyon, (karanlık sis: şeker-su), nemlendirici, monokromatik lamba, Turbine Hall, Tate Modern, Londra..... 360

Resim 138: Olafur Eliasson, *Kara Yıldız*, 2006, ışık-gölge enstalasyonu (siyah diskler, sarı spot lamba), Neugerriemschneider, Berlin..... 362

Resim 139: Jacopo de Barbari, *Fra Luca Pacioli'nin Portresi*, 1495, tuval üzerine yağlı boya, 99 x 120 cm, Capodimonte Müzesi, Napoli..... 363

Resim 140: Olafur Eliasson, *Karadelik Lambası*, 2006, ışık-gölge enstalasyonu (siyah diskler, sarı spot lamba), Neugerriemschneider, Berlin..... 365

Resim 141: Olafur Eliasson, *Your Museum Primer* (Müzenizin El Kitabı) sergisi, isimsiz, 2014, ışık enstalasyonu, dijitalize edilmiş yapay ışıklar, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf..... 367

Resim 142: Olafur Eliasson, *Your Museum Prime* (Müzenizin El Kitabı) sergisi, isimsiz, 2014, ışık enstalasyonu, dijitalize edilmiş yapay ışıklar, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf..... 368

Resim 143: Olafur Eliasson, *Derin Ayna*, (siyah versiyon), 2016, enstalasyon, Versay Sarayı, Paris..... 370

Resim 144: James Turrell, *Karanlık Boşluklar* serisi, *Selene*, 1984, ışık enstalasyonu, Mattress Factory, Pittsburgh..... 372

Resim 145: James Turrell, *Karanlık Boşluklar* serisi, *Kör Taraf*, 1992, ışık enstalasyonu, Mattress Factory, Pittsburgh..... 373

Resim 146: Antony Gormley, *İkinci Beden* sergi seçkisinden, 2015, modüler dökme demir heykel, 307 x 64.5 x 47 cm, Thaddaeus Ropac Galllery, Paris 375

Resim 147: Antony Gormley, *İkinci Beden* sergi seçkisinden, 2015, modüler dökme demir heykel, 307 x 64.5 x 47 cm, Thaddaeus Ropac Gallery, Paris 376

Resim 148: Tim Etchells, *Siyahı Soldurmak*, 2012, neon imaj, 13 x 142 cm- 5 x 56 inç., Vitrine Gallery, London 377

Resim 149: Tim Etchells, *Siyahı Soldurmak*, 2012, neon imaj, 13 x 142 cm-5 x 56 inç, Vitrine Gallery, London 378

Resim 150: 1960'lı yılların başında bir *Blousons Noirs* ('Kara Ceketliler') topluluğu

..... 380

Resim 151: Sardinya Bayrağı 380

Resim 152: Paris 1968 öğrenci protestolarında sembolleşen siyah bayraklı barikat fotoğrafı 381

Resim 153: Fred Wilson, *Benimle Olduğum Gibi Konuş* (ikili heykel grubu), 2003, enstalasyon, 50. Venedik Bienali Amerika Pavyonu, Venedik 386

Resim 154: Fred Wilson, *Benimle Olduğum Gibi Konuş*, 2003, enstalasyon, (avlu, detay), 50. Venedik Bienali Amerika Pavyonu, Venedik 387

Resim 155: Fred Wilson, *Benimle Olduğum Gibi Konuş*, 2003, enstalasyon, (avlu, detay), 50. Venedik Bienali Amerika Pavyonu, Venedik 389

Resim 156: Fred Wilson, *Drip Drop Plop*, 2001, Murano camı, 96 x 60 inç.(243 x 152 cm), 50. Venedik Bienali, Amerika Pavyonu, (*Benimle Olduğum Gibi Konuş* isimli çalışmayla bütünleşik), Venedik 390

Resim 157: Fred Wilson, *Afro Kısmet*, 2017, enstalasyon, 15. İstanbul Bienali, Pera Müzesi, İstanbul 391

Resim 158: Fred Wilson, *Afro Kısmet*, 2017, enstalasyon, 15. İstanbul Bienali, Pera Müzesi, İstanbul 392

Resim 159: Chakaia Booker, *Siyahın Yankıları* (*Endüstriyel İyileşme*), 1996, enstalasyon, araba lastiği, ahşap malzeme, Mark Borghi Gallery (toplu sergi), Miami 394

Resim 160: Chakaia Booker, *Yeşil Olmak Çok Zor*, 2000, enstalasyon, araba lastiği ve tahta, 150 x 252 x 24 inç., Whitney Bienali New York ve De Cordova Heykel Parkı, Lincoln 395

Resim 161: Kara Walker, *Virginia'nın Linç Çetesi*, 1998, 18 parça siyah siluet illüstrasyon, Wooster Gardens, New York 397

Resim 162: Kara Walker'ın 2010 tarihli siyah mürekkep boyalı yazılamalarından örnekler 398

Resim 163: Kara Walker'ın 2010 tarihli siyah mürekkep boyalı yazılamalarından örnekler 398

Resim 164: Kara Walker, *Atlanta Savaşı*, ilk yapım 1995, *Gölgeye Övgü* sergisi (2009), 19 parça siyah siluet, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 399

Resim 165: Alfredo Jaar, *Görüntülerin Matemi*, 2002, enstalasyon, üç adet arkadan aydınlatmalı metin, ışık duvarı, Documenta 11, Kassel..... 405

Resim 166: Alfredo Jaar, *Görüntülerin Matemi*, 2002, enstalasyon, üç adet arkadan aydınlatmalı metin, ışık duvarı, Documenta 11, Kassel..... 406

Resim 167: Carsten Höller, *Gantenbein Koridoru*, enstalasyon, 2000, Fondazione Prada (Torre), Milano..... 408

Resim 168: Carsten Höller, *Alt Üst Olmuş Mantar Odası*, enstalasyon, 2000, Fondazione Prada (Torre), Milano 409

Resim 169: Wally Hedrick, *Savaş Odası*, 1967-68/2002/2008/2016 panel yerleştirme üzerine siyah boya, sekiz siyah panel, 3.35 m(yük.) x 1.52 m(yük.), 15.24 m(uz.), 2016 örneği, The Box Gallery, Los Angeles..... 413

Resim 170: Wally Hedrick, *Savaş Odası* (iç mekan), 1967-68/2002/2008/2016, panel yerleştirme üzerine siyah boya, sekiz siyah panel, 3.35 m(yük.) x 1.52(yük.), 15.24m (uz.), 2016 örneği, The Box Gallery, Los Angeles..... 413

Resim 171: Berlin Yahudi Müzesi iç mekanında bulunan ve Yahudi esir kamplarından model alınarak tasarlanmış odalardan bir görüntü..... 414

Resim 172: Mark Wallinger, *Via Dolorosa*, 2002, video enstalasyon (DVD projeksiyon, 18:08 dakika), ilk gösterim: Milano Katedrali, Milano 417

Resim 173: Gregor Schnedier, *END*, 2008-2009, çelik konstrüksiyon, karışık teknik heykel, 14 x 14 x 66 m, Stadtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 420

Resim 174: Gregor Schneider, *END*, 2008-2009, çelik konstrüksiyon, karışık teknik, 14 x 14 x 66 m, Stadtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach..... 421

Resim 175: Miroslaw Balka, *How it is?*, 2009-2010, çelik konstrüksiyon, 13 x 30 m, Tate Modern (Turbine Hall), Londra 422

Resim 176: Miroslaw Balka, *How it is?*, 2009-2010, çelik konstrüksiyon, 13 x 30 m, Tate Modern (Turbine Hall), Londra 423

Resim 177: Miroslaw Balka, *How it is?*, 2009-2010, çelik konstrüksiyon, 13 x 30 m, Tate Modern (Turbine Hall), Londra 424

Resim 178: Isamu Noguchi, *Kara Güneş*, 1969 (ilk yerleştirme), granit heykel, 78.1 x 78.7 x 30.5 cm, Gönüllüler Parkı, Seattle 427

Resim 179: Richard Serra, *Clara Clara*, 1983, iki parça çelik, 3.4 m. yükseklik, 36 m. uzunluk, Tuileres, Concorde Meydanı, Paris..... 428

Resim 180: Richard Serra, *Clara Clara*, 1983, iki parça çelik, 3.4 m. yükseklik, 36 m. uzunluk, Tuileres, Concorde Meydanı, Paris 429

Resim 181: Antony Gormley, *Geçit*, 2016, dökme çelik konstürksiyon, 12 m, White Cube, Londra 431

Resim 182: Antony Gormley, *Geçit*, 2016, dökme çelik konstrüksiyon, 12 m, White Cube, Londra 432

Resim 183: Louis Bourgeois, *Örümcek,* 1997, bronz-gümüş karışık siyah heykel, 279.2 x 841.6 x 794 cm, Kunstmuseum, Basel 433

Resim 184: Louis Bourgeois, *Örümcek*, 1999, bronz-gümüş-pirinç-demir materyal karışık teknik, Knislinge 434

Resim 185: Louis Bourgeois, Örümcek, 1997, demir, pirinç, çelik, karışık teknik, 5. İstanbul Bienali, İstanbul 436

Resim 186: Damien Hirst, *Away From the Flock* (*Sürüden Uzakta*), 1994, cam, paslanmaz çelik, sert plastik, akrilik boya, kuzu, formaldehit solüsyon, 96 x 149 x 51 cm, Serpentine Gallery, London 440

Resim 187: Felix Gmelin, *Painting Modernism Black,* 1996, *After Damien Hirst* (1994) and *Mark Bridger* (1994), demir, cam, su, siyah mürekkep boya, ahşap çerçeve, 175 x 164 x 65 cm, Courtesy Vilma Gold, London 441

Resim 188: Terence Koh, *Medusa*, 2006, karışık teknik heykel (ahşap, boya, plaster, pisuvar, çelik, porselen, ayna, cam, kül, yağ, yanmış tahta, sanatçının idrarı), 235 x 107 x 107 cm, Saatchi Gallery, London 444

Resim 189: Terence Koh, *Medusa*, detay 445

Resim 190: Terence Koh, *Medusa*, detay 445

Resim 191: Terence Koh, *Medusa*, detay 446

Resim 192: Taryn Simon, *Siyah Kare XVII*, (*Siyah Kare, 2006*-sergi seçkisinden), 2013, 80 x 80 cm, Almine Rech Gallery, Paris..... 448

Resim 193: Katie Paterson, *History of Darkness* (*Karanlığın Tarihi*) sergisi, siyah-beyaz fotoğraflar, 2010, Haunch of Venison, London..... .449

Resim 194: Laure Prouvost, *Ideally The Black Of This Print Would Be A Breath-Taking Image* (Bu Baskının Siyahı Aslında Nefes Kesici Bir Görüntü Olurdu), 2014, 32.3 x 40 cm, kart üzerine yağlıboya ve cila, SALT Galeri, İstanbul..... 451

Resim 195: David Lynch, *Mountain With Eye*, (Gözü Olan Dağ) (*Dark Deep Darkness and Splendor* sergisinden), 2017, kağıt üzerine karakalem baskı, Galerist, İstanbul..... 459

KISALTMALAR VE İŞARETLER

Adı geçen eser	:	a.g.e.
Adı geçen internet sitesi	:	a.g.i.s.
Adı geçen yayın	:	a.g.y.
Aktaran	:	akt.
Aynı eser	:	a.e.
Aynı internet sitesi	:	a.i.s.
Aynı yayın	:	a.y.
Bakınız	:	b.k.z.
Basım	:	pub.
Cilt	:	vol.
Çeviren	:	çev.
Çevirenin notu	:	ç.n.
Derleyen	:	der.
Editör	:	ed.
Hazırlayan	:	haz.
Sayfa/Sayfalar	:	p/pp.
Sayı	:	no.
Yayınlayan	:	yay.
Alıntılarda atlanan cümle	:	(…)
İlgili not	:	*

GİRİŞ

Black is the color of my true love's hair*

Bu çalışmanın ortaya çıkışı aslında şahsen Kazimir Maleviç'in *Siyah Kare* isimli çalışmasıyla ilişkilenmeye başladığım süreçle birlikte temellenmiştir denilebilir. Yüksek Lisans tezimde Maleviç'in *Siyah Kare* isimli çalışmasından hareketle Batı Sanatı özelinde fakat yoğunluklu olarak Çağdaş Sanat içerisinde kare formunun sanat tarihsel sürecini incelemiştim. Şimdi de siyah özelinde benzer bir araştırma serüvenini tamamlamış bulunuyorum. Böyle bakıldığında Maleviç'in hem kendisi hem de sanat anlayışı aslında şu ana kadarki akademik yolculuğumu tam anlamıyla belirlemiş oldu. Sadece bir çalışma ve sanatçıdan hareketle böylesine derinlikli ve uzun soluklu bir ilişkilenmeyi beklememekle birlikte siyahın Çağdaş Sanat'taki öyküsünün başlı başına meşakkatli bir çalışmayı gerektirdiğini en başından itibaren biliyordum. Bu çalışmanın aynı zamanda yeni *Siyah Kare*'ler ile ilişkilenebilmemi sağlayan bir süreci oluşturması açısından da özel bir anlamı olduğunu belirtmek isterim.

''Çağdaş Sanatta Siyaha Bakmak: Görme İhtiyacı-Anlamlandırma Sorunu'' başlıklı tez çalışmasının çıkış noktası az önce değindiğim gibi Maleviç'in *Siyah Kare*'sini merkeze alan bazı sorunsalların gündemleşmesiyle oluşmuştur. Figüratif resmi sonlandırıp nesnesiz (non-figurative) resme geçişi sağlayan avangard bir ressamın-üstelik bunu siyah bir kare aracılığıyla- 'neden' yaptığına dair temel bir soru etrafından hareket alarak bu serüvene başladığımı hatırlıyorum. Elbette bu sorunun yanıtı uzun bir sanat tarihsel aktarımı beraberinde getirecektir fakat oldukça özet bir yanıt gerekecekse bir 'sonlanış'ın öyküsüdür *Siyah Kare*. Bir resim geleneğinin, resmetme biçiminin, biçimsel ve anlamsal göndermeler bütününün ve belki de en sonunda resmin... Ama acaba gerçekten öyle midir? Tarihsel sürekliliğin ölçütlerinde geldiğimiz nokta hali hazırda ortadayken, bu sorunun yanıtı bağlamında konuşacaksak şu an için kast edilen bir 'sonluluk' öyküsünün oldukça ötesine

* Nina Simone' un ilk olarak 1972 yılında seslendirdiği aynı isimli şarkı. (*Siyah benim gerçek aşkımın saç rengidir.)*

geçilmiş durumda. Fakat asıl soru Maleviç'in o an için bu sonlanışın öyküsünü neden siyah aracılığıyla kurmak istediğiydi? Siyah gerçekten de bahsedilen 'son' öyküsünü imleyen bir renk miydi? Ya da her şeyden önce bir renk miydi? Eğer öyleyse bir 'sonlanış' neden siyahla aktarılmalıydı? Siyah sözü edilen sonlanışı temsil eden bir renk miydi, yoksa başlı başına sembolik bir temsiliyeti mi ifade ediyordu? Bu tezin genel sorunsalı bu soruların yanıtlarından hareketle hem bir sanat tarihsel süreci aktarmak hem de odağına aldığı Çağdaş Sanat örnekleri aracılığıyla siyahın öyküsünü biçim ve anlam yönünden irdelemeye yönelik bir aktarımı kapsamaktadır. Bunu yaparken az önce sorulan soruları geliştirerek başka sorulara dönüştürüp onların yanıtlarını ararken tam da bu tezin kendisinin ortaya çıkışına dönük ilk adımların atıldığı söylenebilir. Çağdaş Sanat özelinde bu sorulardan bazıları 'Siyah aracılığıyla sanatsal bağlam açısından bir 'görme' veya 'anlam' teorisinden söz edebilmek mümkün müdür? Daha da önemlisi bunları Çağdaş Sanat paradigmaları bağlamında yapabilmek mümkün müdür? Çağdaş Sanat örnekleri açısından siyah nerelere tekabül eder? Bir tür 'Çağdaş Siyah İkonografisi' üretilebilir mi ya da üretilmiş midir?' 'Siyah üzerinden Çağdaş bir anlatı veya anlamlandırma söz konusu mudur yoksa başlı başına böyle bir anlatı-anlamlandırma dizgesinin kendisi mi sorunlu olur?' şeklinde sıralanabilir. Tezin genel kapsamı bu yakıcı sorulara cevap arama niyetindedir.

''Çağdaş Sanatta Siyaha Bakmak: Görme İhtiyacı-Anlamlandırma Sorunu'' başlıklı tez çalışması üç kısımdan oluşmaktadır. Her kısım kendi içerisinde belli bir dizge bütünlüğü takip etse de doğrudan tarihsel sürekliliğe sadık kalınmamıştır. Tez çalışmasının birinci kısmında siyahın kültür tarihi açısından önemi, 'ne'liği ve genel olarak 'siyahın tarihi'ne odaklanılmaktadır. Siyahın sözü edilen pozisyonu tarih öncesi süreçten başlatılarak genel hatlarıyla kültür-sanat örnekleri aracılığıyla aktarılmıştır. Siyahın ontolojik yapısını ortaya koyabilmek adına tarihsel süreci incelemek, bazı Çağdaş Sanat örneklerinde karşılaşılan kültür tarihi göndermeli çalışmaları anlayabilmek adına önem arz eder. Bu açıdan bakıldığında ilk bölümün varlığı siyahın doğuşunun genel hatlarıyla aktarılmasına dönüktür. Siyahın gerek mitolojik anlatılar gerekse de kutsal anlatılar özelindeki yapısı bu bölümde ortaya konmaya çalışılmıştır. Sonrasında kültür tarihinin sosyolojik süreçler ışığında

şekillendirdiği ve siyaha atfedilen olumlu-olumsuz tanımların nedensellikleri tartışılmıştır. Kültür tarihi içerisinde siyahla doğrudan ilişkilenen olguların sanatla kesiştiği noktalar ayrıntılandırılarak ele alınmıştır. Bunlar arasında 'melankoli-kara safra' ilişkisi, gündelik hayatta siyah, dini kıyafetlerde veya litürjide siyahın önemi gibi olgular bütünü yine bu bölüm altında ele alınan konu başlıklarındandır. Rönesans görüşünün genelinde fakat özellikle Leonardo'da ve bir sonraki yüzyılın önemli fizik teorisyenlerinden Newton'da siyahın 'renk dışı' bir unsur olarak ele alınışının sebepleri de yine bu bölümün altında incelenmiştir.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde ise ilk olarak Barok Sanat içinde gelişmiş ışık-gölge tutumu bağlamında siyahın rolü ele alınmıştır. Barok Sanat içerisinde her ekolün ve sanatçının kendine özgü siyahları yansıtma tutumları, ilgili bağlam bütünlükleri açısından incelenerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Ekol farklılıklarının siyahların sunumunda oluşturduğu nüanslar ya da benzerlikler biçimsel yönden incelenerek aktarılmış; daha da önemlisi Barok Dönem içerisinde şekillenen Bilim Devrimi'nin ortaya koyduğu optik yasalar gereği siyahın değerlendirilişinde yaşanan dönüşümler detaylı bir şekilde ortaya konmaya çalışılmıştır. Bahsedilen dönüşümlerden en önemlisi siyahların değerlendirilişinde optiğin doğrudan rol oynamasıdır. Natüralist değerlendirme metotları içinde bir renk olarak görülmeyen siyah; optik devrimin en önemli buluşlarından biri olan *camera obscura* ile birlikte belki de ilk olarak ontolojik yapısı gereği değerlendirilmeye başlanır. Bu yaklaşımın şekillenmesinde sanat tarihçisi Svetlana Alpers'in *The Art of Describing* (Tanımlama Sanatı) isimli çalışması merkeze alınarak bir değerlendirme mantığı ortaya konulmaya çalışılmış ve Hollanda Sanatı özelinde bilimsel gelişmelerin-ve dolayısıyla optiğin siyah özelinde nasıl bir etki oluşturduğu tartışılmıştır. Barok Dönem içerisinde siyahın ontolojisini doğrudan işleyen Robert Fludd'ın *Koyu Karanlıklar* isimli illüstrasyonu detaylıca ele alınarak Maleviç'in *Siyah Kare*'sine gidilen yolda siyahın biçimsel ve düşünsel anlamda optikten-ya da Barok resme yansıdığı şekliye alan yaratımından-salt ontolojik pozisyonuna geçiş öyküsü tarihsel perspektif ışığında değerlendirilmiştir.

İkinci Bölüm içerisinde aynı zamanda renk teorileri özelinde siyahın pozisyonu da tartışılan konulardan bir başkasıdır. Buna göre Newton ile başlayan ve

Empresyonizm'in bilimsel resim anlayışının temellenişinde en etkin rolü oynayan Eugene Chevreul'e kadar farklı isim ve teoriler özelinde şekillenen renk spektrumları, siyahın hemen hemen hepsinde sözü edilen renk spektrumlarının dışında kalan durumunun nedenselliği bağlamında tartışılmıştır. Doğacı değerlendirme ışığında ressamlarca da paletin tamamen dışında tutulan siyahın sözü edilen mevcut durumu 20. yy.'ın başına dek çok değişmemiştir. Fakat *Siyah Kare* ile birlikte başka bir noktaya evrilen süreç, gerek modernist kırılma bağlamında gerekse de Amerikan Soyut Dışavurumculuğun monokrom resimlemelerinde yeni bir plastisite değerlendirmesi yapılmasını gerekli kılmıştır. Buna göre resim düzlemi özelinde siyahın kurgulanışı çeşitli resimsel ve teknik enstrümanlar aracılığıyla ve her ressam özelinde ayrı ayrı ele alınarak Modernizm sonrası durumuyla Çağdaş Sanat öncesi pozisyonunu ortaya koymayı amaçlayarak tartışılmıştır. Özellikle siyah-beyaz kurgusallığında tasarımlanan 'kontrast' olgusu hem Amerikan Modernizmi'nde hem de Op Art örnekleri açısından ayrı kavramsallıklar ışığında çözümlenerek ortaya konmuştur. Buna göre kontrast olgusunun sadece verili bir 'karşıtlık' dizgesi penceresinden değil; aynı zamanda resimsel plastisite anlamında ve siyah özelinde ayrı bir anlam yapısı oluşturduğundan da söz edilmiştir. Plastik sanatlar bağlamında siyahın bir renk olarak kabulünün Maleviç'in *Siyah Kare*'si ile başlayıp, 1946 yılında Paris'te Galeri Maeght'te açılan *Siyah Bir Renktir* sergisi ile devam eden süreci takip etmesi az önce sözü edilen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ve Op Art özelinde taçlanan yapısıyla siyahı, Çağdaş Sanat öncesinde öne çıkaran gelişmeler bütünü olarak ele alınmıştır.

Tezin üçüncü ve son bölümünü oluşturan kısmın geneli Çağdaş Sanat paradigmaları bağlamında siyahın ele alınışına dönük temellendirmeleri kapsamaktadır. Bu bölümün genel çerçevesi sözü edilen paradigmaları belli bir kavram dizgeselliği üzerinden açımlayarak çeşitli sanatçılar ve belli örnekler üzerinden ele almaktadır. Çağdaş Sanat içerisinde siyahın özellikle Pierre Soulages ve Anish Kapoor özelinde kuramsallaştırılması az önce bahsedilen kavramsal çerçevenin ve paradigmalar bütününün başlangıcını oluşturmaktadır. Bu bağlam özelinde Pierre Soulages'ın *Outrenoir* (siyahötesi) tanımı detaylı olarak ve sanatçının farklı dönemlerinden örneklerle tartışılarak anlatılmıştır. Benzer şekilde Anish

Kapoor'un siyahı merkeze alarak ortaya koyduğu çalışmaları da siyah-boşluk, siyah-dişillik ve siyah-anlam ilişkiselliği bağlamlarında sanatçının farklı dönemlerinden çeşitli örneklerle ortaya konmaya çalışılmıştır. Böylece çağdaş süreçte siyahların ontolojik yapısı resim sanatı özelinde düşünülen plastik değerlendirilme mantığından sıyrılarak; geniş alanda veya büyük ölçekte değerlendirilen heykel veya enstalasyon disiplinlerine doğru bir dönüşüm gerçekleştirir.

Bu bölümde aynı zamanda Çağdaş Sanat'ta siyah kurgulanışının 'mekan' olgusu bağlamında kavramsal ve estetik ölçütlerde nasıl ele alındığı; mekan kurgusunun farklı özellikleriyle ilişkilendirilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Buna göre seyircinin-sergi katılımcısının sanatsal alımlama sürecinde aktif rol aldığı düşünüldüğünde, izleyiciyi de siyahların kurgulanışına dahil eden ve mekanın siyahlar aracılığıyla deneyimlendiği yeni bir düşünsel süreç devreye girer. Sözü edilen süreç siyahın doğrudan katılımcı-izleyicinin düşünsel, duygusal, politik ya da tarihsel 'oluş'larına temasta bulunduğu bir süreçtir. Bu bağlamda Üçüncü Bölüm'de ele alınan çağdaş örnekler ışığında siyahlar aracılığıyla katılımcının 'özne inşa'sının sergi mekanında gerçekleşen karşılaşmalarla oluşturulduğu bir sürecin genel hatları ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu süreci şekillendiren parametreler tezde bölümlendirildiği haliyle 'muhalefet-karşı-kültür', 'psikolojik boyut', 'fiziksel etki-algı' ya da 'ilişkisel estetik' bağlamlarıyla ortaya konan bir şablon dahilinde şekillendirilmiştir. Sözü edilen kavramsal çerçeve ışığında Çağdaş Sanat'ta ele alınan siyahların hem 'görme' pratiği üzerinden hem de 'anlam' izlekleri üzerinden değerlendirildiği çalışma son şekline kavuşmuş olur.

''Çağdaş Sanat'ta Siyaha Bakmak: Görme İhtiyacı-Anlamlandırma Sorunu'' başlıklı çalışma, merkezinde teorik değerlendirmelerin yer aldığı bir genel aktarım dahilinde oluşturulmuştur. Sözü edilen teorik düzlem yoğunlukla sanat tarihsel paradigmalarla yer yer de estetik paradigmalarla desteklenerek kurgulanmıştır. Tez çalışmasında seçilen sanatçılar ve ilgili örneklerin karar verilme sürecinde etkili olan önemli faktörler, siyahın mutlaka bir tür 'özne' olarak kurgulandığı ya da ontolojik boyutunun ortaya konmasına dönük izlekleri doğrudan barındırmasıdır. Oldukça geniş bir havuz içerisinden seçilen sanatçı ve örnekleri, aynı zamanda tezin kavramsal çerçevesini sınırlandıran 'görme' ve 'anlam' olgularına vurgu yapan, bu

olguları işleyen, ele alan ya da ortaya koymaya dönük kaygılar taşıyan örnekler arasından seçilmişlerdir.

Çalışma, yoğunluklu olarak sözü edilen teorik çerçevenin kurgulanışında faydalanılan kitaplar, makale çalışmaları, sergi katalogları, sanatçı yazıları, eleştirmen yazıları veya görsel materyalleri ile çeşitli akademik internet kaynaklarından oluşmuştur. Tezin ortaya çıkışı öncelikli olarak gerekli materyallerin belirlenmesi, belli bir kurguyla ele alınması, bunlar oluşturulduktan sonra da ilgili araştırmaların başlatılmasıyla şekillenmiştir. Araştırma süreci çoğunlukla birincil veya ikincil kaynakların değerlendirilmesi ve çeşitli kütüphaneler aracılığıyla bu kaynaklara ulaşılmasıyla gelişmiştir. Bahsedilen metotlar bütünüyle birlikte görsel materyaller tezin önemli bir kısmında etkin bir rol üstlenirler. Görsellerin önemli bir kısmı akademik referanslı veya ulusal-uluslararası çapta önem arz eden internet kaynaklarının ilgili sitelerinden alınan resimlerden oluşmaktadır. Az sayıdaki görsel materyal ise ilgili kitaplardan taranarak teze dahil edilmiştir. Aynı zamanda araştırma süreci boyunca konuyla ilgili süreli veya kalıcı sergi ve müzeler ziyaret edilerek ilgili yazılı ve görsel materyaller de tez çalışmasında kullanılmıştır.

‘’Çağdaş Sanatta Siyaha Bakmak: Görme İhtiyacı-Anlamlandırma Sorunu’’ başlıklı tez siyahın tarihsel bir boyutta açımlanarak; Çağdaş Sanat sürecinde şekillendiği yeni ontolojik boyutu ‘biçim’ ve ‘anlam’ tartışmaları üzerinden yürüten bir çalışmadır. Tezin bu alanda çalışacak diğer araştırmacılara esin ve yön verebilmesini umuyorum.

BİRİNCİ BÖLÜM
SANATSAL ANLATIDA SİYAHIN TARİHİ

Siyah tarihöncesi süreçten başlayarak günümüzde hala daha etkin bir şekilde varlığı hissedilen bir rengin öyküsüdür aslında. Renk olarak kabulü oldukça geç tarihlere tekabül eder. Siyahın yerleşik sanat kalıpları içinde, bir tür 'özne' olarak kabulü ilk olarak resim sanatının içerisinde 20. yy. ile birlikte, sonrasında ise farklı disiplinler içerisinde gözün ve zihnin görme-hissetme alışkanlıklarına dahil olmuştur. Fakat sözü edilen noktaya gelene kadar oldukça uzun ve çalkantılı dönemleri aşması gerekmiştir. Öykünün en başına dönüp bakarsak; sanatsal anlatıda siyahın ilk olarak karşımıza çıktığı alanların mağara resimleri olduklarını görürüz. İlk bizon resimlemelerinde siyah boyarmaddelerin çeşitli bitkisel karışımlarla meydana getirildiği ve yüzyıllar sonra Rönesans döneminde ilk yağlıboya denemelerinde de benzer etkide boyaların üretilmeye başlandığı bilinmektedir. Her ne kadar Hıristiyan anlatısı bağlamında siyah kötücülleştirilmiş aktarımı nedeniyle uzun bir süre palette kendine yer bulamamış olsa da; Barok dönem itibariyle yoğun gölgelendirme etkisinde atmosfer yaratan bir unsur olarak kullanılmaya başlanır. Bu şekliyle bile resmin içerisinde tam anlamıyla bir renk statüsünde görülmez. Siyah sözü edilen bağlamıyla resimsel bir unsur olarak kompozisyonu destekleyici bir enstrüman görevi üstlenebilmiştir. Siyahın pozisyonu bu noktada palette bir tür 'boyarmadde' olarak tariflendirilmiş; deyim yerindeyse gerek ressamlarca gerekse de literatürde 'arada kalmış bir resimsel unsur' olarak ele alınmıştır.

Bu unsurların temel sebepleri siyahın her şeyden önce belli anlatılar özelinde konumlandırıldığı pozisyonuyla ilgilidir. Gerek mitolojik anlatılarda gerekse de kutsal anlatılarda siyahla ilgili olumlu-olumsuz oldukça farklı birçok anlatıya rastlamak mümkündür. Bu anlatıların geneli siyahın az önce sözü edilen 'kötü ünü'nü oluşturmuş ve günümüze kadar etkisini hissettirebilmiştir.

1.1. Önce Siyah Vardı

Siyahın başlangıç öyküsü her zaman için ışığın varlığıyla birlikte düşünülmüştür. Dinler tarihinin başından itibaren şekillenmiş olan ve ilk anlatıları oluşturan Yaratılış metninde ve sonrasında İncil'de de ışık-karanlık ikiliği aslında

temel olarak ışığın varlığı veya yokluğu temelinde açıklanan bir anlatıyı merkezine alır.

''Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı'nın ruhu suların üzerinde dalgalanıyordu. Tanrı, 'Işık olsun' diye buyurdu ve ışık oldu. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı.''[1]

''Başlangıçta herkes ve her nesne için aynı ve değişmez bir durum olan sonsuz uzay, karanlık boşluğun somutlaşması olan *khaos* (boş uzam, boşluk, uçurum, kaos) vardı.''[2]

Yaratılış anlatısında da mitolojik anlatıda da evrenin doğumu siyahla özdeşleşen karanlıkla işlenmiştir. Farklı biçimlerde de olsa çoğu anlatıda gece, karanlık ve siyahlık, yaratım sürecinin bir parçası olagelmiştir. İnançla veya mitsel anlatıyla başlangıcı anlamlandırılmaya çalışılan evrenin aynı zamanda bilim literatürü açısından da doğumu siyahla özdeştir. *Big-Bang* (Büyük Patlama) teorisi için de evrenin başlangıcı bir tür 'karanlık madde' nin evrenin yayıldığı ilk yer olarak okunmasıyla açıklanır. Üç farklı anlatıda da karanlıklar her zaman için aydınlıktan önce var olmuştur.

Kitabı Mukaddes açısından bakıldığında siyah bütün renklerden önce vardı; fakat en baştan itibaren her zaman olumsuz bir statüye sahipti:

''Işık iyiydi, karanlıklar ise değil''[3]

Bu şekilde bakıldığında siyah dini anlatım içinde büyük bir ıstırap veya kefaretin işareti olarak okunur. Hıristiyan litürjisi içinde bahsedilen olgu daha belirgindir. Hıristiyan ayinlerinde ayini yönetenlerin genelde beyaz ve lekesiz-boyasız kıyafetleri tercih etmesi saygınlığın ve kutsallığın sembolü olarak bu rengin siyah karşısındaki değerlendirilişini de ortaya koyar. Bu anlamda siyaha karşıt olarak okunan beyaz, Kilise Babaları Aziz Hieronymus, Büyük Gregorius ve diğerleri tarafından saygınlığın rengi olarak tanımlanır.[4] Özellikle renklerin dini ayinler açısından sistematize edilip belli sembolik anlamlarla anılmaları sözü edilen Kilise Babalarının aktarımlarıyla yerleşiklik kazanmıştır. Örneğin saflığın simgesi olan

[1] Yaratılış I, 1-5.
[2] Roza Agizza, **Antik Yunan'da Mitoloji**, Çev. Zühre İlkgelen, İstanbul, Arkeoloji ve San. Yay, 2006, s. 16.
[3] Michel Pastoureau, **Siyah: Bir Rengin Tarihi**, Çev. Mesut Tufan, İstanbul, Sel Yay, 2012, s. 22.
[4] **A.e**, s. 49.

beyazın tüm İsa ve melekler veya bakirelerle ilgili yortularda tercih edilmesi, kırmızı renginin İsa'nın döktüğü kanın veya onun dökülen kanını sembolize etmesi, siyahın ise bekleme ve kefaret (Perhiz) dönemlerinde İsa'nın çarmıha gerilişini ve Golgota'da ölümünü andıkları gün olan Kutsal Cuma ayinlerinde kullanılması bu üç rengin de Hıristiyan anlatısında ne kadar hayati öneme sahip olduklarını gösterme adına oldukça önemlidir.[5] Hıristyanlık öncesi inanç sistemlerinde de siyahın kullanımı güçlü bir sembolizmi ifade eder. Antik Roma'da yas törenlerinde giyilen *Toga Pulla* siyah renkli bir kıyafet şeklinde tasarlanmıştır ve siyahla yas arasında kurulan bağı işaret eder.[6]

Renk sembolizasyonu açısından siyah Kitabı Mukaddes'in ilk beş satırından sonra boşluğu ve ölümü çağrıştıracak şekilde ortaya konmuştur.[7] Buna göre yaratılışın ilk safhasında ve ilk öyküye göre siyah bütün renklerden önce vardı. Hayatın sonunda buluşulacak olan sonsuz ölümü temsil etmekteydi. Aynı şekilde mitoloji açısından da siyah, dünyanın kuruluşunu anlamak için bir tür başlangıç sembolü olarak benzer bir anlama sahiptir. Örneğin gece tanrıçası Nyks, Khaos'un-yani boşluğun kızıdır ve Uzak Batı'da bir mağarada yaşar. Gün boyunca oradadır. Oradan, siyahlara bürünerek aynı renkteki dört atın çektiği arabasıyla gökyüzünü bir uçtan ötekine kat eder. 'Karanlık Gece' tabirinin Antik Yunan'da Nyks aracılığıyla evrenselleştiği de bilinir: *Neredeyse ışıksız; saf bir siyah*. Antik Yunan'da bu tanım 'Kara Nyx' olarak ifade bulur.[8] Farklı anlatılarda ise ona siyah kanatlar da atfedilir; karanlık ve korkutucu görüntüsü sebebiyle Zeus'un bile ondan çekindiği anlatılmaktadır.[9] Nyks'in isimleri kaynaktan kaynağa farklılık göstermekle birlikte simgesel olarak siyah renkle ilişkili çok sayıda olguyu doğurduğu da bilinir: Uyku, rüyalar, yürek darlığı, gizem, geçimsizlik, sıkıntı, mutsuzluk ve ölüm gibi.[10] Bütün bu temalar sanatın birçok kolunda siyahla doğrudan veya dolaylı olarak ilişkilenmişlerdir. Örneğin bu temalar 19. yy. Romantizmi içinde gerek edebiyatta

[5] Bu noktada Yüksek Ortaçağ'ın belirleyici renkleri olan bu üç temel renge (beyaz-kırmızı ve siyah) daha sonradan mavi, yeşil ve sarı da katılarak altı temel renk etrafında bir dönemin estetik değerlendirilişi bu renkler etrafında şekillenmiş olur. **A.e**, s. 50.
[6] Natasha Sheldon, ''**The Roman Toga**'', 2 August 2022, (Çevrimiçi), https://historyandarchaeologyonline.com/the-roman-toga/ Erişim Tarihi: 03.04.2020.
[7] Pastoureau**, a.g.e**, s. 22.
[8] John Harvey, **The Story of Black**, London, Reaktion Books Ltd, 2013, p.18.
[9] Pastoureau, **a.g.e**, s. 23-24.
[10] **A.e**, s. 24.

gerekse de resimde karanlık bir atmosfer betimiyle işlenir. Özellikle bu olgu resimde bahsedilen temaların çoğunlukla koyu hatta karanlık tonların veya siyah rengin yoğun olarak kullanılması şeklinde karşımıza çıkar.

İskandinav mitolojisinde de durum pek farklı değildir. İskandinav mitolojisi kitaplarından biri olan Edda anlatılarında güney bölgesinde yaşayan bir ateş devinin de siyahla ilişkilendirildiği görülür: '*Sonsuz yangınların yaşandığı dünyanın en güney ucunun 'Surtur' isimli bir dev tarafından korunduğu diyarlar.*'[11] 'Surtur' kelimesinin kuzey gramotolojisinde *svart* olarak tanımlandığı ve bunun da siyah olarak çevrildiği bilinir.[12] Avustralya'da yaşayan aborijin topluluklarında veya Afrika topluluklarında ise siyahın işlenişi Kuzey toplumlarına nazaran ya da merkez Avrupa'da işlendiğinin aksine bu kadar dramatik bir anlatım göstermez. Bahsedilen topluluklarda siyahın algılanışı gecenin gelişiyle ışığın yok oluşu olarak tanımlandırılır. Afrika mitolojilerinde korku ve karanlık, ilk gecenin gelişiyle dünyaya yayılmıştır. Bu anlatılarda siyah karanlıkla eşdeğer tutularak, ışıksızlığın bir tür korku yarattığı fikriyle özdeşleştirilmiş ve karanlığın hakimiyetinin saldığı korkuyla mücadelede temel belirleyici unsur olmuştur.

Bu anlatıların oluştuğu dönemleri genel olarak 'tarihselleştirme' anlayışının başlangıcı olarak kabul edersek aslında karanlıklar özelinde siyahın düşünülüşü ve yorumlanışı bu tarihselleştirmeden çok daha öncelere gider. Günümüzden yaklaşık olarak 500 bin yıl önce ateşe hakim olunmasıyla birlikte insanlığın yolu kesin olarak hayvanlarınkinden ayrılmış ve bu yol ayrımıyla birlikte karanlığın değerlendirilişinde bu gelişme temel bir dönüm noktası oluşturmuştur. *Homo erectus*'un ateşi denetim altına alması, ateşi istediği zaman kullanıp istediğinde de başka amaçlar için değerlendiriyor olması, karanlıkların yerini aydınlığın almasını sağlamış böylece karanlıklardan duyulan korku yavaş yavaş gerilemeye başlamıştır. Mağara insanları böylece, yaklaşık 70.000 yıl öncesi ile de ateşi kontrollü kullanmayı öğrenerek karanlık mağara duvarlarına oyma ve boyama işlemlerinin gerçekleştirilmesi için ateşin yaydığı ışıktan faydalanmayı öğrenmişlerdir. Aydınlığın bu gücü çok daha sonrasında ise mitolojik anlatıların doğuşunda-Prometheus anlatısında da güçlü bir

[11] Harvey, **a.g.e**, s. 17.
[12] **A.e**, s. 17.

şekilde karşımıza çıkacaktır. Ateşi tanrılardan çalıp insanlığa veren Prometheus tanrının kontrolünde olduğuna inanılan ışık kaynağının ilk kez insanlık için kullanılmasına vesile olmuştur. Gücün el değiştirmesine dönük bir hareketi başlatması açısından Prometheus ışık-karanlık dikotomisinde böylece belirleyici bir pozisyonda yer alır.

Işığın karanlıktan netçe ayrılması durumu bilim tarihi açısından da belirleyici bir noktayı ifade eder. Kaos teorisi açısından evrenin oluşumu *Büyük Patlama* öncesi bütün bir karanlığın öncesi-sonrası durumunun değerlendirilişi ile ilgilidir. Bu yaklaşım, patlama sonrası fiziksel parçaların bir bütün olarak birbiriyle ilişki halinde olma durumu bağlamında düşünüldüğünde kaos teorisi açısından temel belirleyici olgu olmuştur. Bu ilişkisellik ise ilk olarak *büyük karanlık* ile tanımlanan ve sonrasında gerçekleşen patlama ile başlamasıyla kurulur. Başlangıçta bu oluşum tek merkezli bir 'karanlık enerji'nin varlığıyla ilişkilendirilmiştir. Bu tekil yoğunluklu enerjinin açığa çıkmasıyla birlikte galaksiler oluşmuş, galaksilerin yaydığı ışık rengiyle ilişkili olarak da evrenin genişlediği fikri ortaya atılmıştır.[13] Uzak galaksi kümelerinden gelen ışığın, bu kaynak yakınlaştıkça ışığın dalga yapısının sıkışacağı için maviye döndüğü; aynı biçimde uzaklaştığında ise dalga boyu genişlediğinden kırmızıya doğru evrildiğini ortaya koyan teori bilim tarihinde ''Doppler Etkisi' olarak bilinir. 1920'li yıllarda ilk olarak Georges Lemaitre ve Alexander Friedmann bu teoriyi öne sürmüş ardından Edward Hubble ışık tayfları-evren-galaksiler ilişkisini net bir şekilde ortaya koyarak evrenin genişlediği fikrini açıklamıştır.[14] Bütün bunların başında ise kaynak bir tür karanlığın var olması ve farklı enerji ilişkileriyle gerçekleşen patlama ve genişlemenin evrenin oluşumunu meydana getirmesidir. Siyahla birlikte Doppler Etkisi'nde bahsedilen kırmızı ve mavi renkleri de oluşum aşamasından itibaren var olan ve sonrasında fizikçilerin incelemeleriyle ortaya konan diğer önemli renkler olarak gerek renk tayflarının oluşumu açısından gerekse de sanat tarihinin renk değerlendirmesi açısından başlangıçtan itibaren önemli olagelmişlerdir.

[13] Her ne kadar evrenin genişlediğine dair ortaya konan tezler başka tezler öne sürülerek çürütülmeye çalışılmış olsa da bu çalışma bağlamında 'büyük patlama' teorisi baz alınacaktır.
[14] Thomas Lepeltier, **Evrenin Saklı Yüzü**, Çev. Ahmet Durukal, İstanbul, YKY, 2017, s. 43-44.

Benzer bir şekilde kara delikler de siyah nezdinde bütün bir evrenin en büyük muammasını oluştururlar. İlk olarak ünlü fizikçi Albert Einstein'ın izafiyet teorisi içinde işlenen kara delikler helezonik olarak döndüğü düşünülen ve bu dönmeyle birlikte nesneleri içine çekerek maddesel oluşumun ve ışınımın kendisinden kaçmasına izin vermeyecek kadar güçlü olan kozmik bir cisimdir. Kara delikler ölü yıldızlardır ve her yıldızın yaşamsal ömrü sona erdiğinde kendi üzerine çöküşü sonucu meydana gelirler. Gerek kaos teorisi gerekse de kara delik tartışmaları siyah ve evrenin sonluluğu-sonsuzluğu tartışmasında yine hayati bir rol üstlenir. Evrenin genel oluşumuna ve ömrüne dair tartışmalar siyaha atıfla aktarılmış olurlar.

1.2. Siyaha Yüklenen Olumlu ve Olumsuz Anlamlar

Siyahın renk spektrumundaki yerinden önce, renk olup olmadığı sorunsalı tarihsel süreç içinde oldukça tartışmalı bir konu olmuştur. Tarih öncesi dönemlerden başlayarak günümüze dek siyah, renk paletindeki yerine çeşitli kuramsal anlayışların ışığında, bilimsel incelemelerin bir sonucu olarak kavuşmuştur. Fakat bu süreç evvelinde tarih öncesi dönemlerden itibaren siyahın çeşitli biçimlerde kullanıldığı ve bu kullanım amaçlarına göre kültürel anlatıda olumlu veya olumsuz bir takım atıflarla birlikte değerlendirildiği görülür. Üst Paleolitik dönemden başlayarak Paleolitik döneme doğru ilk boyarmaddelerin kullanılışıyla birlikte siyahın çeşitli karışımlarla ortaya çıkarıldığı bilinir. Bu boyarmaddelerin en eskilerinden biri kömür siyahı olarak da bilinen bir karışımdır ve bu karışım çeşitli odunların, ağaç kabuklarının, köklerin havasız bir ortamda yakılmasıyla elde edilmişlerdir.[15] Kavrulma derecesine göre de siyahın parlak ya da mat olacağı bu şekilde ayarlanır. Böylece Paleolitik dönemde karşımıza çıkan mağara resimlerini yapan kişiler kendi istedikleri ölçütlerde oluşturdukları boyarmaddelerle ilk renk oluşumlarını öncüleyenler olmuşlardır. Daha sonrasında mineraller aracılığıyla ezilen, oksitlendirilen ve yapıştırıcılarla karıştırılan bu mineraller yeni tip boyarmaddeleri ortaya çıkararak rengin tarihsel gelişimine dair önemli katkılar üstlenmişlerdir. Tarihte ilk siyah resimler olarak tariflenebilecek Paleolitik dönem mağara resimleri bu anlamda bahsedilen karışımlar aracılığıyla ortaya konan ilk örneklerdendir. 1994

[15] Pastoureau, **a.g.e**, s. 28.

yılında Fransa'nın güneyinde keşfedilen Chauvet mağarasının geniş bir alanına çizilmiş olan yaklaşık 442 hayvan figürü, siyah kömür ve kırmızı aşı boyasıyla çizilmişlerdir ve daha önce de belirtildiği gibi ilk siyah örnekler olarak kabul edilirler.[16]

M. Ö. 15.000 yılına tarihlenen ve Üst Paleolitik çağ içinde değerlendirilen Lascaux mağara resimleri, hayvan figürlerinin betimlenişinde bahsedilen siyah boyarmadde unsurlarının kullanıldığını ortaya koyar.[17] Aynı şekilde Lascaux mağarasından yaklaşık birkaç bin yıllık daha yakın bir dönemde rastlanan başka siyah boyarmaddelerle oluşturulmuş betimler Niaux mağarasında da görülür. Girişten yaklaşık 700 metre ilerdeki 'Siyah Salon'da oldukça iyi bir şekilde korunmuş olan kaya resimlerini görmek mümkündür.[18] Bunun dışında 1879 yılında İspanya'da keşfedilen ve M.Ö. 19.000-15.000 arasına tarihlenen Altamira mağara resimleri yine siyah boyarmaddelerin yoğunluklu olarak kullanıldığı bizon, boğa resimleriyle kaplıdır. Mağaralarda yoğun siyah boyarmaddelerle yaratılan tüm bu hayvan imgelerinin paleolitik dönemin inanç sisteminin bir ürünü olabileceği düşünülmüştür. Gombrich'e göre bu imgeler yardımıyla avcıların gerçekte de onlara sahip olabileceklerine; aynı zamanda da onların güçlerine bu resimler aracılığıyla ulaşılabileceğine inanılıyordu. Pastoureau'ya göre ise bu mağaralarda siyah boyarmaddeler aracılığıyla oluşturulmuş bu imgelerin enerjinin toplandığı, doğumların gerçekleştiği bir tür dönüştürücü mekan olma özelliğine sahip olduğu aktarılır.[19] Böylece siyah özelinde ilk resimsel denemeler bu dönemde boyarmaddelerin resimsel unsurlar olarak değerlendirildiği yönünde bir eğilimi ortaya koyar.

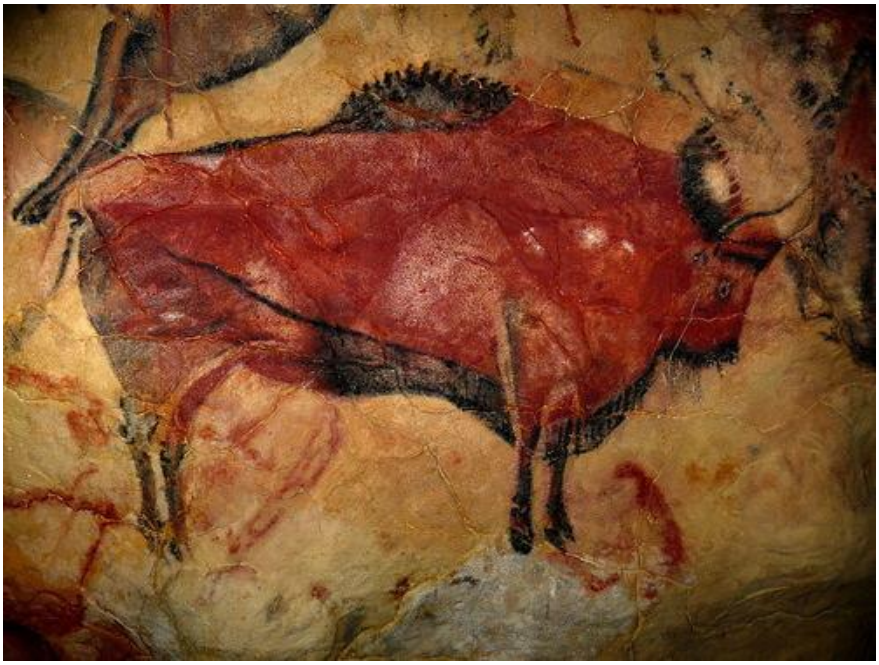
[16] Gülderen Görenek Beyaz, **Bilinen İlk Resimlerden Günümüze Resim Sanatında Siyah**, Ankara, İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt:6, Sayı:39, 2017, s. 3321-3353.
[17] Pastoreau, **a.g.e**, s. 28-29.
[18] **A.e**, s. 29.
[19] E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 21-22.

Kaynak: (Çevrimiçi): https://www.worldhistory.org/Chauvet_Cave/ Erişim Tarihi: 03.08.2019



Resim 1: Chauvet Mağara Resmi

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-11600/altamira-magaras/ Erişim Tarihi: 09.08.2019



Resim 2: Altamira Mağara Resmi

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.bradshawfoundation.com/lascaux/ Erişim Tarihi: 13.08.2019



Resim 3: Lascaux Mağara Resimleri

Nitekim Eski Mısır uygarlığında karşımıza çıkan resimlerde de siyahın sadece renklendirme amacıyla değil; zamk gibi, mürekkep gibi buluşların üretiminde belirleyici bir rol üstlenen temel bileşen olarak ele alındığı saptanmıştır. Mısır'da ilk olarak görülen bu tip boyarmadde oluşumlarına siyah açısından bakıldığındaysa boyarmadde olarak görülen siyahın yavaş yavaş belli kültürel atıflarla anılmaya başlanmasına bu tarihler itibariyle ulaşıldığı fark edilmiştir. Yerleşik kültürlerin oluşmaya başlamasıyla birlikte de siyahla ilgili olumlu-olumsuz atıflar oluşmaya başlar.

Siyaha atfedilen olumlu ve olumsuz anlamların geneline bakıldığında, farklı yüzyıllarda farklı kültürel çağrışımların toplumdan topluma değişen özelliklerini görmek mümkündür. Siyaha yüklenen bu değişken özellikler kimi zaman kıyafetlerin renklerinde, kimi zaman kurumların oluşturduğu değer yargıları bağlamında, bazen dini eğilimlerin yansıttığı özelliklerle, kimi zamansa kültürel nosyonların ortaya koyduğu değerler açısından değişkenlikler gösterir. Bu atıflar olumlu ya da olumsuz olarak sözü edilen toplumsal, kültürel, coğrafi ya da dönemsel değişkenliklerin ortaya koyduğu bağlamlar açısından farklılaşır. Siyah yer yer şeytan ve din dışılık ile bir tutulabilirken, yer yer de tanrıların bu renkle ilişkilendirildiği bir hale bürünebilir.

Zaman zaman beyaza karşıt olan bir pozisyonda düşünülürken, zaman zaman da beyazla birbirini tamamlayan unsurlar bütünü içinde düşünülür.

1.2.1. Güzel ve Dolayısıyla İyi Siyah

Siyahın ilk değerlendiriliş biçiminde-ki bu süreci Antikçağ öncesine götürmek mümkündür, siyahın üretim ve verimlilikle ilgisi oldukça nettir. Başlangıçta doğurganlıkla ilişkilendirilen siyah, aynı zamanda bazı yerlerin simgesel değerlendirilişi açısından da başroldedir. Özellikle ilk dinsel ayinlerin karanlık yerlerde gerçekleştirilmesi, mağara, kovuk, yeraltı geçitleri gibi karanlıkla bağdaşan alanların yoğunluklu olarak kullanılması, bu tip yerlerin bir nevi ruhsal dönüşümün gerçekleştiği yerler olarak insanlarla siyah arasında içgüdüsel bir bağ oluşturmuştur. Paleolitik çağdan tarihin başlangıcını oluşturan dönemlere kadar büyüler veya dini ayinler hep bu tip karanlık mekanlarda gerçekleştirilmiştir.[20] İlk kökene dönüş arzusunun giderilmesi veya bir geçiş ayininin tamamlanması için bu mekanlara gidilerek karanlıkla içe dönüklük arasında bir tür ruhsal ilişki kurulmuştur. Karanlık veya ışıksız yerlerin kutsal kabul edilmesi bu anlamda siyahın henüz bugünkü olumsuz anlamıyla düşünülmediğini; tam tersine olumlu bir dönüştürücülüğe olanak sağladığını ortaya koyar. Özellikle Doğu geleneğinde önemli bir yer kaplayan manastır ile inziva mağaralarının görüş açısı içinde olması, hatta rahiplerin ve diğer din insanlarının bu karanlık inziva mağaralarına çekilmeleri bahsedilen bu dönüştürücü etkiyi ortaya koyar.[21]

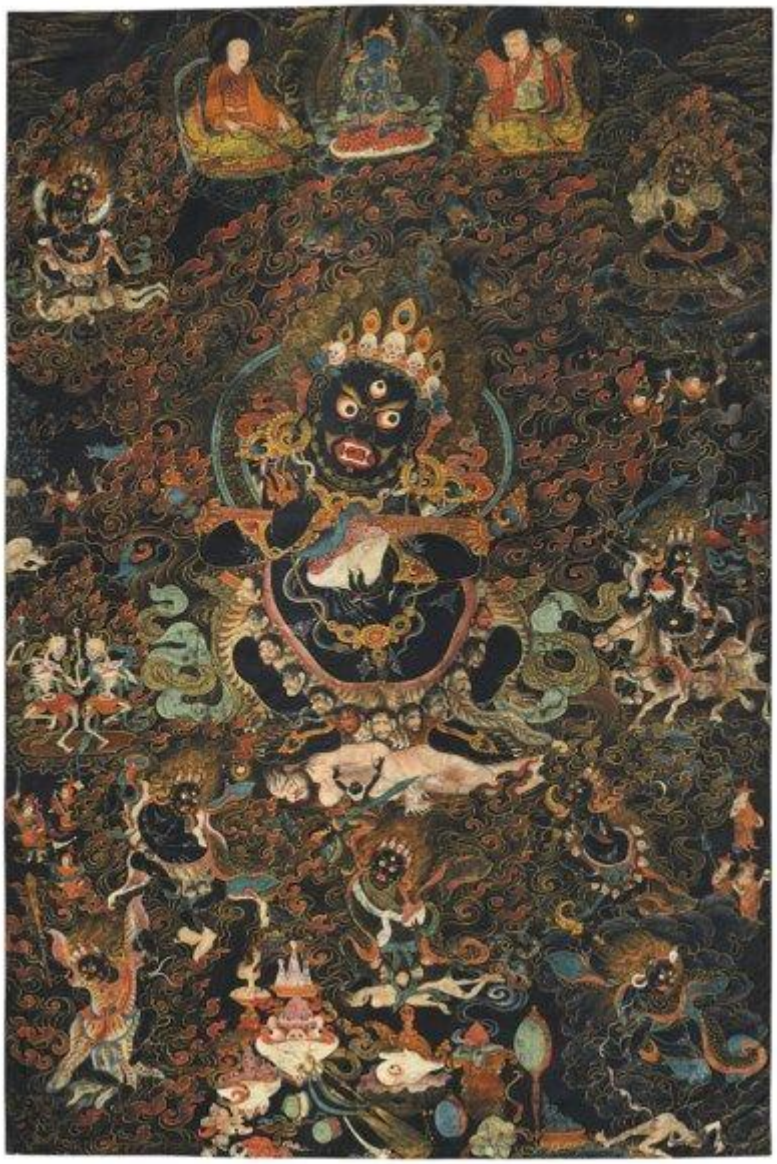
Başlangıçta siyahı sadece Avrupa'da değil, diğer coğrafyaların mitolojilerinde de olumlu referanslarla bulmak mümkündür. Mısır'da her yıl Nil sularının bıraktığı balçığı simgeleyen siyah buna örnek gösterilebilir. Bu genelde olumlu bir anlam atfedilen, doğurgan ve verimli bir siyahtır. Başka coğrafyalarda ise Kybele, Demeter, İsis, Hekate gibi ana tanrıça heykellerinin siyahla kaplı olduğu bilinir.[22] Dolayısıyla siyahın verimlilikle birlikte yaratım sürecinin bir parçası veya

[20] Pastoureau**, a.g.e**, s. 26.
[21] Ananda K. Coomaraswamy, Rene Guenon, Surendranath Dasgupta, **Doğu Bilgeliği**, Çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul, Say Yay, 2012, s. 23.
[22] Pastoureau, **a.g.e**, s. 24.

yaratıcı figürlerle birlikte düşünüldüğü görülür. Bu anlamda ilk pagan tanrılarının ve kadim mitolojilerde işlenen bazı tanrı figürlerinin de siyahla anıldıkları bilinmektedir. Nitekim Navajo mitolojisinin yaratılış hikayesinde yaratılan ilk Kadın ve Adam *Siyah(Kara) Tanrı* ile karşılaşırlar. Hikayede geçtiği şekliyle *Kara Tanrı* bir ateş tanrısıdır ve dünyada bilinen ilk yangınları çıkaran, yangın tabiatını oluşturan tanrı olarak da bilinmesinin dışında literatürde aynı zamanda 'Gecenin Tanrısı' olarak da geçer.[23] Doğu'nun iki kadim dini Hinduizm ve Budizm'in ortak tanrılarından biri olan *Tibet'li Mahakala Tanrısı* ise 'Büyük Siyah Tanrı' olarak adlandırılmıştır.[24] *Mahakala* kelimesi, Tibetçe, Çince ve Japonca'da 'Büyük Siyah Tanrı' anlamına gelir. *Mahakala* ismi Sanskritçe'de *maha* kökünden gelen 'büyük-'yüce', *kala* ise 'siyah' anlamını taşıyan kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. *Mahakala* aynı zamanda koruyucu bir profile sahiptir. Bu şekliyle de iyi ve koruyucu bir 'siyah tanrı' olarak Doğu kökenli dinlerde ifade bulmuştur. Bununla birlikte *Mahakala*'nın Tibet resimlemelerinde *dharmapala* (adaletin savunucusu) olarak işlendiği bu sebeple de pozitif etki uyandıran 'siyah tanrı' olarak tasvir edildiği de bilinmektedir.[25]

[23] Harvey, **a.g.e**, s. 31.
[24] **A.e**, s. 31.
[25] Harvey, **a.g.e**, s. 33.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.christies.com/en/lot/lot-6192590 Erişim Tarihi:17.08.2019



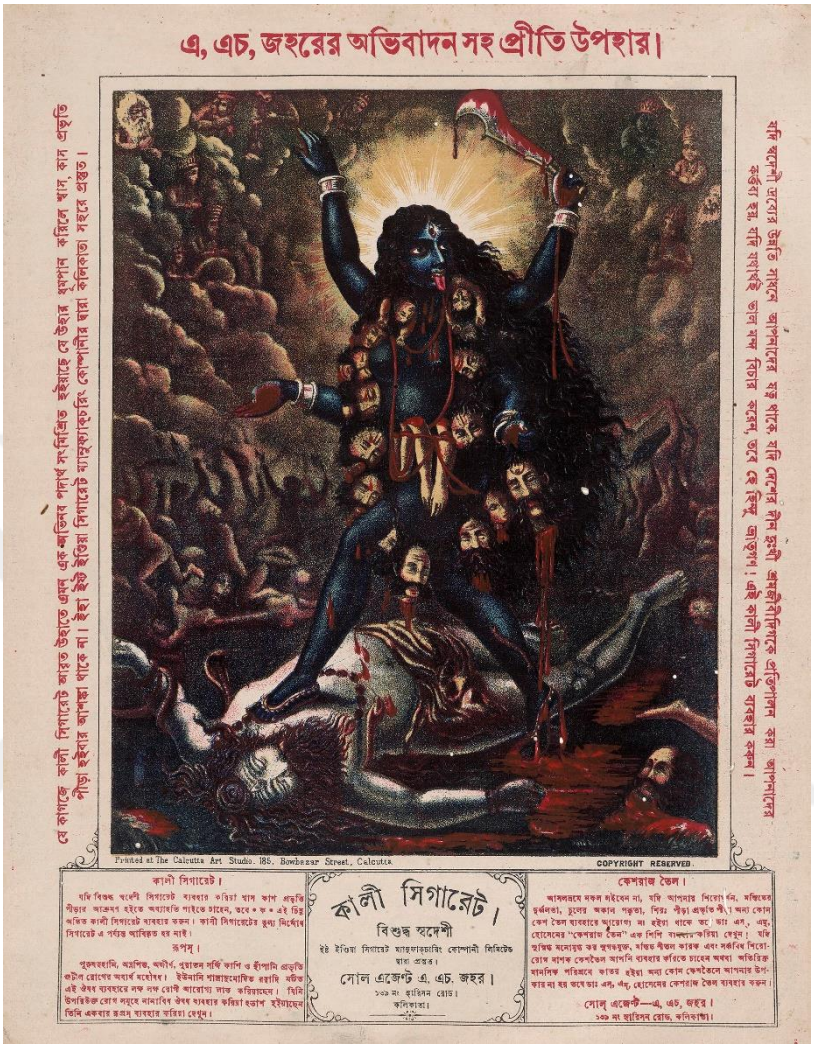
Resim 4: 18. yy.'a ait bir resimli yazmadan 'Siyah *Mahakala*'(*dharmapala*) betimi, Özel Koleksiyon

Yine Hindu inancında tanrıça *Kali* bir tür ana tanrıça rolü üstlenen ve tantrik bir figür olarak betimlenen tanrıçalardan biridir. 'Mutlak varlığın kaynağı' olarak anılan tanrıça *Kali*, bir başka Hindu tanrısı olan *Şiva* ile eşdeğer tutulan sağaltıcı özelliklere sahip anaç bir tanrıçadır. Aynı zamanda *Şiva*'nın eşi olan *Kali*'nin çeşitli yazma veya kitaplarda betimlenişi çoğunlukla siyah derili bir tanrıça şeklindedir. *Kali*'nin ismi *Kala* kelimesinin dişil versiyonu olarak çevrilmiştir ve Sanskrit dilinde

iki anlama gelir: İlki, ‘karanlık’ yahut ‘zaman’ anlamlarına gelen bir bağlamda düşünülür ki; bu aynı zamanda ölüm teması-ya da ölümün sonsuz döngüsü şeklinde bir anlama tekabül eder. Bir diğer anlamı da ‘Siyah Kadın’ demektir ve beyaz eşi *Şiva*’ya karşıt olacak şekilde betimlenmiştir. Literatürde çoğunlukla zaman ve değişim tanrıçası olarak bilinir. *Kali* öte yandan Hindu inancında avlanan bir tanrıça olarak tasvir edilir ve avladığı veya dize getirdiği erkeklerin başlarını ve onlardan kalan kurukafaları gövdesinde taşır. *Kali*; ikili, döngüsel bir anlam yapısının tezat unsurlarını kendi bünyesinde barındıran bir tanrıçadır: Hem yaratıcı hem de yıkıcıdır. Sözü edilen ikili karşıtlık durumu *Kali*’nin bedensel özelliklerinde de kendini gösterir: Tanrıça’nın iki sağ kolu kutsal hediyeleri dağıtırken, iki sol elinde kanlı kılıcı ve kafaları koparılmış erkek başlarını tutar. Bu tutumuyla merhamet ve acımasızlığı aynı anda verebilen bir tanrıça modeli olarak, siyah derisi vurgulanarak betimlenmiştir.[26] Gerek yerleşikleşmiş dinlerde gerekse de mitolojik anlatılarda gece ayinleriyle nam salmış tanrı ve tanrıçalar, yine siyahın gecenin rengi olarak da dönüştürücü etkisini ortaya koyan sembolik bir sunuma gönderme yaparlar.

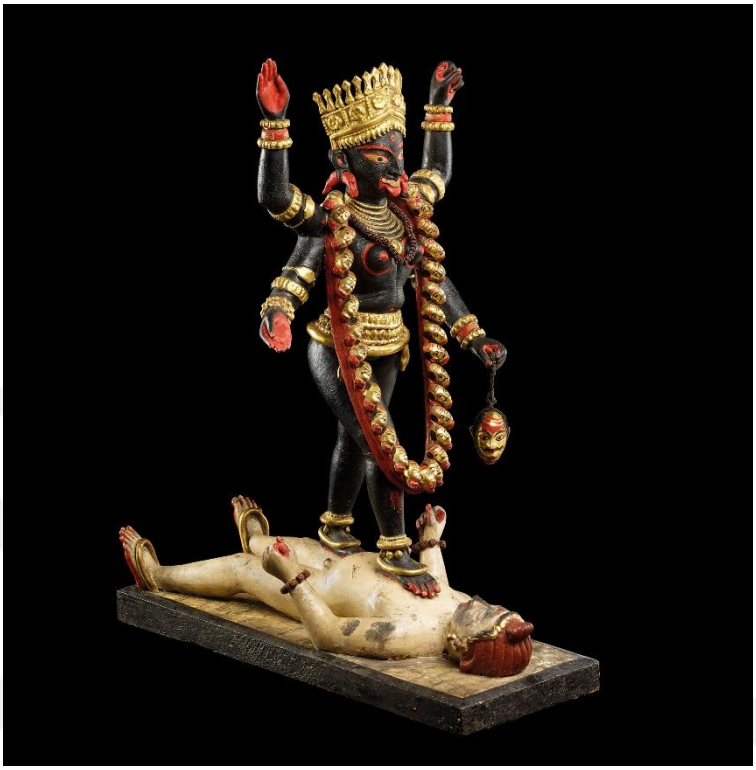
[26] **A.e**, s. 32.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.britishmuseum.org/blog/kali-rises-east Erişim Tarihi: 27.08.2019



Resim 5: 20. yy.'ait bir resimli yazmadan siyah betimli Tanrıça *Kali*, British Museum, London

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1894-0216-10 Erişim Tarihi: 03.09.2019



Resim 6: *Shiva'nın üstündeki Kali,* altın kaplamalı kil heykel, 19. yy, Doğu Hindistan, Bengal

Gecenin siyahı bu anlamda genelde tersi düşünülse de birçok anlatıda pozitif etki yaratan bir niteliğe sahiptir. Nitekim, farklı bir yüzyıla, 16. yy. Shakespeare İngiltere'sine baktığımızda siyahın pozitif etkisinin işlendiğine yeniden rastlarız. Shakespeare literatüründe işlenen 'kara gece'[27] yoğun yaşanan aşkın ortaya çıktığı, serenatların yapıldığı zamanları tanımlayan bir tabirdir. 'Kara Gece'ler korkutucu olmaktan çıkarak olumlu referanslarla anılan ve gelmesi beklenen bir zaman dilimini ortaya koyar. Shakespeare'nin *Romeo ve Juliet* isimli oyununda *Juliet* evinin

[27] Burada Türkçe'nin gramotolojik yapısı açısından 'kara' kelimesi genelde tek sonuçlu bir karşılık özelliği taşımaktadır. Fakat Shakespeare literatüründe bu noktada adı geçen 'kara gece'nin 'sable night' olarak vurgulanmıştır. *Sable* kelimesi 'samur siyahı' gibi İngiltere'ye özgü bir tür kültürel atfı ifade eder. Bu atfın da pozitif unsurları işaret eden bir anlatının parçası olduğunun hatırlatılması gerekir.

balkonunda ‘kara gece’ye şöyle seslenir: ‘’Gel, tatlı gece- gel sevgi dolu, esmer yüzlü gece, gel ve *Romeo*’mu bana getir.’’ [28]

Antikçağ itibariyle ise siyah bir yandan da gecenin ve karanlıkların, toprağın derinliklerinin ve ölümün rengi olarak da görülmüştür. Özellikle Orta Doğu’da ve Mısır’da siyah henüz kötücül bir anlam taşımaz. Mezarlık siyahı (kitonik) olarak da bilinen siyah öbür dünyaya geçişi sağladığı için uğurlu bir siyahtır. Ayrıca simgesel olarak siyah Eski Mısır’da ölüm, gece ve yeraltı dünyasıyla da ilişkilidir. Bu anlamda o dönemde birçok farklı kültürde görüldüğü gibi Antik Mısır’da da siyah ölümle özdeşleştirilmiştir. Ölüm tanrısı *Anubis*’in çakal imgesiyle göründüğü ya da çakal başlı insan olarak var olduğuna inanılırdı. Bu çakal başı görüntüsünün koyu siyah olarak aktarıldığı dönem hiyerogliflerinde ortaya konmuştur. Çakal başlı tanrı *Anubis* ölüye mezarına kadar eşlik eden tanrıdır ve derisi siyahtır.[29] *Set* ve *Nephthys*’in oğlu olan *Anubis* gece saatlerinde mezarları dolaşarak ölüleri kontrol eder. *Anubis* ölüler dünyasının bekçisidir ve bu haliyle yeraltı dünyasına ait olan bir tanrıdır. Aynı zamanda yeraltı dünyasının ana tanrısı olan *Osiris* de doğrudan olarak siyahla özdeşleştirilmiştir. Bununla birlikte her yıl taşan Nil nehrinin sürüklemiş olduğu toprağın renginden dolayı da Mısır’a bir süre için ‘siyah toprak’ denmiştir.[30] Sözü edilen bu siyahlık vurgusu olumlu atıflarla anılmış ve siyah topraktan tüm Mezopotamya’ya bolluk dağılmıştır.

[28] Harvey, **a.g.e**, s. 19.
[29] Pastoureau, **a.g.e**, s. 37.
[30] **A.e**, s. 37.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/anubis-figure-1 Erişim Tarihi: 13.09.2019



Resim 7: Antik Mısır'dan Siyah Başlı *Çakal Anubis* figürü, ahşap, özel tutkal boyası, 200 mm. x 75 mm. x 452 mm, Liverpool Museum, Liverpool

Klasik Yunan öncesi ise siyahın ilk betimleniş şekli Homeros'un metinlerinde karşımıza çıkar. Homeros'a göre ölüler diyarı karanlıktır ve dünyanın öbür ucunda Okeanos Irmağı'nın arkasındadır. Oralarda sürekli olarak sisin ve gecenin hüküm sürdüğünü söyler.[31] Başkaları ise bu diyarı yeraltında toprakla denizin kök saldığı gölgeler ülkesi olarak görür. Khaos'un oğlu ve Gece'nin kardeşi olan Erebos'un krallığı burayı üç sıra surlar şeklinde çevreler ve anlatıcılar bu bölgede ölülerin bulunduğu yerin siyah renkte olduğu konusunda birleşmişlerdir.[32] Homeros açısından tanrısal öykülerin ve anlatıların dışında-özellikle destanlarında işlediği konular hem onun hem Eski Yunan'ın renkler konusundaki kültürel pozisyonunu da özetler. Homeros destanları sadece Homeros anlatısının anlamsal dizgeleri açısından değil; aynı zamanda renk düzeni açısından da siyaha dair belli anlam oluşumları sunan bir

[31] **A.e**, s. 40.
[32] **A.e**, s. 40.

yapıya sahiptir. William Ewart Gladstone'un *Studies on Homer and the Homeric Age* (Homeros ve Çağı Üzerine İncelemeler) isimli kitabında ''Homeros'un Renkleri Algılayışı ve Kullanışı'' başlıklı ilginç bir kısım bulunur. Gladstone bu kısımda Homeros destanlarını renkler açısından dize dize inceler ve bu destanlarda renklerin kullanılış biçimlerine göre belli anlam okumaları yürütür.[33] Bu çalışma Gladstone'u Yunan kültür dünyasına dair ilginç keşiflere götürmüştür. Bunlardan en kayda değeri Homeros'un renk terimlerini kullanışıyla ilişkili olan kısımlardır. Bu araştırmada destanlarda genel olarak siyahın ele alınışına dair tipik bir ikili karşıtlık üzerinden hareket edildiği görülür. Buna göre Homeros ve çağdaşlarının dünyayı renkli bir sinemaskop olarak değil, siyah beyaza daha yakın bir biçimde algıladıklarını ifade eder.[34] Gladstone'un *İlyada* ve *Odysseia* araştırması, Homeros'un renk nitelemelerinde ciddi bir farklılığın görünür olabilmesini sağlaması açısından oldukça ilginç bir çalışma olmuştur. Çalışmada dikkati çeken ifadeler arasında renge dair en belirgin açıklamalar Homeros'un deniz rengine dair aktardıklarıdır. *İlyada* ve *Odysseia*'daki en bilinen ve sıkça atıf yapılan tabirlerden biri ''şarap gibi karanlık deniz'' tabiridir. Aslında Homeros tam olarak *oinops* der. Bunun karşılığı aslında ''şarap görünümlü'' yahut ''şarap rengi''dir.[35] (*oinos* ''şarap'' *op* ise ''görmek'' anlamına gelmektedir.) Bu noktada denizin rengiyle şarabın ilgisi ve her ikisinin de siyahla özdeşleşmesi aslında renkleri algılamada dönüşen kültürel anlamlara dair önemli bir göstergedir. Gladstone araştırmasının bu kısmında Eski Yunanlılar'da genel bir renk körlüğü olduğunu ve renk farklılıklarına duyarlılığın daha yakın tarihlerde gelişmiş bir özellik olduğunu savunur.[36] Gladstone'un çalışmasında ortaya koyduğu bir başka olgu, Homeros anlatılarında siyah ve beyazın diğer bütün renkleri gölgede bırakan baskınlığıdır. Gladstone Homeros'ta *melas*-yani 'siyah' sıfatının yaklaşık 170 defa geçtiğini saptar. Üstelik 'esmeye başlayan batı yelinin dalgalandırıp kararttığı' denizi tasvir ederken kullandığı 'siyahlaşmak' anlamına gelen fiilin pek çok kez kullanıldığı yine bu çalışmada değinilen konulardan biridir.[37]

[33] Guy Deutscher, **Dilin Aynasından**, Çev. Cemal Yardımcı, İstanbul, Metis Yay, 2015, s. 34. (Bkz. W.E. Gladstone, **Studies on Homer and the Homeric Age**, Vol.3, Oxford, Oxford Uni. Press, 1858.)
[34] Deutscher, **a.g.e**, s. 38.
[35] **A.e**, s. 39.
[36] **A.e**, s. 45-46.
[37] **A.e**, s. 43.

Gladstone, Homeros şiirlerinde ana renklerin bazılarının neredeyse hiç bulunmadığını da belirtir. Örneğin 'mavi' için bunu karşılayacak hiçbir kelimenin görülmeyişi çarpıcıdır. Yunancada mavi anlamına gelen *kuaneos* kelimesi bulunur fakat Homeros için bu kelime 'koyu renkli' anlamına gelir.[38] Üstelik bu rengi deniz ya da gökyüzü için de kullanmaz. Bu durum Homeros için daha önce de söylendiği gibi onun evren kavrayışının 'açık' 'koyu' diyalektiğinde şekillendiğini gösteren bir olgudur. Zaten Gladstone'a göre, Homeros'un çağdaşları dünyayı aydınlık-karanlık karşıtlığı aracılığıyla gören bir dünya görüşüne sahiptir.[39]

Roma İmparatorluğu açısından siyah rengine bakıldığı zaman da tıpkı Eski Mısır'da ele alındığı gibi rengin ölüm ve ölümün sonsuz çeşitliliği ile ilişkilendiği dikkati çeker. Dolayısıyla siyah, Roma'da da ölümün rengi olarak görülmüş ve kabul edilmiştir. Siyah renk özellikle cenaze ritüellerinde kullanılan eşyalar üzerinde yoğunlukla görülür. Bu tip nesneler üzerinde gerek kültürel atıfları dolayısıyla gerekse de sanatın Antik dönem itibariyle etkisini yoğunlaştırmasıyla birlikte siyahın da kültür hayatındaki etkisi oldukça yoğunlaşmıştır. Öyle ki sanatın devreye girişiyle birlikte Tanrılara sunulabilecek en iyi hizmetin 'renklerden yararlanarak güzelliği ortaya çıkarmak' olabileceği fikri etrafında öneriler gelişmiştir. Bu yaklaşım da siyah rengin pozitif özellikli dönüştürücü etkisiyle doğrudan ilgilidir. Dolayısıyla bahsedilen bu ilk etkileri sanat-siyah ilişkisi içinden okumak mümkündür. Bu etkilerin sanata yansımasına örnek teşkil edebilecek ilk ve önemli bulgu siyah figürlü Atina vazolarıdır. Atina'da siyah figür tekniği MÖ 700 civarında Korinthos'ta ortaya çıkmıştır. O zamana kadar Demir Çağı Yunanistanı'nda sadece insan ve hayvan siluetlerinden oluşan ve konturlu çizimlerde detaylara nadiren yer veren keskin bir geometrik üslup takip ediliyordu.[40] Ancak MÖ 630 yılları itibariyle Atinalı sanatçılar vazolarındaki bütün figürler için siyah figür tekniğini kullanmaya başladılar ve yüzyılın sonuna doğru sadece konturlamada değil dolgulandırmada da siyah figürlere başvurmaya başladılar. Böylece siyah kullanımı bu dönemde teknik açıdan biçimsel

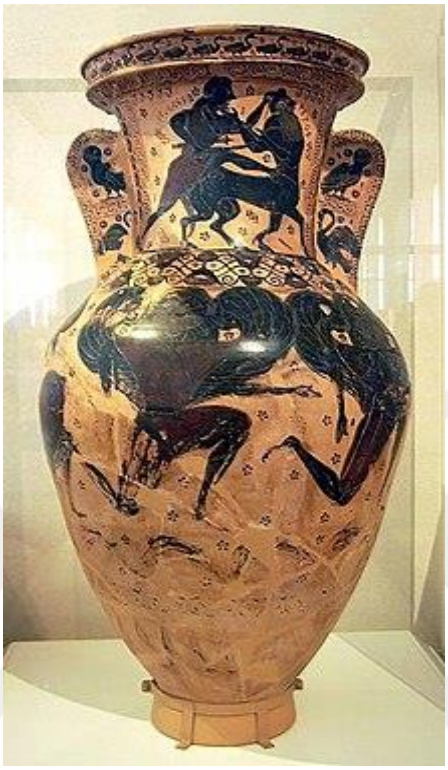
[38] **A.e**, s .43-44.
[39] Gladstone, **a.g.e**, s. 430-431.
[40] John Boardman, **Siyah Figürlü Atina Vazoları**, Çev. Gürkan Engin, İstanbul, Homer Kitabevi, 2013, s. 9.

üslubun yerleşikleşmesini de sağlayan belirleyici bir renk olmuştur. Daha sonradan bu üslubu sanat tarihçiler ‘’Erken Atina Siyah Figürü’’ olarak adlandıracaktır.[41]

Antik Çağ’dan günümüze gelebilen vazo buluntuları arasında karşımıza çoğunlukla konu ve form çoğunluğu açısından *Kırmızı Figürlü Atina Vazoları* çıkar. *Siyah Figürlü Atina Vazoları*na geçiş ise vazoların üstünde işlenen konuların değişmesiyle paralel bir dönüşüme işaret eder: Siyah figürlü vazolar Yunan Sanatı’nın en erken tarihli mitolojik sahnelerini yansıtırlar.[42] Oldukça kapsamlı ve detaylı çalışıldığı için sanatçıların kimlikleri, sanatçı-atölye ilişkilerini ortaya koymak mümkün olabilmiştir. Bu tarihlerde aslında Atina’da esas resim tekniği siyah değil kırmızı figür tekniğidir. Bazı sanatçılar iki teknikle birden çalışmışsa da ağırlıklı olarak kırmızı figürlü vazolar öne çıkarlar. 7. yy.’ın ortalarında çalışan Atina’lı vazo ressamları Korinthos tipi minyatür siyah figür tekniğini biraz daha geliştirerek konu çeşitliliğini arttırmışlardır.[43]

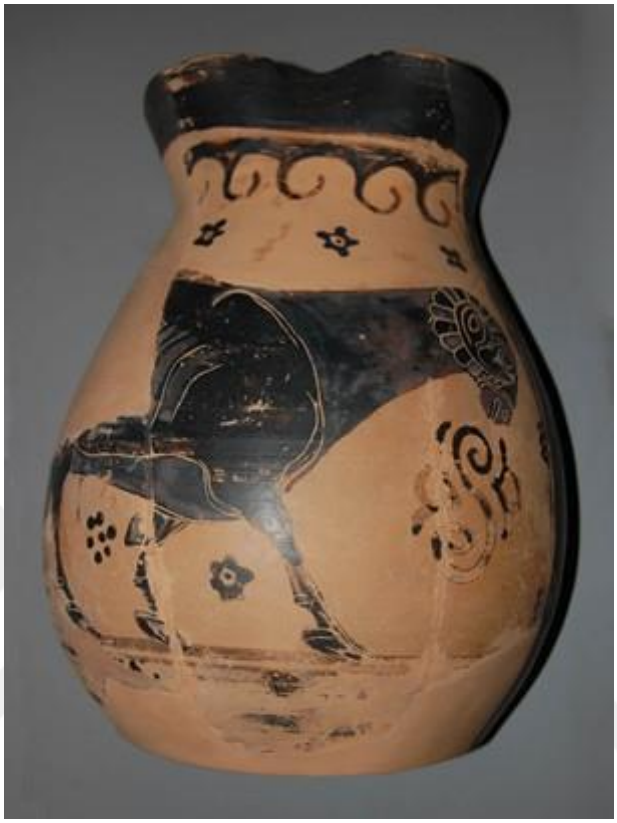
[41] **A.e**, s. 9.
[42] **A.e**, s. 7.
[43] J.D. Beazley, **The Development of Attic Black-Figure**, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 97.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.beazley.ox.ac.uk/carc/resources/Introduction-to-Greek Pottery/Keypieces/blackfigure/nessos Erişim Tarihi: 17.09.2019



Resim 8: Nessos Ressamı (isim vazosu), boyunlu amfora, *Herakles ve Nessos*, gövde: *Gorgo*'lar betimi, British Museum, London

Kaynak (Çevrimiçi) https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1888-0601-566 Erişim Tarihi: 23.09.2019



Resim 9: Gorgo Ressamı, 'Olpe' betimi, klasik amfora, Yükseklik: 26, 3 cm. British Museum, London

Antik Yunan'ın klasik döneminde ise felsefenin özellikle devreye girmesiyle birlikte birçok konuda olduğu gibi renkler konusunda da belli başlı tartışmalar yürütülmüştür. Özellikle Antik Yunan'ın önemli düşünürlerinden Platon ve Plinius'un gölge kavramı üzerinden geliştirdikleri değerlendirmeler siyah-nesne ilişkisini yeniden düşünmemizi sağlar. Kavramların kökenlerine dair düşünen iki filozof olarak gölge ve karanlıklar konusu ikisinin de bir hayli ilgisini çekmiştir.

'' (…) Platon ve Plinius, farklı bağlamlardaki farklı şeylerden söz etmişlerdir. Fakat birkaç faktör onların bir diyalog olarak okunmasını haklı çıkarır. İkisi de kökenlerin mitleriyle (Plinius sanatın mitiyle ve Platon bilginin mitiyle) uğraşmıştır; hem sanatsal hem de bilişsel tasvirlerin doğuşu ile ilgili olan mitler izdüşüm motifi üzerine odaklanmıştır. Bu ilk izdüşüm siyah bir gölgedir.''[44]

[44] Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, Çev. Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi, 2006, s.8.

Platon'un mağara anlatısındaki temel belirleyici öğe de siyah gölgenin ta kendisidir. Varlığın kendisiyle yansıması arasındaki fark açısından Platon gölge anlatısını oluşturmuş ve bunun üzerinden bir tür taklit-temsil tartışması yürütmüştür. Fakat bu tartışmalar bütünü her zaman için ışığın fiziksel yapısından kaynaklanan özelliklerine dayanır. Platon'a göre ışık vasıtasıyla mağara duvarına yansıyan gölge her zaman için aydınlık ışığın varlığıyla anlam bulmaktadır. Bu bağlamda ışık-ışıksızlık karşıtlığı bir noktada ışığın fiziksel yapısının ve hatta ontolojisinin yapısal durumu ile ilgilidir. Antik Yunan sonrası ise -özellikle Platon Akademileri'nin kapatılmasıyla ortaya çıkan Yeni-Platonculuk görüşünde ışığın fiziksel yapısının ötesinde, ışığın felsefi yapısına dair ilk yorumlar ortaya konmaya başlanır. Yeni-Platonculuk görüşünün ilk temsilcilerinden Plotinos'un ortaya koyduğu 'ışık metafiziği' yaklaşımı ışık olgusunu nesneleri aydınlatan-ya da onu nurlaştıran özelliklerinden ayırt ederek, felsefi bir tasarım ya da bir nevi metafor olarak kullanmaya başlamasıyla açıklanır.[45] Bu açıklamalar bağlamında ışık, güneşi tanrılaştıran dinlerin yahut ilkel olarak adlandırılabilecek diğer ışık merkezli dinlerin içinde görülen uhrevi bir tapınma anlayışının dışında bir tür felsefi tasarım olarak karşımıza çıkar. Plotinos'un ışık doktrininin Yeni-Platonculuk bağlamında işlenişi ışığın 'kaynağı' ile 'yayılmakta olan ışık' arasında bir ayrım oluşturur.[46] Böylece ışık kavramı bu nokta itibariyle somut bir felsefi metafor olarak tartışılabilir hale gelir. Bu şekilde bakıldığında da Plotinos'un bu yaklaşımı, ışığı nesneleri aydınlatan ve sadece onları görünür kılma özelliğine sahip olan bir unsur olmaktan çıkarıp 'görünebilir nesneleri yaratan şey' olarak düşünülebilir kılar.[47] Böylece Aristotelesçi

[45] Ulus Baker, **Sanat ve Arzu**, İstanbul, İletişim Yay, 2018, s. 217.
[46] **A.e**, s. 218.
[47] **A.e**, s. 218. Bununla birlikte bu tez bağlamında düşünüldüğünde 'görme' edimine dair tartışmaların başlangıç nüvelerinin anlaşılır kılınması da amaçlanmaktadır. Felsefi bir tartışma alanı olarak 'görme' ediminin doğasına dair ilk tartışmaların Plotinos'la başladığını belirtmek gerekir. Işığın fiziksel yapısı ve bundan kaynaklı özelliklerinin aslında Aristo'nun *Metafizik* isimli eserinde tartışıldığı bilinir; fakat bu tartışmalar çoğunlukla ışığın fiziksel yapısı bağlamında ele alınmıştır. Işığın özellikleri çoğu zaman nesneleri aydınlatan ya da onlara renk veren genel geçer fikirlerin tamamı şeklinde yorumlanmıştır. Platoncu felsefenin dönüştüğü dönemlerde -asıl olarak Ortaçağ'ın skolastik görüşün hakimiyetinde olduğu dönemde- ışık kaynağına Latince *lux* yani 'kaynak ışık' denmektedir. Yayılmakta olan ışık için de 'yaratılmış olan şeyleri aydınlatan' anlamına gelen *lumen* kelimesi kullanılmıştır. Bu anlamda Plotinos Aristo'cu tipik ışık değerlendirmesinin dışına çıkarak bir tür 'ışık metafiziği' anlayışı ortaya koyar. *Işık doktrini*, ışığın artık nesneleri aydınlatan, onları görünür kılmaktan öteye geçerek nesneleri 'yaratan', her şeyi bir töz gibi belli bir kaynaktan çıktığını anlatan bir öğretinin var olduğu anlayışıdır. Bu anlamda Plotinos'a göre *ışık doktrini* metafizik bir çerçevede kavranır. Bu anlayışa göre şeylerin

ışık algısına Plotinos'la birlikte dinbilimsel anlamın dışında metafiziksel bir çerçevede sahip olunmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak bu tarihlerde ışık-karanlık ayrımı şeylerin özünü var eden kavramsal bir yön kazanır.

Aynı şekilde çok daha sonradan Hegel de aydınlık-karanlık temalı bir anlatı geliştirecektir. Hegel'in saf aydınlık ve saf karanlık görüşü bağlamında değerlendirdiği yaklaşım Platon ve Plinius'tan farklı olarak varlık sorununu tartışır.

'' Saf aydınlık ve saf karanlık aynı şeyin hükümsüzlüğüdür. Bir şey ancak belirli aydınlıkta veya belirli karanlıkta ayırt edilebilir (unterscheiden) (ışık karanlıkla ayırt edilir ki bu karartılmış ışıktır ve karanlık da ışıkla ayırt edilir, ki bu da aydınlatılmış karanlıktır) ve bu nedenle karartılmış ışık ve aydınlatılmış karanlık ancak birbirinin içindedir ve önemleri farklılıklarıdır. Öyleyse bunlar ayırt edilebilir varlıklardır.(Dasein)[48]

Bu şekilde Klasik dönem itibariyle felsefe de siyah özelinde bu rengin bir tür dönüştürücü etkiye sahip olduğunu ortaya koyar. Aynı şekilde bu dönem itibariyle sanat da benzer etkinin farkındadır. Sanat-siyah ilişkisi ilk olarak Uzakdoğu'da Çin Sanatı'nda, Ortadoğu'da ise Mısır Sanatı'nın etkisinde boy göstermiştir. Mısır tasvirlerinde Kraliçe *Nefertari*'nin atası olarak tanrılaştırılan bazı kral ve kraliçelerin siyahla betimlendikleri görülür. Mısır üslubu, her sanatçının çok genç yaşlarda öğrenmesi gereken çok sıkı bir yasalar topluluğundan oluştuğu için çizgi ve renk bütünlüğü uzun bir süre aynı şekilde aktarım göstermiştir. Bu anlamda önemli olan özgünlük arayışı değildir; tam tersine geçmişin hayran kalınan anıtlarına en iyi yaklaşan ve onu en iyi taklit eden kişi en iyi sanatçı olarak görülmüştür. Bu yüzden de bin yılı aşkın bir süre içinde Mısır Sanatı'nda çok az bir değişim yaşanmıştır.[49] Bu az değişen sanat üslubu içinde renk olgusu da değişmeden aktarılmış ve siyah renk de Mısır Sanatı içinde sözü edilen noktaya bu uzun süreli aktarım sayesinde ulaşabilmiştir. Böylece siyah Antik Mısır Uygarlığı içinde hem tanrılarla özdeşleşebilecek bir aktarım noktasında olumlu bir öneme sahip olmuştur hem de sanatsal sunumun önemli bir parçası olagelmiştir.

özünü var eden ışıktır. Tabi ki bu bağlamda ışık 'tanrı' olarak kavranmaktadır. (Akt: Ulus Baker, **a.g.e**, s. 218-219.)

[48] Stoichita, **a.g.e**. s. 9.

[49] Gombrich, **a.g.e**, s. 39.

Siyah özelinde bakıldığında tasvir anlayışı açısından Yunan Sanatı'nda da Mısır Sanatı'nda görülen belli özelliklerin sürdürüldüğü görülür. Yunan çömleklerinde genel eğilim siyah üzerine kırmızı veya kırmızı üzerine siyah figür olarak izlenmektedir.[50] Çömlek üzerindeki siyahın çamurun cinsinden oluşturulması ve parlak siyahın elde edilebilmesi için çamur birkaç kez yıkandıktan sonra ince bir emülsiyon oluşturulur ve siyah bulunması gereken alanlara bu emülsiyon sürülür. Aynı emülsiyon konturlar için de kullanılarak siyah figüratif formlar bütünü oluşturulur ve genel biçimi belirler.[51] Böylece siyahın kimyasal süreçle birlikte matlık ve parlaklık durumu estetik bir yöntem olarak süsleme detaylarında çeşitlendirilebilmiştir. Parlak metalik siyahın elde edilmesiyle birlikte siyahın sanata katılımı bu süreçle birlikte gelişme gösterir.

Antik Çağ sonrası Hıristiyanlığın kabulüyle birlikte ise rengin simgeleştirilmesi açısından siyah yer yer olumlu fakat çoğunlukla olumsuz anlamları ifade eden bir renge dönüşür. 10. yy itibariyle siyah renk gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiş ve özellikle yortularda farklı renklerle birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Siyah bu şekliyle gündelik yaşamın içinde daha ölçülü bir hal alır ve Yüksek Ortaçağ içinde çoğunlukla olumsuz anlamlarıyla birlikte anılır olmuştur.

1.2.2. Çirkin ve Dolayısıyla Kötü Siyah

Tarihin ve kurumsal anlatının başladığı dönemler itibariyle siyahın anlamında da birtakım olumsuz dönüşümler görülmeye başlanır. Siyaha atfedilen olumsuz özellikler Kitabı Mukaddes'in sayfalarında ilk olarak karşımıza çıkar. Siyah-ve onunla birlikte bütün koyu renklerin çağrıştırdıkları, olumsuz hatta lanetlenmesi gereken özelliktedirler. Bu anlatılara göre siyah kötülerin, inançsızların ve Tanrı'nın lanetinin göstergesi sayılan bir özellik taşımaktadır. Siyah yalnızca yazılı metinlerde değil aynı zamanda sözlü kültürde ve batıl inançların genelinde ilk akla gelen renk olmuştur. Siyaha dair hala daha günümüzde de geçerliliğini koruyan pejoratif vurgulu anlam veya atıflar bulunmaktadır. Özellikle Fransızca'da siyahın olumsuz,

[50] Brian A. Sparks, **Greek Pottery: An Introduction,** Manchester, Manchester University Press, 1992, p. 64.

[51] **Pottery Production in Ancient Greece Geoarcheology and Archaeomineralogy**, ed. R. I. Kostov, B. Gaydarska, M. Gurova C. Dimitrova, Sofia, Proceedings of the International Conference Book, October 29- 30, 2008, pp. 108-110.

yasak, tehditkar, uğursuz özellikler barındırdığına vurgu yapan oldukça fazla deyiş bulunmaktadır: *Marche noir* (karaborsa), *travail noir* (‘kaçak çalışma’ anlamında kullanılan ‘kara çalışma’), *mouton noir* (‘yüz karası’ anlamında kullanılan ‘kara koyun’), *bete noir* (en nefret edilen nesne ya da canlı anlamında kullanılan ‘kara hayvan’), *liste noir* (kara liste), *trou noir* (kara delik), *serie noir* (kara seri ya da polisiye seri), *messe noir* (‘kara ayin’, ‘büyücü ayini’), *avoir des idees noires* (‘kara düşüncelere kapılmak’, ‘tasalanmak’), *broyer du noir* (‘karalar öğütmek’ ya da çok üzgün olmak), *marquer d’une pierre noir* (‘kara bir taşla işaretlemek’; kötü hatırlamak), *etre noir* (sarhoş olmak) gibi olumsuz atfa sahip deyişler en yaygın kullanılanlarıdır.[52] Bu deyişlere ek olarak bazı atasözü ve özdeyişlerin de siyahla ilgili bir takım olumsuz batıl inanışları yansıttıklarını söylemek mümkündür. Örneğin siyah renkli bir hayvanla (kedi, köpek, karga, kuzgun, tavuk veya koyun) karşılaşmanın yol açabileceği huzursuzluk: *Chat noir le matin, chagrin le soir* (sabaha kedi, akşama kader) olarak kullanılan Fransızca tabir. Bunun dışında *Qui voit corbin (corbeau) voit sa fin* (karga gören kendi sonunu görür) gibi örnekler sözü edilen olumsuz atıflara sadece birkaç örnektirler. Siyah renk kıyafet giyen birini görmek bile uğursuzluk olarak kabul edilir: *Cape noire au loin, change ton chemin* (uzaktan kara cübbe gördün mü, değiştir yolunu)[53]

Siyah ayrıca başlangıçtaki kaosun rengidir. Siyah, tekinsizliğin ve hatta ölümün rengidir. Hayatın kaynağı ve dolayısıyla Tanrı olgusu ancak ve ancak ışıkla ilgilidir ve onun varlığının yegane göstergesi sadece ışıktır. İncil içinde de ışığın tanrısal boyutuna yoğunluklu bir vurgu vardır.

> ‘’(…) o doğruları kötülükler imparatorluğundan ve ‘’karanlıklar prensi’’nden (Şeytan) kurtaracak, onları göklerin Kudüs’üne eriştirecektir; orada Tanrı’yla yüz yüze gelecekler ve ebediyete kadar nur içinde kalacaklardır.’’[54]

Siyah-beyaz dikotomisinde karşıt renklerin etkisi bu anlamıyla Hıristiyan ilahiyatının ilk dönemlerinde beyazın da devreye girmesiyle etkinliklerini yoğun bir şekilde hissettirirler. Başka parametrelerle birlikte renk sembolizasyonu üzerinden de değerlendirilen Hıristiyan ilahiyatı özellikle karşıtlık oluşturma bağlamında

[52] Pastoureau, **a.g.e**, s. 207-208.
[53] **A.e**, s. 208.
[54] **A.e**, s. 38.

anlatısallığını güçlendirerek daha sonra Ortaçağ zihni içinde şekillenecek Skolastik görüşün genel şablonunu oluşturacaktır. Bu görüş çoğunlukla siyahın ve onunla özdeşleşen karanlığın kötücülleştiği ve karanlık karşısında ışığı ve ilahi olanı yücelten genel Ortaçağ görüşüdür. Olumsuz atıfla anılan tek renk siyah değildir. Koyu renklerin çoğu ilahi olanın dışında değerlendirilir. Bu anlamda siyahla birlikte kırmızı da Hıristiyanlık içinde devamlı olarak bahsedilen olumsuz özellikleri barındırır. Hıristiyanlığın ilk zamanlarından itibaren siyah ve kırmızı cehennemin ve onun temsilcisi olan şeytanın rengi olarak işlenmiştir. Fakat başlangıçta renk simgeselleştirmesi bağlamında karşıtlık dizgesi çoğunlukla siyah ve beyaz renkler özelinde gelişmiştir. En genel anlamıyla siyah ve beyaz zıtlık öğesinin kendisi olarak görülüyor; genelde iyinin ve kötünün renk olarak ifadesini temsil ediyorlardı. Bu zıtlık durumu hem Yaratılış'a (ışık-karanlık) hem de doğadaki diğer zıtlıklara (gündüz-gece) dayanıyordu.[55] Roma Antikçağı'nda ya da Geç Ortaçağ içinde siyah bir yandan tevazuyu, ılımlılığı, otoriteyi veya saygınlığı çağrıştırmış, aynı zamanda ölüler alemine, karanlıklar diyarına ya da günahlara gönderme yapan simgesel özelliklerle anılmıştır. Fakat çoğunlukla siyahın acı veya kefaret göstergesi olarak değerlendirildiği alanlar daha fazlaydı ve bu durum hem Hıristiyan ilahiyatının ilk dönemlerinde kıyafetlerde hem de litürjinin içinde görülmekteydi. Hıristiyanlığın erken dönemlerinde merkez Avrupa'da 7. ve 8. yy.'ların ardından Hıristiyanların rağbet göstermediği siyah; bu tarihlerden sonra Hıristiyan anlatısının simgeleştirdiği haliyle renk olmanın önüne geçen bir kültürel özelliğe kavuşur. Yüksek Ortaçağ'a doğru ise siyahın tüm olumlu boyutları kaybolacak; sadece olumsuz özellikleri simgeleyen atıflarla anılacaktır.

''Feodal Dönem Batı'da ''kötü siyah''ın büyük devri oldu. İlahiyatçıların ve ahlakçıların söylemleri, litürji ve cenaze törenleri, sanatsal yaratıcılık ve ikonografi, şövalyelik kuralları ve armalarla ilgili ilk yasalar; bütün bunlar siyahı iç karartıcı ve ölümcül bir renk kıldı. Kıyafet alanında da sadece Benedikten keşişleri siyaha sadık kaldı ve artık aşağılanan, dışlanan ya da mahkum edilen bir rengin geçmişte kalmış erdemlerini giysileriyle savunmayı sürdürdüler. Bunun dışında neredeyse her alanda siyah artık Şeytan'ın renk paletine girmişti ve yüzyıllar boyunca cehennemi bir renk halini aldı.''[56]

[55] **A.e**, s. 48.
[56] **A.e**, s. 55.

Bu etki özellikle Kilise Babaları'nın geliştirdikleri anlatılar etrafında örgütlenmiş ve siyah renk Yüksek Ortaçağ'a doğru kötülük güçlerini sembolize eden bir anlama doğru evrilmiştir. Özellikle 6. yy.'dan başlayıp 11. yy.'ın ortalarına dek birçok kez Hıristiyan anlatılarının merkezinde işlenen *iblis* (diabolus*)* gerek resimli kitaplarda gerekse resimsel anlatılarda çoğunlukla siyahla aktarılmıştır. Dolayısıyla bu şekliyle 6. ve 11. yy'lar arasında şeytan görüntüsü siyah etrafında şekillenerek oluşturulmuştur. En sonunda da 11. yy. içinde çirkinleştirilmiş bir görüntüyle hayvansı bir siyah görünüme kavuşturulmuş olur. Böylece ister şeytan olsun ister ona bağlı benzer yaratıklar, metinlerde ve görsel sunumların hepsinde şeytan ve temsilcileri sürekli olarak siyah rengiyle birlikte tasvir edilir olmuşlardır. Siyahın sözü edilen kıyafet temsili üzerinden ötekileştirilen pozisyonu sadece şeytan motifi üzerinden kurgulanmaz. Geç Ortaçağ'la başlayıp 15. ve 16. Yüzyıllarda doruk noktasına ulaşmış olan cadı avları hem siyah hem de kadınlık oluşu bağlamında Hıristiyan teolojosinin ürettiği olumsuzlayıcı bir bağlam üzerinden hareket ederek siyah ile kötücüllük arasında bağ kurulabilecek söylemler geliştirmiştir. Tek tanrılı dinlerin iyiliği tanrıyla, kötülüğü ise Şeytan kimliğinde ifade etmesinin temelinde Hıristyanlığın diğer tek tanrılı dinlere göre çok daha ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Papalığın 15. Yüzyılda heretikliği tanımlama biçimi ve 'günah keçisi' olarak kadın kimliğinin 'cadı'ya dönüştürülmesinde sözcülük etmesi sözü edilen yaklaşımı güçlendiren olgulardan biridir.[57] Cadı olarak tanımlanan kadınların sözde 'kara büyü' uyguluyor olmaları ya da siyah kıyafetler içinde bulunmalarından ötürü bu şekilde yaftalanmaları, Hıristyanlık özelinde siyahın 'lanetli' olanla eşdeğer tutulduğu bir anlatıyı ortaya koyar.

Bunlarla birlikte Dünya Tarihi içerisinde salgınlar, siyah ve hastalık ilişkisinin metaforik birlikteliği açısından da ayrı bir olumsuz vurguyu aktarır. İnsanlık tarihi en başından beri kırıcı salgınlarla mücadele içinde olmuştur. Bu salgınlar arasında en yaygını ve en eskilerinden biri M. Ö. 1000 yılında Afrika'da başlayan sıtma salgınıdır. Afrika'dan tüm dünyaya yayılan hastalık, dünyanın bilinen

[57] Bu noktada cadılık-kadınlık ilişkisinin Ortaçağ ve Rönesans'ta şekillenişi ve 'iyilik' 'kötülük' dikotomisinde 'günah keçisi' ilan edilen kadının cadıya dönüştürülmesine dair bkz. Serap Yüzgüller Arsal & Seda Yavuz, ''**The Portrait of The 'Scapegoat Woman' As Witch**, İstanbul, Synergies Turquie, No.7, 2014, pp. 167-178.

ilk kapsamlı salgınlarından biri olarak literatüre girmiştir. Benzer dönemde M. Ö. 1500-1000 yılları arasında da Mısır'da başlayan cüzzam salgını bu anlamda ciddi bir kırılma yaratır. Şöyle ki; cüzzam özellikle İncil içerisinde *İsa'nın Mucizeleri* anlatısının önemli bir parçası olarak işlenir ve hastalığın dini dönüşüm noktasında oynadığı rol itibariyle de, yaygınlığının ciddiyeti itibariyle de önemli bir aktarımı tanımlar. Erken Rönesans döneminin bazı örneklerinde cüzzam hastalığının işlendiğini bu noktada belirtmek gerekir.[58] Teolojik yaklaşım bağlamında da kötü kaderin bir etkisi olarak değerlendirilen hastalık yine siyahın bir metafor olarak olumsuz referasyonuyla dini betimlerin genelinde bu şekliyle ele alınmıştır. Bu yaklaşımların geneli hastalığın yarattığı tahribatın yoğunluğuyla doğru orantılıdır. Cüzzamın yarattığı etki o kadar büyüktür ki; bu etki Mısırlıların cüzzama ''ölümden önce ölüm''[59] demelerine yol açmış, Hindistan'dan Mısır'a, oradan da tüm kıta Avrupa'sına yayılmış ve ciddi yıkımlar yaratmıştır. İlk cüzzamlıların ortaya çıkışıyla birlikte de bu kişiler ya hemen yakılmışlar, ya da toplumdan tecrit edilerek belli yerlerde yaşamaya mahkum bırakılmışlardır. Cüzzam bu şekliyle bakıldığında veba salgını kadar olmasa da Avrupa Sanatı'nı etkileyen bir metafor olarak gerek resim sanatında gerekse de edebiyat içinde literatürdeki yerini almış olur.

Bütün bunlarla birlikte özellikle Geç Ortaçağ'da ortaya çıkan veba salgını da siyahın kültür tarihi açısından değerlendirilişinde bir başka önemli durak noktasıdır. İlk olarak Asya Kıtası'nda ortaya çıkan veba hastalığı ticaret aracılığıyla önce Konstantinopolis ve İskenderiye'ye oradan da Sicilya Adası ve Venedik'e sonrasında

[58] Kara ölümün yarattığı ölüm-siyah sembolizminin aslında cüzzamın Batı Sanatı'nın Rönesans dönemi öncesinde hatta Bizans dönemi aktarımları içindeki örnekleri bahsedilen sembolizasyonun oluşumunda hayati bir öncü girişim teşkil eder. Sanat tarihinde de veba öncesinde cüzzamın çeşitli sunumlarının olduğu bilinmektedir. Örneğin *La Francheshina* adlı el yazması içinde *Assisili Francis'in Cüzzam Hastalarını İyileştirmesi* isimli çalışma, çeşitli Bizans minayatürleri içinde işlenen *İsa'nın Cüzzamlıları İyileştirmesi* sahneleri, Erken Dönem Rönesans resim sanatının önemli ustalarından Masaccio'nun *Gölgesiyle Hastalara Şifa Veren Aziz Petrus*'u *ve Yuhanna*'sı, yine Botticelli'nin *Cüzzamlıların Kurban Edilmesi* isimli çalışması, ülkemizde Kariye Camii'nde görülebilecek olan cüzzamlıları tasvir eden mozaikler gibi örnekler aslında kara ölüme giden yolda hastalık ve ölüm metaforunun sanata ilahi olanın dışında başka türlü bir sembolizasyonla dahil olduğunu ortaya koyar. Bu sembolizasyonun veba ile ilgili olan kısmı vebanın bıraktığı siyah lekelenmelerin resim ve edebiyatta bir tür 'siyah sembolizasyonu' hatta yer yer-özellikle Romantizm akımı içinde 'siyah-kara ikonografisi' oluşturabilecek örnekleri kapsayabileceğini söylemek mümkündür.(Yukarda adı geçen örneklerin aynı kapsam içinde ele alındığı bir metin olarak bkz. Ali Artun, ''**Kara Ölüm ve Avrupa Sanatı**'', e-skop (dergi), Sayı: 16, 23.04.2020, (Çevrimiçi), http://www.aliartun.com/yazilar/kara-olum-ve-avrupa-sanati/ Erişim Tarihi: 02.09.2020.

[59] **A.i.s.** Erişim Tarihi: 02.09.2020.

da tüm Avrupa Kıtası'na yayılmıştır. İlk olarak 1349 tarihinde kayıtlara girmiş olan hastalık Avrupa Kıtası'nda 1355'ten sonra yaygınlık kazanır ve 1380'lerin sonuna kadar etkinliğini hissettirir. Bu tarihselleştirmenin öncesinde aslında ilk olarak 540 yılı civarında, Justinyen döneminde hastalığın ilk olarak görüldüğünden de bahsedilmektedir. Konstantinopolis'e Mısır'dan ticaret amacıyla gelen gemilerin hastalığı kıta Avrupası'na İtalya üzerinden yaydığı bilinir. Bu tarihten sonra da tüm liman kentlerine yayılan hastalık salgının kontrol edilmez bir boyuta ulaştığı yıkıcı sonuçlardan ötürü tarih boyunca en çok korkulan hastalıklardan biri olmuştur. Hastalığın vücutta açtığı yaraların belli kütleler halinde siyah olması, hastalığın 'kara ölüm' olarak anılmasına neden olmuştur. Hastalığı tedavi eden doktorlar da uzun siyah kıyafetlerle birlikte kuş gagasına benzer burunluk eşliğinde veba bulaşmış kişileri tedavi etmekteydiler.

Veba salgınının özellikle 1348-51 yılları arasında yaşanan ve sonrasında 1362 ve 1369 tarihlerindeki tekrarlarından sonra hastalığın yarattığı sosyolojik ve kültürel dönüşümler etkilerini yoğun bir şekilde hissettirmişlerdir. *Kara ölüm*ün en önemli sonuçlarından biri demografik yapıdaki önemli değişiklikleri de beraberinde getirmiş olmasıdır. Buna göre bahsedilen yıllarda İtalya'nın merkez şehirlerinde; örneğin Floransa'da nüfus 100 binlerden 30-40 binler civarına düşmüş ve bu düşüşün sonrasında da ekonomik yapıyla birlikte belli iş kollarının daraldığı fark edilmiştir. Fakat asıl dönüşümler özellikle kültürel hayat ve düşünce biçimlerinde kendini ortaya koyar. Özellikle insanın yaşam ve ölüm konularındaki değerlendirme biçimlerinde farklılıklar meydana gelir. Bunlardan biri ölüm kavrayışının ontolojisine dair yaşanan bir dönüşümdür. Ölümün yakından ve bu kadar etkili bir şekilde hissediliyor oluşu, ölüme yüklenen anlamların hafiflemesine ve neredeyse normalleşmesine neden olur.[60] Varlık adeta mekanik bir bedene, bedenin de fizyolojik özelliklerinin öne çıkacağı nesnel bir duruma evrilmiştir. Aynı şekilde doğa ve tanrı inancı da *kara ölüm* sonrası dönüşen olgular olarak karşımıza çıkar. Ortaçağ'ın genel dünya görüşü olarak kabul gören doğaya öykünme, aşkıncı veya ilahi olana koşutsuz tapınç, yerini onu dize getirmeye veya doğayı daha yakından

[60] **A.i.s.** Erişim Tarihi: 02.09.2020.

tanımaya-bilmeye dönük bir ihtiyaca doğru evrilir.[61] Bu anlayışın teolojik kodları, hastalığın başlarda 'inançsızlar', 'yahudiler', 'sapkınlar' gibi Katolik Hıristiyanlık dışı grupların gazabı sonucu dünyayı etkilediği yönündeyken; sonrasında çeşitli kilise ve manastırlarda din insanlarının veba yüzünden de ölüyor oluşu bahsedilen anlatının yersizliğini kitleler nezdinde de görünür kılmıştır. Bu noktadan sonra da uhreviliğin yapısı çözülmeye başlayarak daha dünyevi bir dünya görüşü Geç Ortaçağ itibariyle devreye girmiş olur. Bu şekliyle bakıldığında Tanrı-merkezci görüşten insan-merkezci görüşe kaymalar noktasında aslında *kara ölüm*ün etkisi oldukça önemli bir rol oynamaktadır.

Kara ölüm tam da Ortaçağ'ın olgun döneminde teorizasyonu güçlendirilmeye çalışılan Hıristiyanlık inancının pekiştirilmesinde bir noktada itici güç de oluşturmuştur.[62] Kara ölüm sonrasında inancın şekillenişi bağlamında az önce sözü edilen sivil kopuş, Skolastik görüş çevresinde daha güçlü bir şekilde konsolide olan Hıristiyanlık inancının pekişmesi anlamında ters bir etki yaratmıştır. Bu etki çok kısa bir süre içinde Hıristiyan düşüncesine koşut şekillenen sanat içinde de etkinliğini hissettirir.[63] Gotik resmin geneline bakıldığında sarı-siyah yoğunluklu bir resim anlayışı bütün bir Geç Ortaçağ resim anlayışının neredeyse tamamını oluşturmuş olur. Kutsal ışık ve Hıristiyanlığın ihtişamla anılmasına ithafen sarı renk ağırlıklı oluşturulan kompozisyonların yanında *kara ölüm*le birlikte pekişen ve siyah etrafında oluşan bir tür korku-saygı birleşimi ağırbaşlı bir atmosfer dönemin genel resim anlayışını oluşturur. Veba salgınının sanat temelinde gelişen en önemli unsuru bir tür 'ölüm sembolizmi' etrafında şekillenen bir ikonografi oluşturmasıdır. Veba özelinde gelişen sanatsal sunumların çoğu ölümün hakikatini keşfetmeye dönük bir çağrı oluşturur. Özellikle vebanın işlenişinde karşımıza çıkan siyah sunumları tam da ölümün bir tür tefekkürle ve yaşamın bu güçlü salgın sonucu hissedilen beyhudeliğiyle ilgili oluşu üzerine odaklıdır. Bu noktada ölüm olgusunun siyah aktarımının dışında bambaşka bir konu olarak işlendiğini belirtmek gerekir. Ortaçağ içerisinde ölüm ile siyah rengin birlikte doğrudan ilişkilendirildiğini düşündüren net

[61] **A.i.s.** Erişim Tarihi: 02.09.2020.
[62] Millard Meiss, **Painting in Florence and Siena After the Black Death**, Princeton, Princeton Uni. Press, 1978, pp. 64-65.
[63] **A.e**, s. 65-66.

bulgular olmasa da genel görüş vebanın vücut üzerinde bıraktığı izler nedeniyle siyahla ilişkilendirildiği, sanatsal aktarım noktasında da bu ilişki gözetilerek sunulduğu yönündedir. Özellikle Romantizm döneminde *kara ölüm*ün net bir şekilde siyah sembolizmiyle aktarıldığını görürüz.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.bzbasel.ch/amp/basel/kunstmuseum-ladt-zu-neuentdeckung-des-basler-kunstlers-arnold-bocklin-ein-ld.1411455 Erişim Tarihi: 29.09.2019



Resim 10: Arnold Böcklin, *Veba,* 1898, tuval üzerine yağlı boya, 149.5 x 104.5 cm, Kunstmuseum, Basel

Bu şekliyle bakıldığında *kara ölüm* yalnız dönemi açısından anlam ifade eden bir tanım olmamış; aynı zamanda sonraki dönemleri etkileyen ve dramatik etkileri olan bir süreklilik teşkil etmiştir. Sembolizm'in önemli sanatçısı Arnold Böcklin'in de *Veba* isimli çalışmasında resmettiği gibi siyahlar içinde elinde tırpanıyla ölüm saçan *kara ölüm*den sağ çıkabilmeyi başarabilenler çok azdır.

1.2.3. Melankoli ve Siyah

Siyahın değerlendirilişi açısından önemli olgulardan bir tanesi de melankoli kavramıdır. Antikiteden itibaren çeşitli düşünür ve sanatçının konusu olmuş melankolinin izini sürmek uzun bir kavram tarihi tartışmasını beraberinde getirmekle birlikte siyah açısından bu tez bağlamında değerlendirilişi, melankolinin bir diğer ismi olan 'kara safra' tanımıyla ilişkili olarak ele alınacaktır. Melankoli kelimesi Yunanca kara anlamına gelen *melas* ile safra anlamına gelen *khole* sözcüklerinin birleşiminden türetilmiştir. Günümüzde kullanıldığı haliyle muğlak bir tanım etrafında açıklanmaya çalışılan melankoli Antik Yunan düşüncesi içinde Hippokrates'in tıp literatüründe karşımıza çıkan dörtçü (tetradic) düşünme biçiminden doğmuştur. Antikçağ kültüründe vücuttaki kara safranın oranıyla ilgili olarak fiziksel bir rahatsızlık olarak tanımlanan; fakat aynı zamanda kara safra etkisiyle ortaya çıkan ruhsal durumu da tanımlayan melankolik mizaç ilk olarak Aristoteles ile çeşitli yönleriyle konu edilmiştir. Aristotelesçi görüş melankoliyi entelektüel etkinlikleri destekleyici bir unsur olarak görmüştür. Aristoteles yaklaşımında melankoliyle tefekkür birlikte düşünüldüğünden, 'düşünme üzerine düşünme' motifi melankolik durumun ve tefekküre dair genel yapının *leitmotif*ini oluşturur.[64] Fakat melankolik mizaca dair yazılı olan ilk metinler Homeros'un destanlarında karşımıza çıkar. Buna göre bu metinlerde karşımıza çıkan ve bilinen ilk melankolikler Bellerophontes, Aias ve Herakles'tir.[65] Sisyphos'un torunu Bellerophontes olasılıkla yazılı tarihin tespit edebildiği ilk melankolik kişiliktir.

[64] Mert Karbay, ''**Deha ile Yas Arasında Melankoli: Antikiteden Günümüze Melankolinin Muhtevaları, Başkalaşımları ve Politik İşlevleri''**, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015, s. 2.
[65] **A.y**, s. 8.

Troya Savaşı komutanlarından Aias'ın da sonu intiharla biten yaşamı hezeyanlı melankolinin de ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir.[66] İlk olarak Homeros destanlarında ele alınan bu kişiler klasik dönemde Sophokles ve Euripides'in trajedilerinde de ayrıca işlenmişlerdir.

Melankoli üzerine tıp alanında ilk kapsamlı çalışma da günümüzden 2.400 yıl kadar önce Hippokrates tarafından yapılmıştır. Bu ruhsal duruma da *melankoli* ismini veren yine ilk kez Hippokrates olmuştur.[67] Hippokrates tıp literatüründe temel sıvılardan herhangi birinin eksik olmasının bedensel ve ruhsal problemlere yol açtığından söz edilir. Eksik olan sıvılar arttırılmaya; fazla olan sıvılarsa perhiz ve diyetlerle normal oranlarına çekilmeye çalışılır. Hippokrates'e göre her bir sıvının mevsimi ve nitelikleri belirtilmiştir. Buna göre;

Kan, bahar mevsimi, ılıklık ve nemlilik

Sarı safra yaz, ılıklık ve kuraklık

Kara safra, sonbahar, soğukluk ve kuruluk

Balgam, kış, soğuk ve nemlilik[68] oluştururlar.

Sonrasında Aristoteles'in *Problemeta Physica*'nın XXX. Kitabının başındaki 'Melankoli' bölümü bu olgunun tıp dışında felsefi ve sanatsal üretimin önemini vurgulama açısından bir tür dönüm noktası oluşturur. Kitabın ilk cümlesinde ''*Neden, ister felsefede ya da politikada ister şiir ya da sanatta olsun olağanüstü kişiliklerin hepsi melankoliktir?***''** diye yazar. Homeros'un *Oddyseia* ve *İlyada* destanlarını kaleme aldığı Klasik Dönem öncesi Yunan literatüründe melankoli siyahla ilişkilenecek biçimde tariflenmiştir. Buna göre bu dönemde melankolik ruh halini 'kararma' 'öfkelenme' gibi tarifleyen sözcüklere rastlanır.[69] 'Kararma' olarak tanımlanan bu duygu durumunun kendisi bedenin görünmeyen iç kesimlerinin kararması olarak açıklanır.[70] Öfkelenme sonucu bedenin orta kısımlarının

[66] Serol Teber, **Melankoli**, İstanbul, Say Yay, 2013, s. 9.
[67] **A.e**, s. 10.
[68] Karbay, **a.g.y**, s. 15-16.
[69] **A.y,** s. 91-92.
[70] Teber**, a.g.e**, s. 90.

kararmasını içeren bu durum öfkelenme sonucu ortaya çıkan duygusal yoğunlaşmayla birlikte organların şişme veya kararması olarak tarif edilir.

Bununla birlikte 'kara safra' tanımıyla paralel düşünülen bir başka tanım da yine melankolik ruh halini işaret eden 'kara güneş' tanımıdır. 'Kara Güneş' metaforu ilk kez Fransız şair Gerard de Nerval'in şiirinde karşımıza çıkar: *''Ben zifiri karanlık-ben ki dul-Çaresizim/Şatosuna el konmuş, ben, Aquitaine Prensi/Tek yıldızım da öldü-şimdi yaldızlı sazım/Taşıyor melankolinin kara güneşini.''* Nerval'in *El Deschidado* adını verdiği bu şiir ''bahtsız'', ''perişan'' anlamlarına gelen İspanyolca bir sözcüktür. Şair kara güneş metaforuyla yitik cennetten yoksun olmanın hüznünü yaşarken buna karşın; o hüzünle başa çıkmanın, ona egemen olabilmenin aracı olarak yine melankolik ruh halinin kendisini ortaya koyar.[71]

İnsanların kişiliklerini ve mizaçlarını anlamaya dönük çalışmalar da Ortaçağ sanat ve kültür dünyasının en çok ilgilendiği alanlardan biri olarak karşımıza çıkar. Melankolik kişilik ve melankolik olma hali tüm Ortaçağ boyunca olumsuz karşılanmış ve ölümcül bir günah anlamına gelen *acedia* olarak tanımlanmıştır.[72] Hıristiyan dünyasında ruhun hastalığıyla bedenin hastalığını ayıran; bir nevi ruh-beden ikiliği üzerinden farklılaşan bir okumayla değerlendirilen bu kavram ruhun hastalığını bir tür 'günah' olarak değerlendirerek yine kara safra-günah arasında bir tür olumsuz ilişki kurulmasını gündeme getirir.[73]

Rönesans görüşü itibariyle değişen bu tanım özellikle hümanist görüşün etkisiyle melankolik mizaca yeni bir gözle bakılmasını gerektirmiştir. Pagan geçmişle Hıristiyanlık arasında bir sentez yaratma idealindeki Rönesans görüşü Aristoteles ile başlayan deha-melankoli ilişkisini yeniden inşa eder. Marsilio Ficino, Christoforo Landino ve Pico della Mirandola gibi hümanistlerin kuramsallaştırdığı Yeni-Platoncu yaklaşım yaratıcı edimle melankoli arasında pozitif bir ilişki kurmuş

[71] Karbay, **a.g.y**, s. 1.
[72] Teber, **a.g.e**, s. 19.
[73] Jean Starobinski, **Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı**, Çev. Serap B. Öztürk, İstanbul, YKY, **Cogito: Melankoli**, Sayı 51, Yaz 2007, s. 224-225.

ve kara safraya olumlayıcı bir yaklaşım getirmişlerdir.[74] Yeni-Platonculukla Rönesans arasındaki ilişkiyi kuramsallaştıran kişilerden biri olan Marsilio Ficino *De Vita libri Tres* (Yaşam Üzerine Üç Kitap) isimli eserinde deha sahibi sanatçının nasıl yaşaması gerektiğine dair yazısında kara safrayla ilgili önemli açıklamalar yapar. Ficino'ya göre kara safra insanın bir düşünceye odaklanmasını ve en yüce şeyleri anlamasını sağlar. Bu durum da melankoliyle ilişkilenen deha sahibi kişinin gezegen Satürn'le uyum içinde olmasını gerektirir.[75] Bu noktada özellikle Satürn-melankoli ilişkisine daha yakından bakmak gerekir. Satürn, Yunan mitolojisinde Gaia ve Uranus'un oğlu, Zeus'un babası olan Kronos'un Roma mitolojisindeki karşılığıdır. Babası Uranus'un erkeklik organını tırpanla kesmesi nedeniyle en belirgin atribüsü tırpandır. Genellikle elinde tırpan, sakallı ve yaşlı biri olarak betimlenir. Erken Rönesans itibariyle karşımıza daha yoğun şekilde çıkan Satürn imgesinin en belirgin işlenişi Padova kentinde bulunan Palazzo della Ragione'nin fresk dizisinde görülür. Bu resim programının arka planında Padova Üniversitesi'nde tıp ve astroloji dersleri veren Pietro d'Abano, mimar Giovanni degli Eremitani ve erken Rönesans'ın ustalarından Giotto'yu görürüz.[76] 1315-17 yıllarında Giotto ve öğrencileri tarafından yapılan ancak yapının geçirdiği yangın nedeniyle 1450'lerde yenilenen fresklerde Satürn'ün etkisindeki mizaç özellikleri ve özellikle Satürn imgesinin başın ele dayanmasıyla bir tür tefekkür haliyle paralel resmedildiği görülür.

[74] Serap Yüzgüller, Gül Cevahir Altun, ''**Satürn'ün Çocukları: Batı Sanatı'nda *Melancholia* İmgesi**'', **Navisalvia: Sina Kabaağaç'ı Anma Toplantısı 2016-Melankoli** içinde, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2016, s .41-68.
[75] Marsilio Ficino, **Alimlerin Melankolik Olmalarının Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikleri**, Çev. Serap B. Öztürk, İstanbul, YKY, **Cogito: Melankoli**, Sayı 51: Yaz 2007, s. 146.
[76] Yüzgüller, Altun, **a.g.y.** s. 41-68.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://padovacultura.padovanet.it/it/musei/linterno-di-palazzo-della-ragione
Erişim Tarihi: 01.10. 2019



Resim 11: Giotto, *Satürn Etkisindeki Mizaç ve Meslekler* fresko dizisi, 1315-17, Palazzo della Ragione, Padova

Sanat tarihi bağlamında Satürn ve kara safra ilişkisini işleyen sanatçılardan biri de Albrecht Dürer'dir. Dürer'in 1517 tarihli gravür resmi *Melencolia I* kara safra-Satürn ilişkisini oldukça alegorik olarak işleyen çalışmalardan biri olarak öne çıkar. Gravürü genel çizgileri itibariyle açıklamak gerekirse, bir kadın mizacının alegorik, sembolik anlatımı olarak ifade etmek çok da yanlış olmaz. Melankolik bir ruh hali içindeki kadın figür kanatlı olarak resmedilmiştir. Kadın figürü, belli bir zamansallığı işaret etmeden mistik bir ruh hali içinde, pencere ve kapısı olmayan taştan örülmüş bir yapının merdivenlerinde oturmuş olarak betimlenmiştir. Yerlerde yapı-inşaat işlerinde kullanılan birtakım aletler görülmektedir. Yerde kadının ayakları dibinde bir köpek uyumaktadır. Gökyüzünde gökkuşağı ve bir kuyrukluyıldız görülür. Bir yarasanın kanatlarının arasına gerilmiş panoda *Melencolia I* yazısı okunmaktadır. Gravüre daha yakından bakıldığında melankolik kadının 1500'lü yılların modasına uygun, çağın beğenisine paralel olarak pahalı, iyi dokunmuş kumaştan yapılmış bir giysi giymiş olarak oturur vaziyette betimlendiğini görürüz. Sol kolunun dirseği, sol dizine dayanmış, eli hafif yumruk oluşturmuş; sol

tarafa doğru eğilmiş başını desteklemektedir. Melankolik insandaki başın bu konumda eğilmiş hali ve bu başa dayanmış el tıpkı Giotto'nun Satürn betimindeki melankolik figürün betiminin neredeyse aynısıdır. Elbisenin kıvrımları altından aşağı doğru sarkmış bir para kesesi ve anahtar görülür. Dürer'in bu gravür için yaptığı ön çalışmada ''*anahtar şiddettin, para kesesi gücün sembolüdür*'' yazısı gerçekten de pek çok Ortaçağ yapıtında bu şekliyle işlenmesi bakımından bu söylemi doğrular niteliktedir.[77] Fakat melankolik kadının dünyasal durumlarla ilgilenecek veya onlara değer verecek hali yoktur. Bir melankolik olarak bunlarla ilgilenmeyi tercih etmez. Para kesesi ve anahtarın sunumu bu nesnelerin melankolik kadın tarafından önemsenmediğini vurgular. Gravüre ışık belirsiz bir Ay'dan fakat olasılıkla arka plandaki kuyrukluyıldızdan gelmektedir. Kesin belirgin bir ışık kaynağının olmayışı gravürün siyah-gri rengin etkisinde –tam da melankolik ruh halini destekleyici olarak-işlendiğini açıkça ortaya koyar.

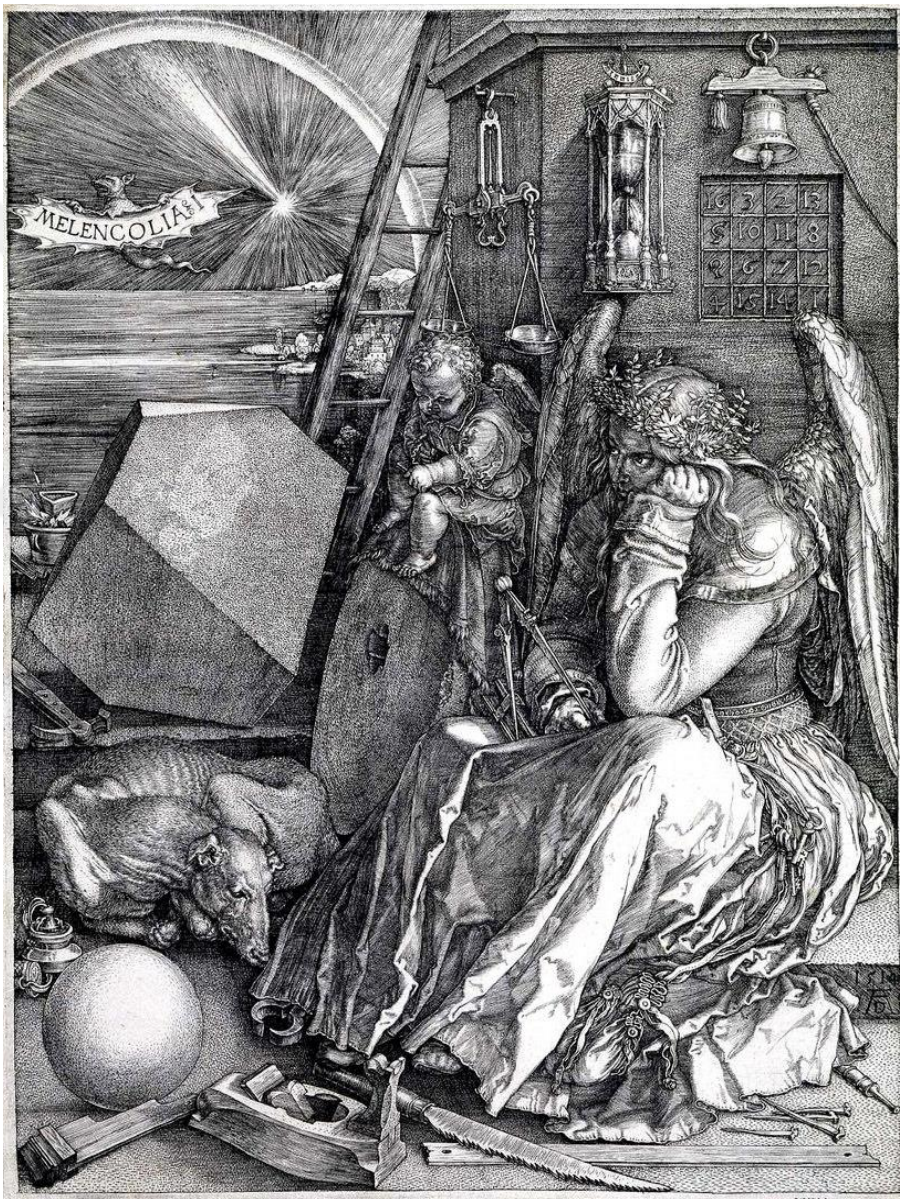
> ''Ruhbilimcileri açısından, siyah, insanlığın ilk günlerinden beri ağır bir hüznün, matemin ve ölümün rengidir. Bu yanıyla siyah rengin tavrı ve görünümü açık ve nettir. Buna karşın gri-özellikle de koyu gri-yaygın ve yoğun bir belirsizliği, heyecansızlığı, her türlü tinsel/ruhsal eğilimden yoksunluğu simgeler.[78]

Gravüre Satürn-kara safra ilişkisi açısından bakılması gerekirse; Satürn'ün melankolik ruh hali sayesinde insanlık yaratıcı edimin ideal özünü kavrar ve tefekkür halinde olma durumunu kara-safranın vücutta yoğunlaşmasıyla birlikte oluşturarak şeylerin özünü netçe görmüş olur.[79] Kadın figürün de kanatlı resmedilmesi Satürn'ün kanatlarını akla getirir. Kadının başındaki bitkilerden örülmüş taç, Yeni-Platonculuğun melankoli ile yaratıcı edim arasındaki kurduğu ilişkiye gönderme yapar. Bu bitkinin yatıştırıcı etkisi ise melankolik mizaca karşı bir tür panzehir etkisi hissettirmesi noktasında kendini gösterir. Gravürde bir başka panzehir etkisi yaratan olgu ise arka planda bulunan sihirli kare örneğidir. Yatay ve dikey toplamları 34 sayısına karşılık gelen kare aslında ''Jüpiterin Karesi''dir. Melankolik aklın egemenliğini sembolize eden bu kare Jüpiter etkisine karşılık Satürn'ün etkisini öne sürer. Alman filozof Henricus Cornelius Agrippa'nın 1533 yılında yayımlanan *De*

[77] Teber, **a.g.e**, s. 27
[78] Friedrich Volker, **Melencholie als Haltung**, Berlin, 1991, p. 175. (Akt: Teber, **a.g.e**, s. 31.)
[79] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, **Saturn and Melancholy**, London, New York Basic Books Inc, 1964, pp. 151-152-153.

Occulta Philosophia isimli el yazmasında aktardığı haliyle güzel sanatların ancak melankolik bir ruh haliyle icra edildiğinde anlamlı olabileceği ve kara safra etkisi altındaki sanatçıların toplumun en verimli ve yaratıcı üyeleri olduğu yönündeki görüşleri Dürer'in gravürüne bakıldığında oldukça anlamlı hale gelir.[80]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.researchgate.net/figure/Melencolia-I-Albrecht-Duerer-1514_fig1_305257580 Erişim Tarihi: 03.10.2019



Resim 12: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravür, 24 x 18.5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

[80] **A.y**, s. 152-153.

Bu şekliyle bakıldığında kara safra-melankoli ilişkisi Erken Rönesans itibariyle başlayıp sonraki dönemlerde de etkisini hissettiren düşünsel bir olgu olarak sanatçıların oldukça ilgisini çeken bir konu olagelmiştir. Kültür hayatını da şekillendiren bir nosyon olarak siyah, resim sanatındaki 'özne'lik haline çok daha sonra kavuşacaktır.

1.3 Siyahın Reddi

Rönesans dönemi itibariyle siyaha bakışta ciddi dönüşümler yaşanmaya başlamıştır. 16. yy. itibariyle siyahın kullanılışı toplumsal hayatın her noktasında etkinlik kazanır. Siyah renk düzene dahil olarak Ortaçağ'da işlenildiği şekliyle kötücül ve uğursuz özelliklerinden sıyrılarak bambaşka bir noktaya evrilmiştir. Özellikle Avrupa'daki şehir devleti anlayışının gelişmesiyle birlikte şehirleri yöneten ailelerinin armaları çoğunlukla siyah tonlu veya siyahın başka renklerle kullanıldığı, önem arz eden bir pozisyona doğru gelişme göstermiştir. Sosyal hayatta da Rönesans dönemi itibariyle özellikle ipek ve yünlü kumaş boyacılığının gelişmesi ve siyahın farklı tonlarının elde edilebiliyor oluşu siyaha karşı toplumun farklı kesimlerinden bu renge karşı ilginin yoğunlaşmasını sağlamıştır.[81] Bununla birlikte bazı edebi metinlerde veya sanatsal betimlerde siyaha dair yok sayma veya siyahı sanatsal betimlerin dışında tutmaya ilişkin genel bir tutum da göze çarpar. Özellikle şövalye romanlarında sınıfsal farklılıkların altını çizmek veyahut aradaki ırksal farkı ortaya koymak için-şövalyelerle köylüleri birbirinden ayırmak ya da beden renkleri üzerinden Müslümanlarla Hıristiyanları ayırabilmek gibi- siyah rengin kullanımı yine olumsuz atıflarla beraber işlenmiştir. Bu kullanım biçimleri de oldukça kategorize edici ve ötekileştirici bir tutum içinde sunulmuştur. Ortaçağ'ın genel betimi içinde bu durumun işlenişi şüphesiz ilahi güzelliğin ışık ve parıltıyla ilgili olduğu kültürel değerin üzerinde ifade bulduğundan anlaşılabiliyordu; fakat Rönesans'ta sanatsal değerlendirmenin içinde siyahın dışlanması sanatın o dönemin ontolojisiyle değerlendirilişi açısından daha manidardır.

13. yy.'dan 14. yy.'a doğru geçerken yeni bir değerler sistemi siyah renge karşı değişen algıyı da beraberinde getirmiştir. Daha önce de değinildiği gibi

[81] Pastoureau, **a.g.e**, s. 89.

özellikle 1346-50 yılları arasında gerçekleşen büyük veba salgını, salgından sonra siyah rengin öneminin artmasında önemli bir etken olmuştur. İlahi bir ceza olarak görülen bu olay; sonrasında bir tür matem havasında kalan insanlar için giyim kuşamda oldukça belirleyici bir yapı oluşturmuştur. Bununla birlikte özellikle 14. yy.'ın ikinci yarısından sonra giysilere yansıyan bu değişim etkisini başka iş kollarına mensup kişiler üzerinde de gösterir. Tacirler, bankacılar, bu yeni siyah modasını benimseyerek tanrılara olan ağırbaşlılık ve erdem sunumunu siyah kıyafetleri aracılığıyla gösterirler. Siyah renk, prens ve soyluların da kıyafetlerinde yoğunlukla tercih edilmiş ve böylece 15. yy.'ın sonuna doğru farklı bir konuma evrilmiştir.

'' 15. yy.'ın sonundan itibaren siyah, tarihinin yeni bir dönemine girdi. Artık sıkı sıkıya ilişkilendirildiği beyaz gibi-daha önceleri her zaman böyle olmamıştı-renkler düzeninde özel bir statü elde etti; bu da onu tam anlamıyla bir renk olarak kabul edilmediği bir konuma yavaş yavaş taşıdı.'' [82]

Kültür tarihi içerisinde başlangıçta renklerle anlaşılmaya çalışılan dünya düzeni sözü edilen çoklu renk değerlendirmesinin dışında bambaşka bir karşıtlıklar düzeni içinde kendini hissettirir. Bunun oluşumunda öncelikli etmenlerden biri matbaanın ortaya çıkışıdır. Matbaanın ortaya çıkışıyla mecburi olarak siyah-beyaz birlikteliğinde şekillenen baskılar ve gravür resimleri siyah ve beyazın ayrı birer olgu olarak düşünülmesine neden olmuştur. Ortaçağ'da hemen hemen bütün el yazmalarının resimli olduğu düşünüldüğünde bu oldukça önemli bir dönüşümü ortaya koyar. Bununla birlikte Protestan Reformu ve Ortaçağ'ın dini ve toplumsal temelli değerleri bu değişimin ilk itici öğeleri olarak hissedilir. Özellikle gravürün varlığı bu noktada Protestan reform geleneğinin sanat ortamında karşılık bulduğu siyah-beyaz bir dünya görüşünün temsili gibidir. Gravürlerin varlığı iki konuda etkin bir yayılmacı pozisyon izlemiştir. İlki, matbaanın yaygınlık kazanmasıyla çoğalan ve boyut olarak küçülen kitapların içinde görülen gravürlerin betimleyici pozisyonudur. Kitapta var olan anlatıyı güçlendiren ve etkiyi artıran bir olgu olarak siyah-beyaz gravürler, Reform'un kültür hayatı üzerinde etkinlik kazanan siyah-beyaz düşünme biçimiyle paralellik gösterir. Siyah-beyaz betimler bahsedilen dünya görüşü çerçevesinde halk üzerinde daha etkin bir rol üstlenirler. İkinci önemli etkisi ise

[82] **A.e,** s. 126.

sanatla kurulan doğrudan bağla ilgilidir. Gravürlerin seçildiği konular çoğunlukla Antik Yunan'da birey hayatını zihinsel olarak dönüştüren konular bütünlüğüne ayrılmıştır. Bu dönüşüm Rönesans hümanizmasıyla birlikte yeniden dolayıma sokulduğundan halk nezdinde doğrudan bir etkisi olmuştur. Çevrilmemiş metinlerin veya çevrilmiş fakat zihinsel anlamda temasta zorluk çekilen metinlerin ilgili kısımları, yine gravürler olarak aktarılmışlardır.

15.yy. ile 16. yy.'ın önemli gravür ve matbu resimlerinin ezici çoğunluğunun siyah-beyaz olması renk konusundaki bilimsel teorilerin de kökten olarak değişmesine yol açmıştır. Ortaçağ boyunca siyah ve beyaz diğer renklere göre farklı bir konumdadır. Rönesans itibariyle ise siyah ve beyaza sadece özel renkler olarak değil; artık renk değilmiş gibi bakılıyordu.[83] Şüphesiz siyahın reddi, onun bir renk olarak reddinden değil yukarda bahsedilen Reform'un dikotomik -yani siyah-beyaz görme biçimiyle ilgili olmasından kaynaklanır. İkili bir görme biçimine indirgenen bakışta siyah bir renk olma özelliğinden sıyrılarak kültürel bir nosyona dönüşür. Bu karşıtlık durumu siyah ve beyazın ''ayrı'' renkler olduğu ve birbirlerine karşıt oldukları olgusunu tam olarak yerleşik hale getirmiştir.

Resim sanatı içinde siyah renk Ortaçağ resmi boyunca mavi ve sarı ile birlikte oldukça önemli bir noktadayken bahsedilen dönemsel etkilerden dolayı bu dönemde eski cazibesini kaybeder. Siyah ve beyazın renk olmaktan çıkışını sadece gravür resimlerin yaygınlaşmasıyla açıklamak yeterli olmaz. Toplumsal ve dini ahlak anlayışının da etkisi bu dönüşümde önemli faktörlerden biri olmuştur. Özellikle Reform Hareketi sonrası gelişen Protestan ahlak anlayışı yerleşik düzende gelişmiş katı kuralcılığa önem vermesi açısından siyah ve beyazın renk dışı algılanmasında önemli bir pay sahibi olmuştur. Protestanlık, dini ve toplumsal yaşamın hemen hemen her kesiminde(giyim-sanat-ibadet-ticaret hayatı) neredeyse tamamen siyah-beyaz-gri etrafında şekillenmiş bir kurallar ve alışkanlıklar düzeni yaratmıştır. Bununla birlikte de canlı renklerin çoğuna cephe alınmıştır. Siyah artık renk skalasının bir parçası değil kültürel bir fenomen olarak verili hayatın bir unsuru olarak değerlendirilir. Kültürel bir öge olarak gündelik hayatın içinde yer eden siyah kendi yapısal özelliklerini kumaş renklerinde ve özellikle dini kişilerin kıyafetlerinin

[83] **A.e,** s. 132.

üzerinde gösterir. Özellikle reformcuların Luther kalkışması sonrasında devreye soktuğu katı kurallar renklerle kurulan ilişkiyi yeniden düzenleme açısından oldukça önemli olmuştur. Festivallerin yoğun olarak yaşandığı çoğu Avrupa merkezinde taşkınlığın ve sefahatin temsilleri olarak görülen bu tip etkinlikler tek tek yasaklanmaya başlamıştır. Yasaktan kurtulabilen etkinlikler için ise katı kurallardan oluşan çeşitli düzenlemeler getirilir. Buna göre festivaller içinde sahnelenen tiyatro gösterilerinde çok çeşitli renklerden yapılan maskeler ve kuklaların kullanımının yanı sıra renkli kıyafet kullanımının yasaklanması bahsedilen etkinin hissedildiği bir kültürel dönüşümü işaret eder.[84]

Sanat alanında Rönesans'ın başında siyahın kullanım şekli Ortaçağ'a göre ciddi bir dönüşüm geçirmiştir. Ortaçağ'ın renkli el yazmalarının dışında çoğu resimlerin renkli kurgulanışı Rönesans'ın gelişiminde öne çıkan gravür tekniği ve mürekkep boyalı resimler bağlamında düşünüldüğünde bambaşka bir geçişliliği ifade eder. Beyaz kağıt üstünde siyah mürekkep kullanımı ve gravürün yoğunlaştığı dönemlerde ilk ve asli yaklaşım bir noktada Rönesans'ın sadelik ve netlik konusundaki temel düsturuyla ilgilidir. Özellikle yağlıboya kullanımının bu dönemde ortaya çıkışı renk teorilerine giden yolda renk değerlerini anlamak açısından çok önemli bir kırılma yaratmıştır. Yağlıboya ile birlikte renk pigmentlerinin ve nesne üzerinde ton geçişkenliğinin uygulanması kolaylaşır. Renk geçişlerinde yaratılan koyuluk-açıklık, hafiflik-dolgunluk gibi teknik detaylar içinde renklerin kendi değerleri önem kazanır. Bununla birlikte birçok boyarmaddenin karıştırılarak farklı renklerin elde edilişi ilk olarak Erken Rönesans'ın renklere daha duyarlı ekollerinde kendini göstermeye başlar. Özellikle Kuzey Rönesansı'nda Flaman bölgesinin bir parçası olan Flanders bölgesinde Jan van Eyck'ın geliştirdiği yağlıboya tekniğiyle kendine özgü bir yapı kazanır. Van Eyck usulü yağlıboya tekniğiyle birlikte resim atmosferi ve ışığın gerçeğe uygun şekilde yansıtılması sağlanabilmiştir.[85] Yağlıboya tekniğiyle birlikte ışık ve gölgenin etkileri daha başarılı verilmeye başlanır. Resmin öğelerini oluşturan unsurların renk değerleri, ışığın varlığıyla birleştiğinde Ortaçağ'a göre oldukça yenilikçi bir tarz üretir. Özellikle Kuzey'in solgun ışığıyla birleşen

[84] Peter Burke, **Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü**, Çev. Göktuğ Aksan, Ankara, İmge Kitabevi, 1996, s. 240-241.
[85] Jose M. Parramon, **Işık ve Gölge**, Çev. Ercan Tuzcular, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012, s. 11.

renkler resim düzlemi üzerinde farklı bir atmosfer yaratır. Yağlıboyanın kullanımı, ışığın devreye girişiyle birlikte renk kavramları üzerine teorik değerlendirmelerin de yapılması gerekliliğini koşullandıran bir süreci hızlandırmıştır. [86]

Kuzey'de gelişen bu ışık-renk birlikteliğinin etkileri Rönesans'ın merkez ekolü olan Floransa'da başlangıçta etkisini göstermez; zira Floransa daha çizgisel, daha az renkçi bir ekolü temsil eder. Bahsedilen ışık-renk etkili resimler daha çok Venedik'te karşımıza çıkar. Özellikle resim düzleminde katmanlı renk kullanımı, ışığın tuvale vuruşuyla renk değerlerinin öne çıktığı bir resimselliği sağlar. Bu da renk olgusunun aslında doğrudan doğruya ışıkla düşünülmesini gerekli kılan bilimsel pozisyonunu ortaya koyar. Bilimin renk konusuna ilişkin farklı tanımları olsa da genel tanım çoğunlukla evrende rengin tek kaynağının ışık olduğudur.[87] Bu noktada sonsuz sayıda oluşan farklı renklerin farklı ışık kaynaklarına sahip olup olmadığı sorunsalı gündeme gelse de; genel kanı ışığın tek ana kaynak olduğu yönündedir. Bu dönemde bilimin tanımı sadece doğa merkezli bir yorumun sonucuyla ilgilendiğinden doğal ışık kaynakları üzerinden varılan yargılar genelde daha belirleyici olmuştur. Böylece Rönesans dönemi ressamı için de tek yaklaşım doğa temelli bir ışık kaynağı fikrinin merkeze alındığı natüralist değerlendirme şekli olarak karşımıza çıkar.

Siyaha-ve genel olarak renklere dair Rönesans döneminde doğrudan fikir beyan eden ilk önemli kişi sanatçı, mimar ve teorisyen Leon Battista Alberti'dir. Alberti'nin en bilinen çalışmalarından biri olan *Resim ve Heykel Üzerine* isimli çalışmasında renkleri, az önce sözü edilen genel Rönesans görüşünün şekillendiği ışık temelli bir değerlendirme üzerinden tanımlar. Renklerin ışığa göre çeşitlendiğini aktararak, bunu bütün renklerin gölgede olduklarında aydınlıkta olduklarından farklı görünmelerine bağlar.[88] Alberti'nin renk tanımına göre renklerin karışımlarından sınırsız sayıda renk doğsa da aslında sadece dört ana renk bulunmaktadır. Bu renklerden hareketle başka renkler de yaratılabilir: Kırmızı ateşin rengidir, mavi

[86] France Farago, **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, İstanbul, Doğu-Batı Yay, 2020, s. 43-44.
[87] Zeki Tez, ''**Newton ve Goethe'nin Renk Kuramları''**, **Bilim ve Sanat Dergisi** (içinde), Ankara, Eylül 1981, Sayı: 9, s. 45.
[88] Leon Battista Alberti, **Resim Üzerine ve Heykel Üzerine**, Çev. Atilla Erol, İstanbul, Janus Yay, 2015, s. 27.

havanın, yeşil suyun, gri ve kül rengi de toprağın rengidir.[89] Bu renkler de kendi türlerini karanlık ya da aydınlık, siyah ya da beyaz eklenerek oluştururlar ve bu sebeple sonsuz sayıda olabilirler.[90] Bu çerçeveden bakıldığında Alberti siyahı genel renk tanımı içinde ele almasa da; Rönesans görüşünden farklılaşarak siyahın başlı başına etkin bir role sahip olduğunu net bir şekilde beyan eder:

''(…) Siyah da yer aldığı karışımlarla sonsuz renk türü oluşturmakta benzer bir güce sahiptir. Renkler gölgede değişir. Gölge koyuldukça renkler yok olur; ışık arttıkça renkler de gitgide açılır ve berraklaşır. Bu yüzden ressamın, beyaz ve siyahın gerçek renk değil de diğer renklerin başkalaşımları olduğuna ikna olması gerekir. Ressam, ışığın en göz alıcı parıltısını temsil etmek istediği zaman sadece beyazı kullanabilecektir, gölge için de sadece siyahı. Şunu eklemeliyim ki, bu dört renkten biri ile karıştırılmış olmadıkça siyah ve beyazı bulmak mümkün değildir.''[91]

Kuşkusuz Alberti'nin ortaya koyduğu bu renk tanımı siyahı renk karışımları içerisinde tali bir unsur olarak kavramaya dönüktür. Bununla birlikte gerek Erken Rönesans içerisinde, gerekse de sonrasında Olgun Rönesans sanatçıları kendi renk yaklaşımlarını Alberti'nin ortaya koyduğu teoriler ışığında geliştirmiş olurlar. Özellikle yağlı boya resmin gelişme göstermeye başladığı dönemde ışık etkili renk değerlendirme yöntemlerinin geliştirilmesinde Alberti'nin ortaya koyduğu teorik ilke çerçevesinde ressamlar arasında renklerin sınıflandırılmasına dönük girişimlerin yoğunlaştığını söylemek mümkündür.[92]

Rönesans'ın başında Kuzey Resmi'nin özellikle yağlıboya özelinde gerçekleştirdiği devrim Floransa'da çok çabuk bir şekilde etkisini göstermiş ve renk değerlerinin ışık kaynağı önündeki değişken pozisyonu dönem sanatçılarını konuyla ilgili daha derin çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Bu sanatçılar arasında en önemlilerinden biri de Leonardo'dur. Floransa'da Verrocchio'nun atölyesinde erken yaşlarda eğitimine başlayan Leonardo 1469-76 tarihleri arasında klasik sanat eğitiminin dışında ''politeknik laboratuvarı''nda optik, müzik ve botanik alanında da eğitim almıştır. Özellikle optik konusundaki eğitimi göz ve görme edimine dair daha kapsamlı düşünmesini sağlamış ve bu konuda yazılar yazmaya başlamıştır. Gençlik dönemi notları arasında ışık, göz ve retinal algı üzerine olanları bulunmaktadır ve bu

[89] **A.e**, s. 29.
[90] **A.e**, s. 29.
[91] **A.e**, s. 29-30.
[92] Harvey, **a.g.e**, s. 113.

notlar olgunluk dönemi üretimlerinde karşımıza çıkacak olan 'sfumato' tekniğinin başlangıç nüvelerini oluşturmuştur.[93] Fakat Leonardo için doğal dünyanın olgularını incelemek adına yürüttüğü çalışmalar içinde en önemli olanlarından biri ışık-gölge çalışmalarıdır. Leonardo'nun yapıtlarının temel ögelerinden olan ışık-gölge incelemeleri onun bilimsel bakış açısını yansıtan ve Flaman resminden devraldığı optik özelliklerden de etkilenen bir tutumu yansıtır. Leonardo'nun teorileri ışıktan daha çok gölgeye dayanır. *Gölge ve Işık Üzerine* adlı incelemesinde Leonardo gölgeleri kendi karmaşık düzenleri içinde derinlikli olarak ele almış ve gölgeleri nitelikleri, nicelikleri, türleri ve biçimsel yapılarına göre ''ilkel'', ''türemiş'' ve ''yansımış'' olarak ele almış; benzer şekilde ışığı da düştüğü yüzeye göre ''hafif ya da ''parlak'' olarak sınıflandırmıştır.[94] Bu tip bir sınıflandırma, materyallerin renkli yüzeylerle girdiği ilişki sonucu ortaya çıkan niteliklerinin çok daha iyi kavranmasını sağlamış ve ışık etütlerinde bilimsel metodun resme girişini de yaratma imkanı doğurmuştur. Leonardo'nun bir başka inceleme kitabı olan *Resim Üzerine İnceleme* adlı eserinde renk-ışık ilişkisinin bilimsel boyutu ortaya konur. Buna göre ışığın yansımasının yüzeyin saydamlığına veya opaklığına, onun içbükey ya da dışbükey olup olmamasına bağlı olarak değiştiğini ilk elden görmüş; böylece parlaklık olgusunun parlak bir yüzeyden yansıyan ışığın yapısına göre şekillendiğini çözümlemiştir.[95] Bu durum aslında resim düzleminde kurgulanan ışık-gölge eksenli yaklaşımların Barok dönemden çok daha önce fark edildiğini gösteren önemli bulgulardır. Bu etütlerin sonuçları resimde ilk *chiaroscuro* (ışık-gölge) kullanımının da Leonardo ile başladığını ortaya koyan temel yaklaşımları ortaya koyar. Buna ilişkin net göstergelerden biri sanatçının olgunluk dönemi çalışmalarından olan *Mona Lisa* isimli eserinde Mona Lisa'nın dudakları etrafında şekillenmiş ışık ve gölgelerin değişken efektleri içinde açıkça görülür. Ağzın iki tarafında kalan gölgeli kısımlar

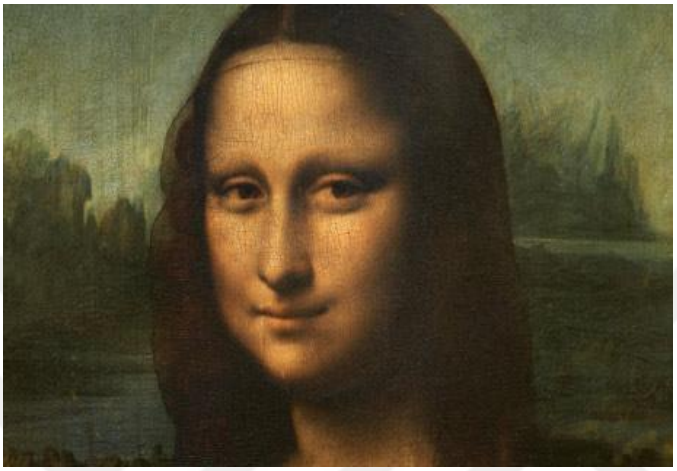
[93] Leonardo'nun özellikle gözün yapısı ve görme edimiyle ilgili bu döneme ait notları konuyla ilgili yaklaşımını oldukça net ortaya koyar. Leonardo'ya göre 'görme' edimi diğer duyusal edimlerden her zaman için daha önce gelir. Doğa değerlendirmesinin en sağlıklı etüdü ilk önce görsel algı üzerinden nesnelerin doğalarına dair yapılan ilk çıkarsamasıyla mümkün olabilir: ''*Göz uygun uzaklıklarda ve uygun ortamlarda işlevi açısından başka herhangi bir duyudan daha az yanılır: Çünkü göz, tabanında nesnenin bulunduğu piramidi oluşturan düz çizgiler yoluyla görür: Kanıtlamayı amaçladığım üzere, düz çizgiler piramidi göze taşırlar.''* Bkz. Leonardo da Vinci, **Paragone: Sanatların Karşılaştırılması**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Notos Kitap, 2015, s. 26.

[94] **Art Book: Leonardo Da Vinci**, ed. Stefano Peccatori, Stefano Zuffi, Çev. Özge Özbek, Ankara, Dost Yay, 2006, s. 30.

[95] **A.e**, s. 31.

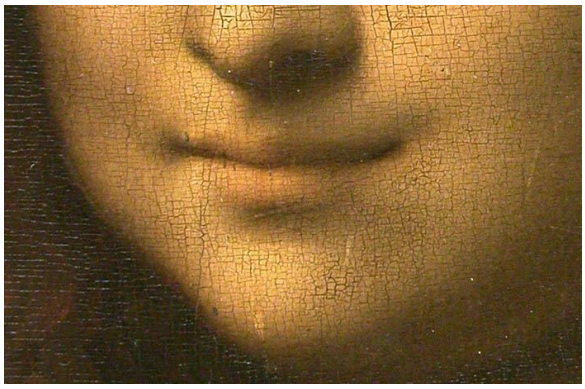
modelin içsel doğasına gönderme yaparken aynı zamanda figürle manzarayı birleştiren ve görsel bağlantıyı kuran bir öge olarak da değerlendirilmesini sağlar.[96]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/framese.html?/html/l/leonardo/04/1monali.html Erişim Tarihi: 13.10.2019



Resim 13: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-05, tuval üzerine yağlıboya, 77 x 53 cm, detay, Louvre Müzesi, Paris

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/leonardo/04/1monali.html Erişim Tarihi: 13.10.2019



Resim 14: Mona Lisa, detay

Leonardo'nun siyah renginin değerlendirilişine giden yolda temel yaklaşımları bahsedilen ışık-gölge temalı resimsel değerlendirmelerinin sonucunda şekillenmiştir.[97] Resmin aydınlık ve karanlık tarafının işlenişi onun renk

[96] **A.e**, s. 31.
[97] (Çevrimiçi) www.webexhibits.org/causesofcolor/1B.html, Erişim Tarihi: 22.11.2019.

yaklaşımında, renk tonlarının değerlendirilmesini gerekli kılmış ve 1500'lerin hemen başında optik bakışla renk arasında birtakım ilişkisel çalışmalar yapmaya başlamıştır. *Kayalıklar Meryem'i* isimli çalışmasında karanlık kayalıkların açıklıklarından ışığın aydınlattığı tepeler oldukça başarılı bir kontrast etkiyle verilmiştir ve bu aktarım ön plandaki figürlerin plastik görünümünü vurgulayarak kompozisyona canlılık katmıştır. Tek çarpışma yalnızca ön-arka plan arasında görülmez; ön plandaki figürlerin yüz ve bedenlerinde vurgulanan ışıklı çevre ve etrafına düşen siyah gölgelendirmeler Leonardo'nun *chiaroscuro* tutumunu net olarak ortaya koyar.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/framese.html?/html/l/leonardo/02/2virg_p.html Erişim Tarihi: 15.10.2019



Resim 15: Leonardo da Vinci, *Kayalıklar Meryemi* (ilk versiyon), 1483-86, tuval üzerine yağlıboya, 199 x 122 cm, Louvre Müzesi, Paris

Leonardo'nun erken dönem çalışmalarından biri olan *Kayalıklar Meryemi* isimli eseri Floransa'da yaygın olarak kullanılan *tempera* tekniğinden yavaş yavaş kopuşu ifade eden ve Hollanda'da yaygınlaşan yağlıboyaların İtalyada'da başladığı döneme denk gelen bir eseridir. Yarı saydam renklerin ince katmanlar halinde

kullanılması onun *chiascuro* ve *sfumato* tekniklerinden faydalanarak gölgelendirmelerin ve dış çizgilerin bulanıklaşmasının oluşmasını işaret ederken, ışık saçan tonlara karşı gölgeli ve karanlık alanların yaratımını da sağlamıştır. Böylece Leonardo nezdinde ışık olgusu sadece bir rengin daha aydınlık sunumu olmaktan çıkıp; resmin asli ve derin tonlarını da açığa çıkarmayı sağlayan bir enstrüman olmuştur.[98] Bu ayrım aslında çizgisellik ve gölgesellik karşıtlığında ışığın şekillendirdiği fon-figür ayrışmasına dayanır. Çizgisel üslupta bir çıplak figürü aydınlık bir nesne tutumu içinde siyah fonun önüne yerleştirdiğimizde resimsel ögelerin birbirinden ayrı kaldığı bir sunumla karşı karşıya kalırız. Fakat aynı tutum gölgesel bir üslupta bedenin aydınlığının odanın karanlığından dışarıya doğru yayıldığı bir sahneyi oluşturur.[99] Bu tutum aynı zamanda siyah rengin oluşturduğu bir atmosfer değerlendirmesinin yarattığı etkiyi da tanımlar. Siyah, fon-figür karşılaşmasında nasıl kullanıldığına bağlı olarak resimsel kompozisyonu tamamen değiştiren bir unsur olarak değerlendirilir.

Leonardo özelinde siyahın renk olarak değerlendirilmeme sebeplerinden en önemlisi bahsedilen ışık-gölge etkisinde karşımıza çıkan değerlendirme mantığıdır. Leonardo'ya göre siyah aslında bir tür *ışıksızlıktır.*[100] Siyah resimsel düzlemde ışığın olmadığı alanlarda gölgesellik olarak karşımıza çıkan bir tür 'resimsel alan' dır. Kendi optik değerlendirmesinde de bu anlamda yer vermediği bir renktir. Siyah, Leonardo'ya göre resimsel bir atmosferin yaratılmasında temel karşıtlık olgusunun oluşturulmasını sağlayan ve resmin ışıksız veya gölgeli kalan kısımlarını tanımlayan bir olgudur. Bu görüşün aktarımlarına Leonardo'nun *Resim Sanatı Üzerine Bilimsel İnceleme* isimli çalışmasında yer alan kendi görüşleri ışık tutar. Leonardo Floransa'lı sanatçıları biçimleri çizgiler ile kuşatmama yolunda uyarır.[101] Bu yaklaşım her ne kadar dönem üslubu açısından çelişkili gibi görünse de Leonardo'nun sözünü ettiği durum tekniğe ait bir sorundur. Wölfflin'e göre bu eleştiri olasılıkla Botticelli ile

[98] Walter Isaacson, **Leonardo da Vinci**, Çev. Emre Gözgü, İstanbul, Domingo Yayınevi, 2019, s. 227.
[99] Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Hayalperest Yayınları, 2015, s. 25.
[100] Harvey, **a.g.e**, s. 12.
[101] Wölfflin, **a.g.e**, s. 49.

ilgilidir.[102] Botticelli biçimi vurgulayan siyah kontur çizgilerini çok kullanan bir sanatçıydı ve bu vurgulu siyah kontur kullanımı Leonardo'ya göre figürlerin yumuşak dokusunu olumsuz etkiliyordu. Siyah konturlarla keskinleşen figürler kompozisyonu şematikleştiren bir hale sokuyordu ve Leonardo temelde siyah kontura bu yüzden karşı çıkmaktaydı. Leonardo için renk kendi değerini kendi içinde taşıyan bir maddedir. Nesne kendi asli rengi ile aynı renkte ele alındığında maddi bir etki yaratır ve bu da resimsel sunumu doğaya uygun bir hale sokar.

''Leonardo ve Holbein için renk, resimde de cisimsel bir gerçekliğe sahip bulunan ve kendi değerini kendi içinde taşıyan güzel bir maddedir. Resmedilmiş olan mavi manto, bu mantonun gerçekte sahip bulunduğu ya da olabileceği ayni maddi renk ile etki yaratır. Aydınlık ve karanlık kısımlardaki belli farklara rağmen renk temelde kendisi olarak kalır. Bu yüzden Leonardo, gölgelerin sadece yöresel renge siyah karıştırılarak resmedilmesini ister. Ona göre ''hakiki'' gölge, budur.[103]

Bu açıdan bakıldığında Leonardo için siyah renk, siyahın kendi maddi değerini işaret ediyor gibidir fakat; siyah Leonardo için resmin teknik değerlendirilişine dair olgusal bir öneme sahiptir: Resmin gölgeli alanlarını, ışıksız alanlarını işaret eden resmin *renksiz* kalan kısmıdır. Fakat asla başlı başına bir renk değildir.[104]

Siyah Leonardo için bu bağlamın dışında aynı zamanda bir tür atmosfer yaratımı için de düşünülen bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Resim düzleminde nesne-figür oluşumunun saydamlık-yarı saydamlık etkisini belirleyen gölgelendirme çalışmalarında ancak bir yan etken olabilecek bir unsur olarak görülür. *Sfumato* etkili resimlerinde özellikle arka plana doğru eriyikleşen resimsel atmosferin yaratımında siyah dokunuşlar bu derinleşmeyi sağlasa da asıl etki 1500 yılına tarihlenen *Salvator Mundi* isimli çalışmasında görülür. Leonardo'nun 2011 yılında keşfedilen ve aynı yıl itibariyle orijinal Leonardo eserleri arasına giren bu resim sol elinde kristal bir küre tutan, sağ eliyle de kutsama işareti yapan İsa'nın betimlendiği bir portredir.[*]

[102] **A.e**, s. 49.
[103] Leonardo da Vinci, **Traktat von der Malerei**,729 (703), Münih, Jena E. Diederichs, 1909, pp. 60-61.
[104] Harvey, **a.g.e**, s. 16.
[*]Bununla birlikte *Salvator Mundi* isimli çalışmanın son yapılan araştırmalarda yüzde yüz olarak Leonardo'ya ait olmadığı, onun atölyesinde çalışan diğer sanatçılar tarafından ortak olarak resmedildiği, Leonardo'nun ise boyama safhasında katkıda bulunduğunu ortaya koymuştur. Louvre Müzesi'nde yaklaşık üç ay boyunca yapılan araştırmalar sonucunda ulaşılan bu bulgular yüzde yüz bir

Leonardo İsa'yı *globus cruciger* (haçlı grubu betimleri) olarak da bilinen bir betimle haçlı bir küre ile öne çıkararak 1500'lerin başında, özellikle Kuzey Rönesansı'nda çok popüler olan bir versiyonuyla aktarır.[105] Portrenin tıpkı *Mona Lisa*'daki gibi izleyiciyi değişken duygu etkileşimlerine sokan psikolojik atmosferi ilk planda en dikkati çeken özelliklerinden biridir. Buğulu bir genel plan ve dudaklarda hissedilen *sfumato* çizgileri tıpkı Mona Lisa'daki gibi muğlak bir gizem etkisi yaratır. İsa'nın *Salvator Mundi* (dünyanın kurtarıcısı) olarak betimlendiği portrede Leonardo kendisinden beklenmeyecek ölçüde karanlık ve kasvetli bir arka planla resmi ele almıştır. Arka planın sadece siyahla ele alındığı portrede, siyahı her ne kadar bir renk olarak kabul etmese de resimsel arka plan için rengin karşısında en uygun kontrastı ve atmosfer etkisinin yaratımını sağlayan olgu olarak tercih etmiştir.[106]

sonuç olarak düşünülmese de uzmanlar bu kanının mevcut analizler ışığında ağır bastığını aktarmaktadırlar. Bkz. (Çevrimiçi) https://sputniknews.com.tr/20210409/salvator-mundinin-tamamen-leonardo-da-vinciye-ait-olmadigi-ortaya-cikti-1044231611.html Erişim Tarihi: 10.05.2020. Leonardo araştırmacısı Walter Isaacson'un Leonardo'yla ilgili biyografisinde ve John Harvey'nin *The Story of Black* (Siyahın Öyküsü) isimli çalışmalardan hareketle *Salvator Mundi*'ye ayrılan kısımlar baz alınarak ve çalışmanın Leonardo'ya ait olduğu yargısından hareketle bu çalışmada da benzer bir yaklaşım tercih edilecektir. Bkz. Isaacson, **a.g.e**, s. 328-329-330-331.

[105] **A.e**, 328.

[106] Harvey, **a.g.e**, s. 7-8.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_(Leonardo) Erişim Tarihi: 24.11.2019



Resim 16: Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, 1500, tuval üzerine yağlı boya, 45.4 x 65.6 cm, Özel Koleksiyon

Siyahı renk olarak görmeyen bir başka önemli kişi de bir yüzyıl sonrasının fizik alanındaki en önemli ismi Isaac Newton'dur. Newton'un reddiyesi bilimin değerleriyle ortaya konan savunular bütününe dayanır. Leonardo'nun resim özelinde siyaha baktığı noktaya Newton fiziksel renk deneyleri ve doğanın bilimsel gözlemi sonucunda varacaktır. Bu sonucun ortaya çıkışında elbette ki en önemli faktör bilimsel ilk renk kuramının da Newton tarafından ortaya konulmuş olmasına dayanır. Newton özelinde bakış, daha çok rengin kaynağı ve rengin fiziksel unsurlarının saptanışıyla ilgilidir. Newton'un renklerin dalga boyunun ve prizma çalışmaları sonucunda renk dizilerini ortaya koyuşuyla birlikte, renk olgusunun ilk kez fiziksel ve bilimsel değerlendirilişi anlaşılır hale gelmiştir. Newton'un prizma çalışmaları ilk olarak renk tayflarının ortaya konuluşuyla açıklanmıştır. Bilimsel pozisyon Newton dönemine giden yolda aslında 'Bilim Devrimi'nin gerçekleştiği 16. yy. ile 17. yy.

arasındaki dönemin sonucu olarak şekillenir. Bu dönemler bilimin temellerini oluşturan matematik, fizik, gökbilim, biyoloji ve tıp alanlarındaki çalışmaların oldukça yoğunluk kazandığı bir yüzyıldır. Bahsedilen yüzyıl doktriner teoremlerin tek tek ortaya konduğu bir dönemdir ve Newton teoremleri bu anlamda bu dönemin üretimlerinin taçlanışı olarak yorumlanır.

Newton'un prizma çalışmaları sonucu renkler beyaz ışıktan ayrışarak tayflar halinde ortaya konmuştur. Bu çalışmalar 1670 yıllarının başında güneş ışığını karanlık bir odada ince bir deliğin içinden geçirerek ve ışığın önüne kristal bir prizma gelecek şekilde koyarak beyaz ışığın renklerle parçalara ayrılması sonucunda şekillenmiştir. Bunun sonucundaysa Newton, tıpkı gökkuşağında olduğu gibi yedi rengi bir perdeye yansıtmayı başarmış ve ana renkler tanımını ortaya koyan, renklere dair en temel çalışmalarından birini gerçekleştirmiştir. Newton'a göre güneşi meydana getiren yedi temel rengi belirleyen bu renkler bütünü daha sonradan literatüre 'ana renkler' olarak girecektir. Newton'un renk kuramına göre renk olgusu rengin fiziksel etkisinin saptanabilmesiyle kurulmuştur. Buna göre fizyolojik renk, göz retinasında ve görme sinirlerinde oluşan fiziksel olaylardan kaynaklanır ve beyinde psikolojik renk duygusunu doğurur. Fiziksel renk ise belirli bir ışığın hangi dalga boylarını hangi oranda içerdiğini değerlendiren bir saptamadır.[107] Bu saptamalar da spektroskopik yöntemle ölçü ve sayıların kesin verileriyle incelenebilir. Buna göre spektroskopik yöntem her dalga boyuna düşen enerji payını ölçerek fiziksel renk değerini ortaya koyar. Bu değerlere göre de rengin açıklık koyuluk, tonalite farkları ve parlaklık durumları matematiksel olarak ortaya konmuş olur. Buna göre insanlar ışığı ancak belli dalga boyu aralıklarında görebilirler. Bu rakamsal değerler aşağı yukarı 380 ile 750 nanometre arasında değişkenlik gösterir. Bu dalga boylarında gelen ışık göz yuvarının içini doğrudan kaplayarak retina hücreleri tarafından soğurulur. Retinanın arkasında bulunan ve ışığı soğuran bölgede ise beyinde renk duyusuna çevrilecek sinir sinyallerini gönderen bir fotoreseptör hücre tabakası bulunur ve bu tabaka bizim bildiğimiz rengi tanımlamamızı sağlar.[108] Newton'cu bir fizik-evren tablosunda gökkuşağına ya da bir prizmadan süzülen ışığa

[107] Tez, **a.g.y**, s. 45.
[108] Deutscher, **a.g.e**, s. 241.

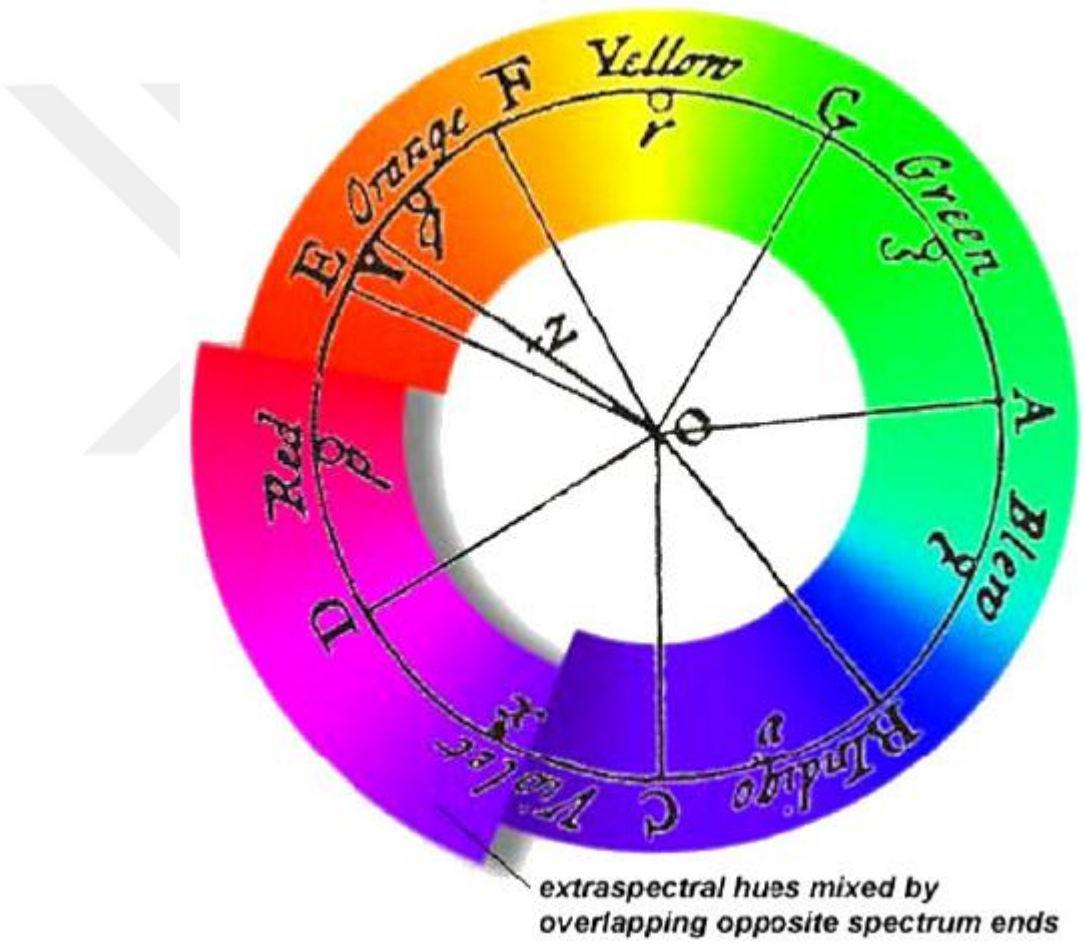
bakıldığında algımız dalga boyuyla birlikte aralıksız olarak değişir gibi algılanır. 380 nm'den küçük dalga boylarındaki morötesi ışığı insan gözü algılayamaz, fakat dalga boyu büyüdükçe mor tonlar algılanmaya başlanır ve yaklaşık 450 nm civarında mavi, 500 civarından sonra yeşil, 570'ten sonra sarı ve 590'dan sonra da turuncu tonlar gözle görülür olabilirler. Dalga boyunun 620 nm'nin üzerine çıktığı ışığa duyarlılığın sona erdiği noktalarda ise kızılötesi ışığın başladığı noktaya kadar kırmızı görülür.[109] Fakat renkler sadece ışığın belli dalga boyu aralık değerlerindeki fiziksel koşulların birebir gerçekleştiği durumlarda mı algılanmaktadır? Beynin renklere dair geçmişe dönük bilgileriyle oluşturmuş olduğu ve birebir deneyimlerle kazanmış olduğu bilgilenmeler nasıl açıklanmalıdır? Örneğin farklı dalga boylarından değil de 'saf' ışık kaynağından, tek bir dalga boyundan gelen bir ışık bize sarı göründüğünde sarı ışığın görüldüğü 580 nm dalga boylarından oluştuğunu düşünmek yukarda sorulan sorular bağlamında havada kalmaktadır. Bu yaklaşımlar ışığında bir nesne sarı göründüğünde o nesnenin diğer dalga boylarındaki rengi yuttuğunu düşünmek gerekir. Gerçekte bu varsayım doğru sayılmaz; zira ışığın kimi özelliklerinin onun fiziksel özelliklerinden ziyade insan gözünün anatomisi ile ilgili olabileceğine dair teoriler Newton'dan daha sonra ortaya konmuştur.

Bunun dışında bir de 'psikolojik renk' tanımı üretilir. Psikolojik renk ise beyinde oluşan ve gelişen bir duygu durumunu tanımlar. Kültürel olarak veya çeşitli alışkanlıklarla bakmaya alışmış bir kişi aynı tür ışık karşısında aynı duygularını aynı sözcükle belirtir. Bu şekliyle bakıldığında da maviyi retinal süreç ile ilgili değil; bilgilenme metodolojisi bağlamında tanımlayarak 'mavi' der.[110] Uyandırdığı psikolojik renk aynı olan iki ışığın, dalga boyları açısından bileşimleri tam anlamıyla farklı olabilir. Göze görünen dalga boyları arasında, her zaman birer çifti, gözde birbirlerinin uyandırdığı etkiyi yok ederek (kompanze) renksiz ya da beyaz duyumunu verir.[111] Bu durumu oluşturan renklere de tamamlayıcı (komplementer) renkler denilir. Bu renkler Newton teoreminde mor-sarı, yeşil-kırmızı, turuncu-mavi olarak belirlenmiştir. Beyaz ışıktan bir dalga boyu eksilirse gözde oluşacak etki diğer dalga boylarının birlikte uyandırdığı psikolojik renk anlamında eksik rengin

[109] **A.e**, s. 241.
[110] Tez, **a.g.y**, s. 45.
[111] **A.y**, s. 45.

tamamlayıcısı olur. Örneğin beyaz ışıktan mavi renkli dalga boyu çıkarılırsa ışık sarı görünecektir. Bu bağlamda bakıldığında Newton renkleri kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor diye gruplandırır. Bunlar arasında kırmızı, yeşil ve mavi ana (birincil) renkler olup diğerleri ise birincil renklerin dahliyle oluşabilir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.researchgate.net/figure/Newtonscolourcircle_fig2_233979624 Erişim Tarihi: 17.11.2019



Resim 17: Newton Renk Çemberi

Newton'un renk kuramında renklerin oluşumu mantığını kavramak adına iki projeksiyon makinası alınarak bu projeksiyonların önüne değişik renklerde filtreler konulduğunda örneğin yeşil ve kırmızı filtreden sarı renk, yeşil ve maviden turkuvaz, mavi ile kırmızıdan ise *magenta* denilen mora çalan bir kırmızı renk meydana gelir. İki ana rengin bileşimiyle oluşan sarı, turkuvaz ve mor renge ise ikincil renkler denir.

Birincil renklerin birbiriyle karıştırılmasına 'katma yöntemi', ayrıştırılarak eksiltilmesine ise 'çıkarma yöntemi' denir. İki birincil renk birbiriyle karıştırıldığında birbirlerini soğurarak yok ederken iki ikincil rengin bir aradalığı bir birincil renk verebilir. Farklı oranlarda karıştırılan iki ikincil renk ise ara renkleri oluştururken ikincil renklere uygun oranda siyah karıştırıldığında 'üçüncül renkler' olarak tabir edilen yeni renk grubu ortaya çıkar. [112]

Bu noktada Newton mekaniği bağlamında ışık ve renkler ilişkisini incelediği temel yıllar olan 1666-72 yılları Newton'un renk ve optik çalışmalarına yoğunlaştığı yıllardır. Cam prizmalar ile beyaz ışığı kırarak elde ettiği, bunun sonucunda renk spektrumunu ortaya koyduğu çalışmalar bu tarihlerde şekillenmiştir. Bu yıllar sonunda ortaya çıkan gözlemler sonucunda da renk-ışık ilişkisini detaylıca tartıştığı *Opticks* kitabını yazmıştır. Genel olarak çalışmanın izleği karanlık bir odanın penceresindeki ufak bir delikten giren ışın demetinin cam prizmadan geçerek uğradığı kırılma sonucu yön değiştirdiği ve bu yön değiştirmeyle 'gökkuşağı renkleri' olarak tabir edilen 'spektrum renkleri'nin meydana gelmesidir. Newton'un yaklaşımına göre Beyaz ışığın-yani doğada varolan saf ışığın gökkuşağı renklerine dönüşmesinde iki önemli tespit gündeme gelir. Bunlardan ilki bu renklerin aslında güneş ışınları içinde varolduğu ve prizmaya uğradığı andan itibaren birbirlerinden ayrıştığı yönündedir. Diğeri ise ışın demeti prizmadan geçtiği andan itibaren o ışığın farklı renkleri veren belirli maddeleri yaydığı yönünde şekillenmiştir.[113] Newton birinci fikre yakın duran bir fizikçi olarak renkleri sadece güneş ışığı içinde varolabilen dalgaboyutsal bir olgu olarak ortaya koyar. Bu olgular bütünü de ancak göz aracılığıyla kavranabilen ve psikolojik renk tanımına da yakın düşen fenomenolojik renk bilgileri bütünü olarak tariflendirilmiştir.[114] Böylece renklerin kavranışı bütün objeleri aydınlatarak renklendiren bu ışıkların her birinin 'renk etkisi' tanımıyla ifadelendiği günümüz renk algısını oluşturmuştur.[115] Güneşten yansıyan ışığın beyaz renkli algılandığını düşünürsek, bu ışınlardan bir obje üzerinden yansıyan ışınlar artık renkli ışınlar olarak kabul edilir. Buna göre de

[112] **A.y**, s. 45.
[113] Isaac Newton, **Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light**, Ankara, Gece Kitaplığı, 2018, s. 131-132.
[114] Newton, **a.g.e**, s. 134-135.
[115] Sadettin Çağlarca, **Renk ve Armoni Kuralları**, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2018, s.7.

çevremizde gördüğümüz tüm objeler, aldıkları ışığı yansıttıkları için o renkte görünür olurlar.[116]

Bu şekilde bakıldığında Newton'a göre de siyah kendi belirlediği renk spektrumunun içinde yer almaz. Newton'un renk kuramında siyah ancak üç ikincil rengin bir araya gelerek ortaya çıkabileceği rengin 'son değeri' olarak görülür.[117] Bu renkler sırasıyla magenta, sarı ve turkuvazın karışımıyla ortaya çıkar. Fakat bu noktada ortaya çıkan renk değeri Newton prensibinde rengin ışıkla ortaya çıkan bir fenomenler bütünü olduğu düşünüldüğünde spektrum dahilinde bir renk değeri taşımaz. Siyah tıpkı Leonardo'nun resim mantığında düşünüldüğü gibi Newton için de kendi fizik prensibi içinde bir tür *ışıksızlık* olarak görülür. Doğal ışığın herhangi bir prizmasal etki olmaksızın saf karanlık olarak *ışıksızlık* tanımı Newton için 'renk' olgusunun bittiği alanı ifade eder. Siyah bu bağlam açısından bakıldığında bir renk olarak algılanmaz. Newton prensibinde fizyolojik renk tanımı anlamında da herhangi bir ikili veya üçlü renk karışımı doğrudan saf siyahı oluşturmadığından, siyah sadece ışıksızlık olgusunun ötesinde bu anlamda da bir renk değeri olarak görülmez.

Siyah artık prizmatik spektrumda karanlık tarafın da sembolü gibi düşünülür. Dönemin sanat görüşü ve hareketleri de siyahı bu bağlam içerisinden görüp değerlendirmeye başlayacaklardır. Fakat Barok Sanat anlayışı siyahı bambaşka atılımlarla gerek düşünsel düzeyde gerekse de biçimsel etki açısından oldukça farklı bir yere oturtacaktır. Sözü edilen etkiyi hissedebilmek için Barok Sanat'ı oluşturan düşünsel temellere ve bunlar ışığında gelişen siyahın dönüşümüne yakından bakmak gerekir.

[116] Isaac Newton, **Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri (Seçmeler)**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yay, 2016, s. 91.
[117] Tez, **a.g.y**, s. 46.

İKİNCİ BÖLÜM
SİYAHA BAKMAK/SİYAHI GÖRMEK

‘’Dear Darkness, dear darkness

Won’t you cover, cover me again?’’[*]

Barok dönemde sanatçıların rengi değerlendirme şekli çoğunlukla resmin atmosferine dönük bir etki yaratma girişimiyle ilgilidir. Sanat anlayışındaki köklü değişiklikler rengin değerlendirilişinde de önemli dönüşümleri beraberinde getirir. 15. yy’ın ikinci yarısı itibariyle Kuzey’de yağlıboya resmin etkinliği renk olgusunun doğa değerlendirilişinde nesnelerin temel unsurlarının daha da görünür kılınabilmesine dönük çabalarla ilgili olmuştur. Bu çabaların ortaya çıkışında önemli faktörlerden biri sınıfsal dönüşümlerin bu bakışı oluşturan düşünsel ortamı hazırlamış olmasıdır. Merkez Avrupa’da kendini kabul ettirmiş olan mutlak yönetim anlayışı, aristokratik-monarşik düzende gerçeği ele alarak onu ülküselleştiren ve yer yer idealize eden bir sanat anlayışının oluşmasında belirleyici olmuştur. Bu anlayış içinde nesnenin ele alınış şekli temsili-simgesel bir tutumu çoğunlukla gerektirmiş ve resmin bahsedilen simgesel ölçütleri (perspektif, natüralist tutum, anatomik ve matematiksel değerlendirmeler) Rönesans Sanatı’nın temel değerleri olagelmiştir. Buna karşılık Kuzey Sanatı’nda nesnenin verili durumu doğal ortamı içinde gerçekçi bir tutumla ele alınmıştır. Bu noktada Kuzey’de-özellikle Hollanda’da- kendi yapısal durumunu oluşturmaya başlayan burjuva sınıfının varlığı, sanatı bahsedilen unsurlara doğru değişkenlik gösteren ve sözü edilen tavrı oluşturan etmenlerden biri olarak kendini hissettirir. Burjuva sınıfının bireyin kendi oluşuna verdiği değer -özellikle portre sanatında Kuzey özelinde yoğunlaşması açısından- günlük hayatın bir parçası olarak toplumdan her kesimin resmin konusu olabileceğini göstermesi açısından bahsedilen dönüşümü açıklar. Barok anlatımın Rönesans sonrası maniyerist anlayış içinde Michelangelo’nun resim ve heykellerinde kendini hissettirdiği bilinir. Özellikle tiyatro ile müziği birleştiren opera sanatının da İtalya’dan doğduğu

[*] Pj Harvey’nin 2007 yılında yayımlanan *White Chalk* (Beyaz Tebeşir) albümünde yer alan *Dear Darkness* (Sevgili Karanlık) isimli şarkının ilk iki mısrasından alınmıştır. (Sevgili Karanlık, sevgili Karanlık/ Beni yeniden, yeniden sarmayacak mısın?) (Çeviri tezin yazarına aittir.)

düşünüldüğünde abartılı jestlerin varlığı ve duygu durumlarının ölçüsüzce ve yer yer aşırılığa varan derecede sunumu, barok duygulanımın ilk nüvelerinin İtalya'da yoğunlaştığını ortaya koyar. Kuzey'de ise bambaşka bir ruhsal atmosfer hakimdir. Sanatsal ifadenin içe dönük ve Güney'e nazaran daha mistik bir atmosferde olması resim konularında Reform Hareketi'nin etkisiyle dönüşen toplumsal ve kültürel yapının etkili olmasıyla dolaylı olarak ilgilidir.

17. yy.'a gelindiğinde sanat ortamı, sanat anlayışının doğalcılık anlayışının etrafında şekillenen tartışmaların yoğunlaştığı bir atmosferin içinde şekillenir. Bu dönemde sanat teorisyeni, ressam ve biyografi yazarı Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) sanat-doğa ilişkisine Rönesans görüşünden farklı olarak yeni yaklaşımlarla bakma önerilerinde bulunmuştur. Buna göre sanatla imgelemin buluştuğu noktada doğanın ülküselleştiği felsefi bir dönüşüm yaşanmaktadır. Doğanın idealize edildiği 17. yy. düşüncesi, Rönesans'ın natüralist gerçekçi pozisyonundan evrilerek doğaya bir nevi bireysel bakışın etkisi altında ve bu bireysel gözün öncülüğünde bakma eğiliminde olmuştur.[1] Bellori'nin *Ressamın, Heykeltıraşın ve Mimarın Fikri* başlıklı denemesinde öne sürdüğü Yeni-Aristotelesçi fikirler, kozmoloji-kuram birlikteliği bağlamında düşünüldüğünde önemli bilgiler sunar. 17. yy.'da sanatla imgelemin buluştuğu nokta bilimle felsefenin paralel ilerlediği bir birlikteliğin sonucunda şekillenmiştir. 17. yy.'ın hemen başında bilimsel atılımlarla doğaya dair öğrenilen yeni bilgiler, doğanın analizinde Rönesans'tan farklı olarak yeni bir değerlendirmenin yapılmasını zorunlu kılmıştır. Rönesans sürecinde bireyin kendi akılcı tutumu doğanın yer yer nesnel kavranmasını gerektirmiş, Barok dönemdeyse doğa niteliksel analizlere tabi tutularak etüt edilmiştir. Özellikle bilimde tarif edilen enstrümanlarla doğaya bakmak, doğa kavrayışı ile ilgili kozmolojik değerlendirmenin de farklılaşması anlamına gelmiştir. Rönesans'ın doğanın unsurlarının verili, temel nitelikleriyle ele alınması gerekliliği görüşü; yerini 'doğalcılık' anlayışı şeklinde ilerleyen bir tür 'doğa idealizasyonu' yaklaşımına bırakmıştır.[2] Bu bağlam temelde 17. yy.'ın ortalarına doğru özellikle David Hume ve Leibniz'in yaklaşımlarıyla şekillenmiştir. David Hume kendi önerilerinde akılla

[1] Vernon Hyde Minor, **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Koç Üni. Yay, 2012, s. 109.
[2] **A.e**, s. 109-110.

çözümlenen olguların olumsuz bir kuşkuculukla (septisizm) kuşatılması sonucu aklın zihni devamlı olarak karışıklıklara sevk edeceğinden dem vurarak doğaya dair çözümlerin *duyumsama*lara dayanması gerektiğini belirtmiştir. Bu yaklaşım nihayetinde ampirik gözlemlerin sentezinden ziyade *disegno interno*- yani sanatçının zihnindeki duyumsamacı fikir adını verdiği şeyin kendisine doğru evrilir.[3] Fakat bu noktada Hume'un metafiziğinde-dönemin de ortaya koyduğu bilimsel atılımlarla birlikte düşünüldüğünde- doğanın zihnin bir alışkanlığı olarak düşünüldüğünün altı çizilmelidir.[4] Bu yaklaşım aslında yine Hume'un çağdaşı olan Rene Descartes'ın da doğayı değerlendirme biçimine oldukça yakındır. Descartes'ın ''doğanın matematikleştirilmesi''[5] görüşü bilimsel ve optik veriler ışığında doğaya bakma gerekliliğinden doğan bir görüştür. Galileo'nun evrene dair ortaya koyduğu bilimsel bulgular 17. yy. düşün dünyasını doğrudan etkilemiştir. Galileo'nun gözlemsel astronomiye dair bulguları (bunlar arasında Jüpiter'in dört uydusunun keşfi ve Venüs gezegeninin evrelerini ortaya koyan teleskobik kanıtları sayılabilir) dünya merkezli bir fizik-evren tablosundan, evren merkezleri ve farklı boyutların varlığının farkında olunan bir evren görüşüne doğru evrilir. Dünya merkezli bu tip bir evren görüşünden uzaklaşma, bir önceki bölümde de belirtildiği gibi geç 17. yy'da Newton'un yerçekiminin bulguları ışığında hareket yasalarının yeni düşünce biçimlerini ortaya koymasıyla da ilgilidir. Yerçekimi yasalarının önerdiği yer merkezli keskin fiziksellik doğanın kusursuzluğunda şekil bulan kaotik bir evren döngüsüyle birlikte düşünülmektedir. Bu yaklaşım Yeni-Aristotelesçi fikirlerin evren kozmolojisi görüşüne de oldukça yakındır. Buna göre bu kozmolojik görüş evreni iki alana böler: Bunlardan ilki, ayın üzerinde kalan metafizik kısmı oluşturur. Burada her şey kusursuzdur, kesindir ve değişmezdir. Diğeri ise ayın altında kalan kısımdır. Burada ise her şey çürümüş, bozulmuş veya deforme olmuştur. Burada da her şey kusurludur.[6] Bilimsel buluşların her biri insanlığın bir yandan da ne kadar eksik ve kusurlu olduğunu ortaya koyarak insanı merkezde tutan Rönesans görüşünün aksine

[3] **A.e**, s. 110.
[4] Necla Arat, **''David Hume'da Akıl-Doğa Diyalektiği: Akla Karşı Doğa'nın Savunulması''**, İstanbul, Felsefe Arkivi, Sayı: 0, 2012, s.(0.0)
[5] Geoffrey Gorham, Benjamin Hill, Edward Slowik, C. Kenneth Waters, **The Language of Nature: Reassessing the Mathematization of Natural Philosophy in the Seventeenth Century**, Minnesota, The University of Minnessota Press, 2016, pp. 112-133.
[6] Minor, **a.g.e**, s. 110.

canlılar dünyasının bu kozmoloji içindeki basitliğini de ortaya koyar. Böylece canlı ontolojisinin yapısal döngüsüne dair daha katmanlı düşünceler bu dönemde bilimsel görüşlerle harmanlanarak ortaya konmuş olur. Galileo ile birlikte bu dönemin bilim alanında bir başka önemli atılımı da Kopernik tarafından gelmiştir. Kopernik *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (Göksel Kürelerin Devinimleri Üzerine) isimli çalışmasında güneş sisteminin tarifini yaparak gezegenlerin güneş merkezli yörünge sisteminde hareket ettiklerini ve bu hareketlerin sabit bir yörünge ekseninde ilerlediğini ortaya koymuştur.

Bahsedilen atılımlarla birlikte bir yandan teolojik bakış da Barok dönemde Karşı-Reformasyon hareketinin bir unsuru olarak etkisini artırmıştır. Bu dönemde Katolik kavrayışla mistik değerlendirmenin kaynaşması aslında Maniyerist dönemin Yeni-Platoncu eğilimlerinin içinde hissedilmekteydi; fakat Yeni-Platoncu görüşün Rönesans Hümanizmasıyla olan ilişkisi nedeniyle akıl merkezli yaklaşım çoğunlukla merkezdeydi. 17. yy itibariyle ise bilim ile mistisizmin bir arada yoğun olarak işlenmesi bu dönemde gerçekleşebilmiştir. Mikro ve Makro-kozmos kurgusu bağlamında şekillenen bu evren yapısı 17. yy içinde daha önce bahsedilen bilim devriminin katkısıyla hissedilmekteydi. Bu fizik-evren tablosuna felsefe alanında yakınlaşan düşünür Blaise Pascal olmuştur. Descartes'in doğanın matematiksel incelenmesi görüşünden oldukça etkilenmiş olan Pascal bu görüşleri geliştirmeye çalışarak özellikle matematiksel denklemleri çalışmalarının merkezine almış ve erken yaşlarında binom çarpanlarını formüle ederek bu teoremleri geliştirmeye çalışmıştır.[7] 'Matematik Felsefesi' olarak tariflendirilebilecek ve Descartes'tan esinlenilerek oluşturulan bir yaklaşımla Pascal bir tür 'evren düzeni' yasalar bütününün varlığını matematiksel ilkeler dahilinde kanıtlama çabası içinde olmuştur.[8] Bu çaba salt bilimin kodlarıyla değil aynı zamanda mistik ve ilahi bir düzenin parçası olarak da düşünülmektedir. Pascal bu görüşlerini *De l' Art de Persuader* (On the Art of Persuasion: İkna Sanatı Üzerine) isimli çalışmasında bilimle ilahi sezginin bir arada düşünüldüğü bir düşünce sistemi içinde geliştirmeye

[7] C. Rodney Killian, Henry S. Kepner Jr, ''**Pascal's Triangle and The Binomial Probability Distrubution**'' Virginia, National Council of Teachers of Mathematics Pub, Vol. 69, No. 7, November 1976, pp. 561-563.
[8] Andrew Hui, **A Theory of the Aphorism: From Confucius to Twitter**, Princeton, Princeton Uni. Press, 2019, pp. 124-125, 128-129.

çalışmıştır. Pascal'a göre geometrinin sonuçlarının dayandırıldığı aksiyomlar geometrinin metotlarıyla hareket edildiğinde kesin sonuçlar vermeyebilir. İnsani metotlardan hareket edilerek çözümlenmeye çalışılan herhangi bir olgu bir noktada kişiyi başarısızlığa uğratacak veya nihai çözümlere ulaştırmakta yanıltıcı olabileceklerdir. Öyleyse sonuçlarda kesinliğe ulaşmanın imkansız olduğu bu yöntemler bütünlüğünde evrene dair ilkelerin ancak sezgi yoluyla kavranabileceği hükmüne varmış ve bahsedilen sezgiselliklerin de ancak tanrısal bir kavrayışla hissedilebileceğini aktarmıştır.[9] Dönem itibariyle bahsedilen bilimsel dönüşüm Katolik- Hıristiyan evren kurgusunun bir parçası olarak heterojen bir yapı teşkil eder.

Bahsedilen bu zihinsel yapı sanat ortamında da gerek biçimsel gerekse bağlamsal açıdan bilim-teoloji birlikteliğinin sonuçlarıyla hareket etmiştir. Teolojik ideoloji Karşı-Reformasyon unsurlarının eserler nezdinde yoğun olarak kullanılmasını sanatçılara ideal Hıristiyan inancının göstergelerinden biri olarak yansıtmıştır. Bu şekliyle bakıldığında Maniyerist dönem sonu itibariyle özellikle Katolik inancı pekiştiren resimler 17. başında yoğunlaşmaya başlar. Daha önce bahsedilen izleyicinin duygusal yönüne hitap etme gerekliliği böylece görme biçimlerinin üzerine düşünülmesine dair yeni yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Dünyanın bir sahne olduğu anlayışı, sürekli dönüşmekte olan anlık görünümlerin tahlili, sanatçıyı öznel bir konum almaya doğru yönlendirmiştir.[10] Öznel gözlem sanatçının sadece dünyevi etütlerini değil aynı zamanda sanatının biçimsel özelliklerinin de dönüşmesini gerektirmiştir. Aslında bu analizler daha Rönesans dönemi itibariyle kendini göstermiştir; fakat Barok dönemle birlikte bu analizler bilimle tariflenen unsurlarla ele alınır olmuşlardır. Mekanik yasaların keşfi, göksel cisimlerin ve dünyanın evren içindeki fiziksel pozisyonu görünür kılınmış böylece formların statik pozisyonlandığına inanılan veya düşünülen hal, yerini devingenliğe ve sürekli bir akışa bırakmıştır.[11] Bu zihinsel dönüşümle birlikte sanat içinde biçimsel form da Rönesans'ın akılcı, sade ve matematiksel pozisyonundan, hareketli, devingen ve abartılı unsurların kullanımına doğru değişir. Formların

[9] Blaise Pascal, **On the Art of Persuasion,** Harvard, The Harvard Classics (Minor Works), ‘**’Of the Geometrical Spirit**’’, 1909-14, Pasajlar: 20-21-22-23-24-25. (Çevrimiçi) https://www.bartleby.com/48/3/7.html Erişim Tarihi: 12. 09. 2020.
[10] Nilüfer Öndin, **Barok Resim ve Heykel Sanatı**, İstanbul, Hayalperest Yay, 2018, s. 17-18.
[11] **A.e**, s. 18.

hareketlenmesiyle birlikte zaman kavramına dair düşünceler de değişmeye başlar. Devingenlik içinde kavranmaya başlanan evren kurgusu zamanın gelip geçiciliği fikrinin sanatçılar nezdinde de düşünülmesine neden olmuştur. Hayatın gelip geçiciliği ile ilgili düşüncelerin yoğunlaşması sanatçıları 'natürmort'(ölüdoğa) veya 'vanitas'(ölüm) konulu eserlere yöneltmiş ve yaşamın kendisine dair tartışmalar özelikle bu yüzyılda yoğunlaşarak bahsedilen felsefe temelli kavrayış biçiminin filizlenmesini de sağlamıştır.

Zamana ve zamansallıkla gelişen boyutlanmalara dair düşünceler Barok dönemde uzama dair de düşünmeyi beraberinde getirmiştir. Özellikle dünyanın yuvarlaklığının keşfi, başka kıtaların varlığı, evrenin sonsuzluğuna dair bir inanç yaratmış ve 'sonsuz uzamsallık' fikrinin de doğmasını sağlamıştır.[12] Uzamın derinlemesine sonsuz bir alana dair düşünmeyi gerekli kılan yapısı, aslında 17. yy'ın genel fizik-evren tablosunun da sonuçlarından biridir. Bu noktada yine Descartes'e dönülmesi gerekirse, düşünür varlık sorununu *töz* kavramıyla açıklamaya çalışarak; tözü meydana getiren unsurların ağırlık merkezinin yapıca ve özce biri sonsuz (Tanrı) ve ikisi sonlu olan (ruh ve cisim) tözler topluluğu olarak görmüştür.[13] Buna göre ruhun özniteliğini düşünme, cismin ise mekanda kapladığı yer bağlamında özniteliğini de *uzam* kavramıyla temellendirmiştir.[14] Cismin temel özniteliğinin uzam olması Descartes'in doğa anlayışında da uzamı merkeze alan ve asıl gerçekliğin bu uzamların içinde gerçekleşen hareketlerden kaynaklanmasından ileri gelir.[15] Hareket bir yer değiştirmedir bu da cisimlerin birbirlerine çarpmalarıyla ortaya çıkan basınç gücüyle olur. Bu fizik görüşünde doğa hareket yasalarına göre işleyen bir makineden ibarettir ve uzam da bu hareket yasalarının merkezindeki mekansal düzenin simgesi olarak düşünülür.[16] Descartes her ne kadar resim sanatından herhangi bir eserinde bahsetmemiş olsa da *Dioptrique* isimli eserinde gravürler hakkında bazı genel açıklamalarda bulunmuştur. Descartes gravürleri, tasvir edilen şeylerin anlaşılması

[12] Michael Ann Holly, **Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image**, New York, Cornell University Press, 1996, p. 97.
[13] Monte L. Cook, ''**The Alleged Ambiguity of ''Idea'' in Descartes Philosophy**'', Arkansas, University of Arkansas Press, The Soutwestern Journal of Philosophy: Vol.6, No.1, Winter:1975, pp. 87-94.
[14] **A.y**, s. 90.
[15] **A.y**, s. 90-91.
[16] **A.y**, s. 91-92.

noktasında izleyiciye belli ipuçları veren birer kurgu nesnesi olarak görmüştür.[17] Bu noktada özellikle görme eyleminin doğasına dair çıkarımlarını gravürler üzerinden açıklar.

'' Descartes, gözümüzle gördüğümüz ışıktan ziyade, dışarıdan gözümüze girerek görmeyi mümkün kılan ışıkla ilgilenir. *Dioptrique* adlı eserinde, Descartes'in bütün çabası, görülen ile göreni, görme eyleminin hedefindeki görülen nesne ile gören özneyi birbirinden ayırmaktır ve bunu yaparken, gören özneyi, duyumsanabilir alanın dışında kalan ve görülebilir alandan çıkarılan saf düşünce olarak ortaya koyar. Descartes için görme olgusunu, gören kişinin artık duyumsanabilir alanın dışında kaldığı bir düşünce olarak düşünmek söz konusudur.''[18]

Resim ve mimari özelinde, Barok mekan bağlamında 17. yy' da bahsedilen 'sonsuzluk perspektifi' anlayışı tam da bu bağlamdan hareketle kurgulanmıştır. Barok dönemi karakterize eden mekan doldurma biçimi kuramsal düzlemde objelerin uzamdaki tasvirleriyle ilgili Kartezyen anlayıştan kaynaklanmaktadır.[19] Mimari kurguda bu tutum kendini Barok kiliselerin iç kısımlarındaki mekansal düzenleme biçiminin ilahi olanla ilişkiselliği bağlamında; resimde ise derinlemesine ilerleyen alan kurgusu ve özellikle karşıtlıklar dizgesi içinde kendini ortaya koyan bir biçimsel kompozisyon düzeni olarak gösterir. Formların çokluğu, dışsal, içsel ve özellikle tinsel uzamdaki genişleme olarak Barok sanat anlayışını oluşturan biçimsel ve bağlamsal düzeni açıklar. Resim düzlemi içerisinde Rönesans resim mantığına nazaran daha yoğunluklu olarak toplanmaya başlayan figürler uzamın içinde çoğunlukla yığılmış biçimde görülürler. Bu sonsuz uzamda var olan boşluklu alanın doldurulması fikri dönemin bir başka önemli düşünürü Spinoza tarafından da işlenir. Spinoza doğa ve nesne ilişkisini *''Natura abhoret vacuum''* sözüyle özetlemiştir.[20] Buna göre uzamdaki boşluk nesnelerle doldurulmalıdır. Sonsuz uzamın sınırsızlığı içinde bu uzamı şekillendiren formların çokluğu bir tür karşıtlık yaratır ve bu karşıtlıklar dizgesi Barok anlayışın temel unsurlarından biri olarak görülür. Bu yığılmış figür veya nesneler topluluğunu göze giren *ışık* ile ayrıştırmak Barok anlayışın biçimsel değerlendirme özelliklerinden biridir. Bakan öznenin gözünde

[17] Farago, **a.g.e**, s. 92.
[18] **A.e**, s. 93.
[19] **A.e**, s. 91.
[20] ''Doğa boşluktan nefret eder.'' (Akt: Mehmet Ergüven, **Pusudaki Ten**, İstanbul, Agora Yay, 2008, s. 34.)

şekillenen ışık, Barok sanatçı için mekânsal düzlemde resim alanı içindeki düzeni kurgulayan araç haline gelir. Böylece izleyici ve icracı bakımından *ışık* ve bu ışıklı alanın karşısında uzamsallığı tamamlayan resim düzlemi üzerindeki bir araç olarak da *gölge* en belirleyici unsurlar olarak öne çıkarlar. Özellikle gölgenin kullanımı Barok sanat içerisinde siyahın değerlendirilişi açısından özellikle vurgulanması gereken bir olgudur. Saydam olmayan cisimlerin ışıklı kısmın karşı tarafında oluşturduğu karanlığa verilen genel ismi olarak bilinen gölge olgusu Barok içinde fenomene dönüşmüş sembolik-temsili bir psikolojik ve resimsel unsurdur. Siyah, resim dahilinde tabloda yer alan tasvirleri aşamalı olarak soluklaştırmak veya gölgenin kendi yapısal unsurları bağlamında resimsel alanı koyulaştırarak figürü veya nesneyi öne çıkarmak için kullanılır. Bu siyah rengin işaretlediği alan gölgenin yapısı gereği üçe ayrılır: 1-Gölge (*ombra),* 2- Yarı Gölge (*mezz'ombra*), 3- Düşen Gölge (*sbattimento).* İlk unsur olan gölge ile kastedilen cismin kendi üzerinde oluşturduğu gölgedir. Örneğin bir tarafından ışık vuran bir nesne bir tarafın itibariyle yarı aydınlık diğer tarafı itibariyleyse karanlık hale gelir. Siyah alanlı karanlık kalmış kısma *penumbra*-yani gölge (gölgeli alan) denir. Yarı gölge ise aydınlık ve gölgeli alan arasındaki birinden ötekine geçilen bölgeye verilen addır. Bu geçişkenlik durumu ise objenin yuvarlaklık veya ovallik durumuna göre azar azar ya da keskin bir şekilde gerçekleşir. Düşen gölge ise tasvir edilen objenin yüzeyde veya başka bir yerde oluşturduğu gölgeli alana verilen isimdir.[21] Sistematize edilmiş olan gölgeye dair bu tanımlar ışığında ressamın resim düzleminde gölgenin nasıl kullanılacağına dair teknik yaklaşımı siyahın kullanımına dair genel izlek açısından da belirleyici olur. Gölgenin kullanım şekli siyahın kullanımı açısından resimsel atmosferin oluşumu anlamında sanatçıya önemli bir teknik olanaklılık sağlar. Barok sanatta siyah kullanımı bu bağlamda karanlıkta kalan alanların, Barok dönem içinde şekillenen uzam değerlendirmelerinin işlenişi şeklinde karşımıza çıkar.

Sözü edilen bakış bağlamında tam da 17. Yüzyılın başında bahsedilen felsefi çıkarımlar temelinde ve siyahı merkeze alarak çalışan isimlerden biri olarak İngiliz okültist, astrolog, matematikçi, kabalist ve fizikçi Robert Fludd'tan bahsetmek

[21] E. H. Gombrich, '**'Gölgeler: Düşen Gölgenin Batı Sanatı'nda Tasviri'**', Çev. Merve Yalçın, İstanbul, Everest Yay, 2020, s. 7.

gerekir. Fludd'ın çeşitli alanlarda ortaya koyduğu çalışmaları sembolik ve okültist eğilimleri barındıran referanslarla kendini gösterir. Özellikle 17. yy'ın başında Avrupa merkezinde yoğunluk kazanan Yeni-Platoncu etkiler Barok ekseninde hareket eden kimi düşünür veya bilim insanlarının ezoterizmle bilimi bir araya getirme veya birlikte düşünme eğiliminde oldukları üretimlerle sonuçlanmıştır. Robert Fludd da bahsedilen etkide üretimler gerçekleştiren biridir. Özellikle bahsedilen ezoterik öğretiler ışığında bir araya gelmiş olan Gül-Haç tarikatının bir üyesi olan Fludd, ezoterik doğruları yaymayı görev edinmiş bir topluluk olan cemaatin bir süre içinde yer almış ve bahsedilen öğretiler ışığında kendi bilimsel teorilerini bu ezoterik öğretilerle sentezlemiştir. Gül-Haç ekolü ismini 14. yy'ın son çeyreğinde doğduğu düşünülen ve çoğunlukla İslam ülkelerine yaptığı gezilerde tıp, matematik, astroloji, kabala, İslam Felsefesi gibi alanlarda araştırmalar yapmış olan Alman mistik düşünür Christian Rosenkreuz'dan almıştır. (*Rosen* güller, *Kreuz* ise Haç anlamına gelir) Okulun genel düşünsel yaklaşımı Hıristiyan öğretileri ile ezoterik yaklaşımların sentezlenerek metafizik olgularla açıklanması Gül-Haç grubunun temel öğretileri olarak kabul görür.[22] Bu anlayışa göre fiziksel evrenle ruhani alem doğa içerisinde eşit düzeyde tek alem olarak algılanır ve buna göre yaşanması gerekir.[23] Barok düşünce içinde gelişen iki farklı evren kurgusunun (fizik-metafizik) birbiriyle harmanlandığı düşünüldüğünde-ki bundan önce bilimin metafizikle kavranmaya başlanmasına dönük olarak Pascal ve Descartes'ten bahsedilmişti- Robert Fludd'ın *Koyu Karanlıklar* isimli çalışması Barok düşüncenin sözü edilen ezoterizm-siyah ilişkisi bağlamında oldukça anlamlı bir yere oturur.

Avrupa'da tıp ve kimya eğitimi alan Fludd, 16. yy'da adını duyuran astrolog, simyacı ve fizikçi Paracelsus'un öğretilerini takip eden ekolün temsilcisidir. Farklı alanlarda çalışmaların içinde olan Fludd oldukça üretken bir yapıya sahiptir. Çalışmaları arasında çeşitli illüstrasyonlar ve resimler, geometri ve müzik alanında teorik çalışmalar, kimya ve ilaçlarla ilgili bilimsel makaleler ve simyayla ilgili çeşitli yazıları bulunmaktadır. Fakat Fludd'ın asıl ilgi odağı Yeni-Platoncu gelenekle

[22] Evren Yılmaz, ''**Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar**'', İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2009, s. 44.
[23] Bruce Janacek, **Alchemical Belief: Occultism in the Religious Culture of Early Modern England**, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2011, p. 27.

ilişkilenen ve mikro-makro kozmos tartışmalarında ele alınan insan-evren, akıl-ruh, beden-döngü ikiliklerinde ortaya konan ilişkisel bağlardır.[24] Fludd'ın en önemli çalışmalarından biri olan *Utriusque Cosmi…Historia* (*Makro-Mikro Kozmosun Tarihi*) isimli kitabı da onun evrenin iki yönlü doğasının incelenmesine dairdir. Çalışma, Tanrı'nın işleri ve insanın işleri olarak ikiye ayrılmış kozmos görüşünün şekillendirdiği felsefi yorumlardan oluşur. Bu çalışmadan sonra da 1617 yılında okültizm felsefesini işlediği *Tractatus Apologeticus* ve yaşam, ölüm, diriliş üzerine daha geniş kapsamlı olan *Tractatus Thelogo-Philosophicus* kitaplarını yazmıştır. Bu kitaplar sadece okültizmin genel ilkeleri çerçevesinde değil; aynı zamanda evrenin algılanışında geometrik görüşün ve matematiksel hesapların öneminin de vurgulandığı felsefe temelli çalışmalardır. Makro kozmosun hiyerarşik düzende kurgulanan yapısında var olan unsurlar geometrik düzenle temellenen yapıdadırlar ve bu da daha önce değinilen Descartesçı görüşte bahsedilen 'mekanik matematik' ya da 'matematiksel alem olarak doğa' gibi kavramlarla, sözü edilen matematiksel evren düzenindeki olası sınırlar, evrenin 'öncesizliği', 'sonsuzluğu' gibi tartışmaları konu edinen yaklaşımdan kaynaklanır.[25] Bu bakışa göre tanrı ile insan arasındaki ilişkiler bütünü ancak üstün bir bilgelik ışığında, saf bir evren görüşüyle çözümlenebilir. Bu eğilimler ezoterizmin bir başka kolu olan ve tanrı + bilgelik kelimelerinin birleşmesiyle türetilmiş 'teozofi' fikrinin bir önerisidir ve ilk teozofist öneriler Barok Dönem içerisinde 17. yy.'ın başında ortaya konmaya başlamıştır. Yüzyıl başında bazı mistikler ilk teozofist kuramlar ışığında üretimler gerçekleştirmeye başlamışlardır. Din, felsefe ve bilimin sınırlarından mümkün olduğunca sıyrılmaya çalışan teozofistler sonsuz algı arayışının ışığında Hint Teozofisi'ne ait kuramları benimseyerek 'ölümsüzlük' 'sonsuzluk' gibi kavramları dönemin felsefe literatürüne dahil etmişlerdir.[26]

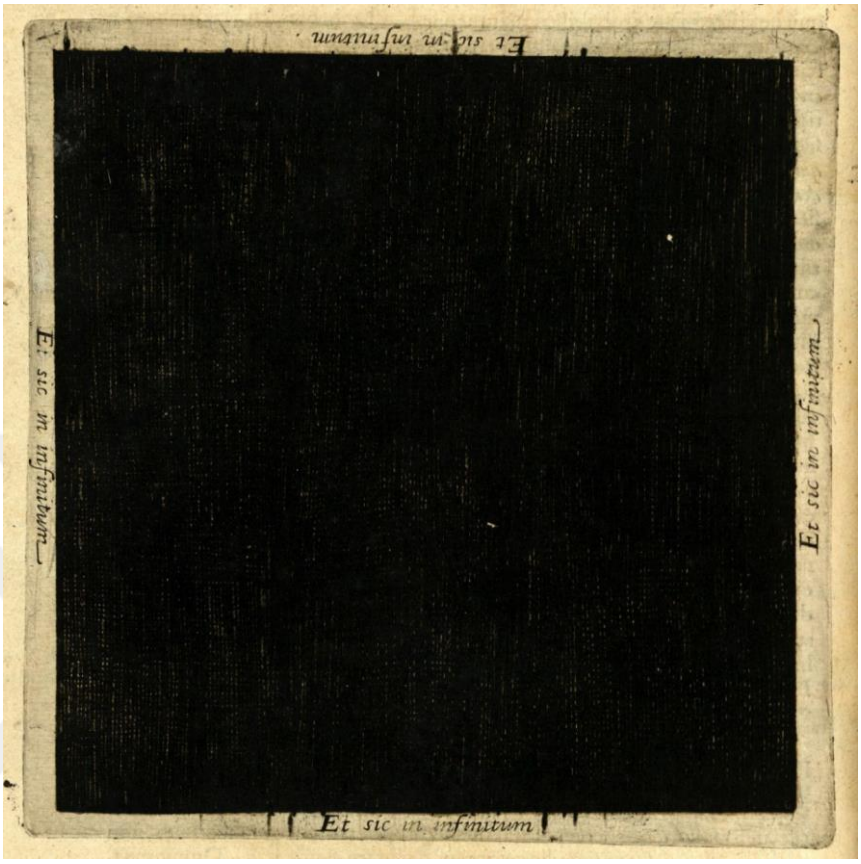
Robert Fludd özelinde bakıldığında evrenin sınırlılığı veya sonsuzluğu gibi kavramlar teozofinin bahsedilen unsurları çerçevesinde çalışmalarında ağırlıkla üzerinde durduğu konular olarak öne çıkarlar. Bu alanlardaki düşünsel üretimleri

[24] Joscelyn Godwin, **Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds**, London, Thames & Hudson, 1979, pp. 6-7.
[25] **The Cambridge History of Seventeenth Century Philosophy Vol. 1**, ed. Daniel Garber, Michael Ayers, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 726-727.
[26] Godwin, **a.g.e**, s. 19-20.

teorik yazıları üzerinden şekillenirken bazı illüstrasyonlar aracılığıyla da teozofist önerilere yakın duran çalışmalarını ortaya koyar. Evrenin sonsuzluğu ve öncesizliği fikrini işleyen illüstrasyon örneklerinden biri de *Koyu Karanlıklar* isimli içi siyah bir kareden olan çalışmasıdır ve Barok dönem içerisinde hissedilen mistik noktaları simgeleyen çeşitli anlam örgülerini vurgular. *Koyu Karanlıklar* isimli çalışmasında Fludd bahsedilen içi siyah karenin dört bir tarafına Latince *Et Sic in Infinitum*[*] yazar. Bu şekliyle bakıldığında evrenin sonsuz ve sınırsız olduğu yaklaşımıyla aslında bir noktada Barok tarzın işaret ettiği uzamın sonsuzluğu-sınırsızlığı yaklaşımı kesişmiş olur. Fludd 'Büyük Karanlık' olarak da bilinen bu illüstrasyonla birlikte şu yakıcı soruyu sorar: ''Dünyanın yaratımından-oluşumundan önce ne vardı?''.[27] Fludd, *Koyu Karanlıklar* isimli çalışmasıyla birlikte Paracelsus öncesi öğretilerde işlenen *oluşmamış formlar* (*materia prima*) ve Paracelsus'un temel doktrinlerinden biri olarak da kabul edilen 'büyük gizem' (*mysterium magnum*) olgular bütününe karşılaştırmalı olarak bakar.[28] *Koyu Karanlıklar* illüsttasyonuyla Fludd, evrenin oluşumu öncesini bir tür 'boşluk' olarak yorumlar ve boşluğu siyahla ortaya koyar. Kendi ifadeleriyle açıklamak gerekirse: *''ölçüler ve sayılar olmaksızın, ne büyük ne küçük, ne hareketli ne hareketsiz: Tanrının ilk yaratımı olan yaratılmamış bütün*''[29] Bu şekliyle bakıldığında Robert Fludd'un siyahı merkeze alarak yaptığı *Koyu Karanlıklar* illüstrasyonu 17. yy'da kozmosun sınırlarının düşünülüşüne dair açımlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkar.

[*] 've böylece sonsuzluğa'
[27] Godwin, **a.g.e**, s. 24.
[28] Martin Meisel, **Chaos Imagined: Literature, Art and Science**, New York, Columbia Uni. Press, 2016, pp. 94-96.
[29] Akt: Godwin, **a.g.e**, s. 24. (çeviri tezin yazarına aittir.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://publicdomainreview.org/essay/black-on-black Erişim Tarihi: 02.02.2021



Resim 18: Robert Fludd, *Koyu Karanlıklar*, 1617, İllüstrasyon, 484 x 503 cm. (*Utriusque Cosmi..Historia* içinde)

Siyaha Barok sanatın bahsedilen düşünsel özelliklerinden hareketle bakıldığında, resim ve mimaride gölgede bırakılan kısımların bir tür alan oluşturması bağlamında öne çıktığı söylenebilir. Siyah, Barok tarzın açılı kesitleri için belirleyici bir keskinlik yaratır. Resim düzleminde bahsedilen açılı kurgu çoğunlukla diyagonal bir alansallıkla oluşan ele alış şeklinde karşımıza çıkar. Bu diyagonal kesitlemede siyah çoğunlukla Barok üsluba dair biçimsel bir unsur olarak ışıklı ve yoğun figürlü alanın karşısında yer alır. Resim özelinde bakıldığında resimsel alanı diyagonal olarak bölen ya da Barok içinde ortaya çıkan diğer teknik ilkelerle biçimsel bir fenomene dönüşen siyah daha çok psikolojik bir atmosfer yaratmak için kullanılmıştır. Bahsedilen atmosfer etkisi en başta İtalya'da net olarak hissedilirken ilerleyen yıllarda bu etkinin önce Kuzey ülkeleri daha sonra da tüm Avrupa'ya yayıldığı görülür.

Resim sanatında bahsedilen atmosferi yaratan ilk ve bu anlamda en yetkin sanatçı şüphesiz Michelangelo Merisi da Caravaggio'dur. Caravaggio'nun resim anlayışı çoğunlukla karanlık bir atmosferde gerçekçi bir tutumla ele alınan resimlerdir. Karanlık atmosferi doğal veya doğal olmayan ışıkla çoğunlukla tek merkezden gelen ve resim düzlemini diyagonal olarak bölen ışık eşlik eder. Caravaggio'yu çağdaşlarından ayıran en önemli özelliklerden biri ise resim konularını ele alışındaki radikal yaklaşımıdır.[30] Oldukça katı bir anlayışla uyguladığı gerçekçi tutum kutsal figürlerin gündelik hayatın içinden kişiler gibi sunulması olarak kendini göstermiştir. Kutsallığın verili hayatın reel değerleri içinden bir tutumla sunulmuş olması Karşı-Reformasyon hareketinin en gösterişli zamanı olması açısından oldukça farklı bir tutumdur.

Caravaggio 1584 yılında ilk olarak Milano'ya öğrenim için gitmiş ve bu şehirde Simone Peterzano'nun yanında çalışmaya başlamıştır. 1584-92 yılları arasında Milano'da kalan sanatçı, 1592 yılında Katolik inancının başkenti olan Roma kentine gelir. Caravaggio kendini dramatik etkili resim atmosferinin yoğun olarak işlendiği ve kabul gördüğü bir ortam içinde bulur. Roma tam bu yıllarda Katolik inancının yoğun etkisini hissettirdiği bir atmosfer içindedir. Hıristiyanlığın yayılımına oldukça önem veren Papa V. Sixtus, Roma kentini Katolik inancın tinsel gücünün yeni merkezi olarak güçlendirme yolunda önemli adımlar atar. Kente viyadükler, bulvarlar yaptırarak San Pietro Katedrali'nin devasa kubbesinin yapımını talimatlarıyla tamamlatır. Yine Papa VIII. Clement ve diğer kardinallerden oluşan din adamları çok sayıda saray, kilise ve şapelin yapımında öne çıkmışlar, bunların dışında İtalya'nın her yerinden taş ustaları, mimarlar, ressam ve heykeltıraşları Roma'ya çağırarak bahsedilen Karşı-Reform etkisinin güçlenmesinde ön ayak olmuşlardır.[31]

Böyle bir atmosferde, Roma'nın Lombardia'dan gelen sanatçıların kaldığı bir bölgesinde kiralık odada kalan Caravaggio oldukça parasız olduğu bu döneminde avukat ve aynı zamanda sanat taciri olan Pandolfo Pucci için günde üç portre yapmak

[30] Öndin, **a.g.e**, s. 37.
[31] **A.e**, s. 38.

üzere anlaşır.[32] Portre çalışmalarında modellere ödeme yapacak gücü olmadığından aynada kendi imgesi üzerinden çalışmalarını yürütür. Gerçekçilik noktasındaki oldukça katı tutumu, şiirsel bir duyarlılıkla tasvir ettiği dini eserleri yanında doğa gözlemi yoluyla oldukça ayrıntıcı bir tarzı olan Caravaggio, ışık unsurunu da çalışmalarında oldukça etkili bir biçimde kullanmıştır. Genellikle Caravaggio'nun gerçekçiliğini gün ışığı yerine gece ışığını koyarak oluşturduğu söylenir.[33] Resim düzleminde bu durum daha çok doğal ışığın yerine farklı ışık kaynakları üzerinden üretilen ve atmosfer yaratmaya dair geniş siyah alanlar oluşturma amaçlıdır. Caravaggio'nun siyahı böylelikle mekan içinde Barok kontrastın gücünü arttıran bir renk unsuru olarak öne çıkar. Resim düzleminde diyagonal bir kesit olarak oldukça baskın bir alan yaratarak nesnelerin üzerine vuran lokal ışığı daha net bir görünüme sokar. Bu görünüm elbette Caravaggio'nun sanat görüşünde gece ışığıyla yaratılan siyah alanlı karanlık atmosferin önemini ortaya koyar.

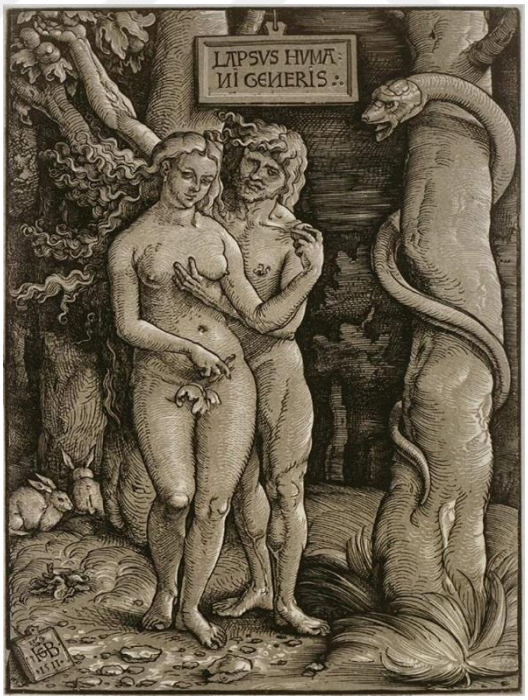
> ''Gerçek, fizik gerçekten çok onun hayalinin oynayışlarına göre oraya çarpan, burada kaybolan hayali bir ışık altında seyircinin gözleri önüne serilmiştir.''[34]

Caravaggio'nun resim düzleminde oluşturduğu geniş siyah alanları özellikle ışık-gölge kontrastının etkili biçimde kullanıldığı birçok eserde göze çarpar. Öyle ki; Caravaggio'ya özgü siyah alanların ortaya çıkışı, teknik olarak en yetkin ışık-gölge kontrastlarının başarıyla kullanılmış olmasıyla ifade edilir. Caravaggio'yla başlayan ve Rembrandt'ta yetkinleşen *chiaroscuro* (ışık-gölge) tekniği böylece resimsel bir uygulama biçimi olarak Barok sanatçılar tarafından yoğunluklu olarak kullanılmıştır. Caravaggio'yla başlayan bu teknik Barok düşünce içinde biraz daha gelişerek *Tenebrizm* adı verilen ve genel olarak 'Caravaggio'culuk' olarak kabul gören bir anlayışa evrilir. *Chiaroscuro* tekniği her ne kadar Caravaggio ile özdeşleşse de Caravaggio öncesi bazı sanatçıların özellikle küçük ölçekli gravür çalışmalarında veya çeşitli baskı türlerinde bu tekniği uyguladığını 1500'lerin hemen başında görürüz. Özellikle siyah konturlamanın figür ile zeminin sınırlarının ayrıştırılmasında önem arz eden bu baskı tipleri aynı zamanda gölgelemenin çeşitli kademelerinin

[32] **A.e**, s. 38.
[33] Nurhan Atasoy, **17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı,** İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay, 1985, s. 118.
[34] **A.e,** s. 118.

sağlanmasında da bir tür betimleyici rol üstlenmiştir.[35] 1500'lerin başında Hans Baldung Grien, Urs Graf gibi kimi gravür veya baskı sanatçıları siyahı ve siyah özelinde *chiaroscuro* tekniğini tam da bu betimleyici amaçla çalışmalarında uygulamışlardır. Hans Baldung Grien'in *İlk Günah* isimli tahtabaskı resmi *chiaroscuro* tekniğinin uygulandığı ilk örnekleden biridir. Sanatçının zemini özellikle daha koyu yapması, Grien'e kağıdın beyaz tonu aracılığıyla ışığı daha net gösterebilme olanağı kazandırmıştır.[36] Tonlama alanının bu şekilde genişletilebilmiş olması, yalnızca plastik etkinin güçlenmesini sağlamaz; aynı zamanda belli bir yüzeyin üstüne düşen ışık karşısında gösterdiği tepkiye bağımlı olan malzeme karakterine ilişkin de bir izlenim edinmemizi sağlar.[37] Bu yapının görünür olmasında siyah alanla oluşturulmuş böylesi bir atmosferin etkisi, bahsedilen çarpışma alanında plastik etkiyi güçlendiren bir unsur olur.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416632 Erişim Tarihi: 03.02.2021



Resim 19: Hans Baldung Grien, *İlk Günah*, 1511, Chiaroscuro tekniğiyle tahta baskı, Özel Koleksiyon

[35] E. H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2015, s. 38.
[36] **A.e**, s. 38.
[37] **A.e**, s. 38-39.

Urs Graf'ın *Sancaktar* isimli çalışması ise siyahın ve *chiaroscuro* yaklaşımının Grien'e göre daha farklı ele alındığı bir örnek olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada siyah, gölgenin ışık yoluyla sezdirilmesinden ziyade, doğrudan plastisitenin bir unsuru olarak kullanılmasıyla farklılaşır. Karanlık-siyah bir arka plan önünde ışık etkisinin yalnızca beyaz çini mürekkeple sunulduğu bir betimleme biçimi olarak bu örnek *chiascuro* tekniğinin yine ilk uygulandığı örneklerden biri olarak kabul edilir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.gallery.ca/collection/artist/urs-graf Erişim Tarihi: 04.02.2021



Resim 20: Urs Graf, *Sancaktar*, 1514, Apreli kağıt üzerine beyaz çini mürekkebi, Özel Koleksiyon

Tenebrizm daha çok Caravaggio'nun doğrudan kendi resimlerinde uyguladığı katışıksız bir gerçeklikle birlikte sert ve keskin açıyla resim düzleminde dağılan ışığın nesneler üzerinde net bir aydınlığı oluşturması anlayışıdır. Bu aydınlık, nesne ile etrafında oluşan siyah alanın net bir biçimde birbirlerinden ayrılmasını sağlar.

Siyahlık sadece alanları birbirinden ayıran biçimsel bir öge olarak kalmaz; aynı zamanda resim düzlemi üzerindeki figürler bütününü de domine eden bir atmosfer yaratır.[38] Böylece siyahın kullanımı sadece Caravaggio'nun kendi nesnel renk değerlendirmesinin dışında; aynı zamanda nesne üzerinde keskinleşen ışıklı alanın karanlık alanı *görünür* kılmasıyla da ilgili olmuştur. Siyahın bu teknikle görünür olması, kültürel bir fenomen olarak kabul görme durumundan, resme dair biçimsel bir argümana dönüşmesi olarak okunur.[39] Zamanla bahsedilen biçim anlayışına öykünen diğer sanatçıların da bu yaklaşımla resmetmesi tenebrist anlayışın kendisini meydana getirir.

Caravaggio'nun siyah-gölgeli alanı bir tür alan ve atmosfer yaratma bağlamında aktardığı önemli eserlerinden biri *Matta'nın Çağrılışı* isimli çalışmasıdır. 1599 yılında Caravaggio'ya *San Luigi dei Francesi Kilisesi'* nin şapellerinden biri için Aziz Matta'nın hayatından üç sahneyi canlandıracak kompozisyonların siparişi verilmiştir. Bu üç eserden biri olan çalışma, ışığın kullanımı açısından oldukça yenilikçi özellikler taşır. Karanlık bir odada canlandırılan kompozisyon, odaya açılan kapının açık pozisyonunda kuvvetli bir doğal ışık kaynağı yaratarak resim düzlemini keskin bir diyagonal açıyla böler. Kapının yanında sağ tarafta duran İsa Matta'yı işaret etmektedir; Matta masada oturmuştur ve masada vergi tahsildarı Levi[*] diğer dört kişiyle birlikte oturmakta ve o günkü vergi tahsilatını hesaplamaktadır. Bir diğer figür Matta'nın hemen yanında-Caravaggio kompozisyonlarında sıkça rastlanan bir tutumla- Matta'nın para sayışını izlemektedir. İsa ve Petrus'un sağ taraftaki kapıdan içeri girişi ve İsa'nın Matta'yı çağırışıyla kompozisyon tamamlanmıştır. Resmin sağ tarafında, karanlıklı alanda kalan İsa başındaki haleyle anlaşılır hale getirilmiştir. İsa'nın uzattığı kolu gölge ile ışıklı alan arasındaki bir tür sınır gibidir ve işaret jesti Michelangelo'nun Sistine Şapeli tonozunda bulunan *Adem'in Yaratılışı* isimli freskindeki dokunuş jestinden esinlenilmiştir.[40] Kompozisyonun net olarak ikiye ayrılmış olması, Caravaggio'nun dünyevi alan ile uhrevi alan arasındaki ayrımın net farkının yine keskin diyagonal bir kesitle verilmiş olmasıyla açıklanır. Resmin sağ

[38] (Çevrimiçi) www.visual-arts-cork.com/painting/tenebrism.html: Erişim Tarihi: 13.05.2020.
[39] Harvey**, a.g.e**, s. 117.
[*] Matta'nın havari olmadan önceki adı olarak bilinir.
[40] Öndin, **a.g.e**, s. 50.

tarafında ayakta duranlar dikey pozisyonda ve uhrevi alanın temsili olarak bu vurguyla resmedilirken resmin sol tarafında yatay pozisyonda bir araya toplanan figürler ise her ne kadar dinsel anlatının parçası olan temel karakterler olsa da dünyevi bir sunumla aktarılmışlardır. Levi ve yardımcıları dünya işleriyle meşgul halde, dönemin modasına uygun halde giyinmiş olarak resmedilmişlerdir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.caravaggio.org/the-calling-of-saint-mathew.jsp Erişim Tarihi: 03.03.2021



Resim 21: Caravaggio, *Aziz Matta'nın Çağırılışı*, 1599-1600, tuval üzerine yağlı boya, 322 x 340 cm, Contarelli San Luigi Dei Francesi Şapeli, Roma

Tenebrizmden doğan siyah görüşü Caravaggio'nun sadece biçim özellikli kompozsiyon kurgusunda karşımıza çıkmaz; aynı zamanda oldukça teorik ve

dönemin teolojik bağlamıyla doğrudan ilgili bir başka fenomenle de ilgilidir. Bu kavram *Negatif Teoloji* olarak da bilinen genel öğretidir. Negatif teoloji köken olarak İsa'nın çağdaşı olan İskenderiyeli Filon'la (Philo Judaeus) başlayan ve daha sonra Yeni-Platonculuk görüşü içinde Plotinos'la şekillenen öğretiye verilen bir addır. Bu görüş genel olarak dil ile tanrıyı ifade etme biçiminin mümkün olup olmadığını tartışmaya açan felsefi yaklaşımdır. Teolojinin önemli problemlerinden biri olan dil ile dini tariflemeye çalışma anlayışı, Reform Hareketi sonrası Katolik Hıristiyanlarca da yeniden tartışmaya açılmış ve bu yeni tartışma kanalları Negatif Teoloji'nin Barok dönem içinde yeniden güçlenmesini sağlamıştır.

Dilin tanrı fikrini ifade etme konusu ile ilgili bilinen en yaygın üç teolojik görüş genel olarak şu şekildedir: İlki, tanrıyı olumlu sıfatlarla açıklayan ve yaygın yaklaşımı temsil eden *Katafatik Teoloji*'dir. İkincisi *Analojik* yaklaşımdır-ki bu yaklaşım karşılaştırmalı değerlendirmeleri kapsar. Üçüncüsü ise bahsedilen *Negatif Teoloji*'dir. Negatif Teoloji'nin genel iddiası, dilin sınırla bir yapıya sahip olmasından ötürü sonsuz bir varlık olan tanrıyı ifade etmekte yetersiz kalacağıdır ve bu şekliyle zihin dünyasının bile kavrayamayacağı bir tanrı düşüncesinin dille ifade ediliyor oluşunun sınırlılığına dikkat çeker.[41] Bu bağlamda tanrı hakkında herhangi bir tartışma yürütmek, dilin bu yetersiz kalma özelliğinden ötürü ancak tanrının *ne olmadığı* hakkında konuşarak yapılabilir. Böylece tanrı veya tanrısal aşkıncılığın ne olmadığı üzerine yürütülen tartışmalar bir başka açıdan tanrısal yetkinliği ifade etmede dilin sınırlı yapısına bir çözüm olarak ortaya konur. Caravaggio'nun siyah kullanımı ve Negatif Teoloji fikri arasında da 17. yy.'ın hemen başında belli bazı analojik birliktelikler görülür. Özelllikle Reform Hareketi sonrası ortaya konan yeni-öncü Katolik görüşlerin içinde rengin arka planda değerlendiriliyor oluşu daha önce de belirtildiği gibi resimde de kendini gösteren bir olguydu. Caravaggio'nun da siyah alanlı eserlerinde bu bağlamda sadece biçimsel değil düşünsel bir kanal oluşturduğu da görülür. Caravaggio, tenebrist etkideki bazı eserlerinde siyahın kurgulanış biçimini Negatif Teoloji'nin düşünsel dizgesi bağlamında oluşturmaya çalışmıştır. Bu eserlerden biri de 1600 yılına tarihlenen *Aziz Paulus'un (Saul) Din Değiştirmesi*

[41] Hasan Özalp, ‘**’Tanrı Hakkında Konuşa(ma)mak: Plotinus'ta Negatif Teoloji’’**, Ankara, Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Vol:10/2, (Winter, 2015), pp. 735-748.

isimli çalışmasıdır. Roma'da bulunan S. Maria del Popolo Kilisesi Cerasi Şapeli için 1599 yılında Tiberio Cerasi'nin isteği ve Papa VIII. Clement'in de direktifleriyle şapelin ilgili kısımları için Azizler Petrus ve Paulus'un sahnelerinin aktarımı bağlamında eserler üzerinde anlaşılır. Anlatıya dair iki farklı versiyonu çalışan Caravaggio'nun burada siyah açısından çözümlenecek olan örneği Cerasi Şapeli'nde bulunan örnek değil; yine Roma'da Odescalchi Balbi Koleksiyonu'nda yer alan çalışmasıdır. İki versiyona bakıldığında iki farklı resimsel ve ikonografik amaç güdüldüğü anlaşılmaktadır. İlk versiyonda ilgili ayete sadık kalmaya çalışan bir Caravaggio sunumuyla karşılaşırız. Anlatıya göre Paulus'un din değiştirmesinin ilk aşaması, başkahinden Şam'daki havralara mektup gönderirken gerçekleşir. Paulus Şam'a yaklaştığı sırada gökten bir nur inerek ansızın çevresinde parlar. Bu etkiyle yere düşen Paulus bir sesin kendisine: 'Neden bana eza ediyorsun' dediğini işitir. O da ''Ya Rab, sen Kimsin?'' diye sorar. Cevaben: ''Ben İsa'yım; fakat kalk, ve şehre gir, ve ne etmen gerektir sana söylenecek'' denir. Paulus sonrasında yerden kalkar ve gözlerini açtığında bir şey görmediğini fark eder. Bu şekliyle üç gün görmez ve bir şey yiyemez vaziyette Şam'a yolculuğuna devam eder.[42] Metin, sonrasında Paulus'un sürekli dua ettiğinden ve Tanrı'nın Şam'daki Hananya'ya görünüp ellerini koyarak Paulus'un yeniden görmesini bildirmesi üzerine Paulus'un görmeye başlaması, bu olay sonrasında da vaftiz olarak din değiştirmesiyle sonlanır.[43] İlk örnek tam da bu dramatik anın gerçekleşme anına odaklanan Caravaggio'nun tutumunu yansıtır. Ressam, Paulus'u gözleri kapalı, kendinden geçmiş bir vaziyette, kutsal metne sadık kalacak şekilde resmetmiştir. Caravaggio'nun ilk versiyonda Paulus'u bu şekilde sunması Ortaçağ geleneğinde atından düşen sürücü ile betimlenen ''Gurur'' imgesinden de faydalanmış olduğunu gösteren bir sunum şeklidir.[44]

[42] İncil, (9: 1-9)
[43] Uşun Tükel, Serap Yüzgüller Arsal, **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, İstanbul, Kabalcı Yay, 2014, s. 178.
[44] **A.e**, s. 178.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/html_m/c/caravagg/05/29ceras.html Erişim Tarihi: 04.03.2021



Resim 22: Caravaggio, *Saul'ün (Paulus) Din Değiştirmesi*, 1601, tuval üzerine yağlı boya, Santa Maria del Popolo, Cerasi Şapeli, Roma

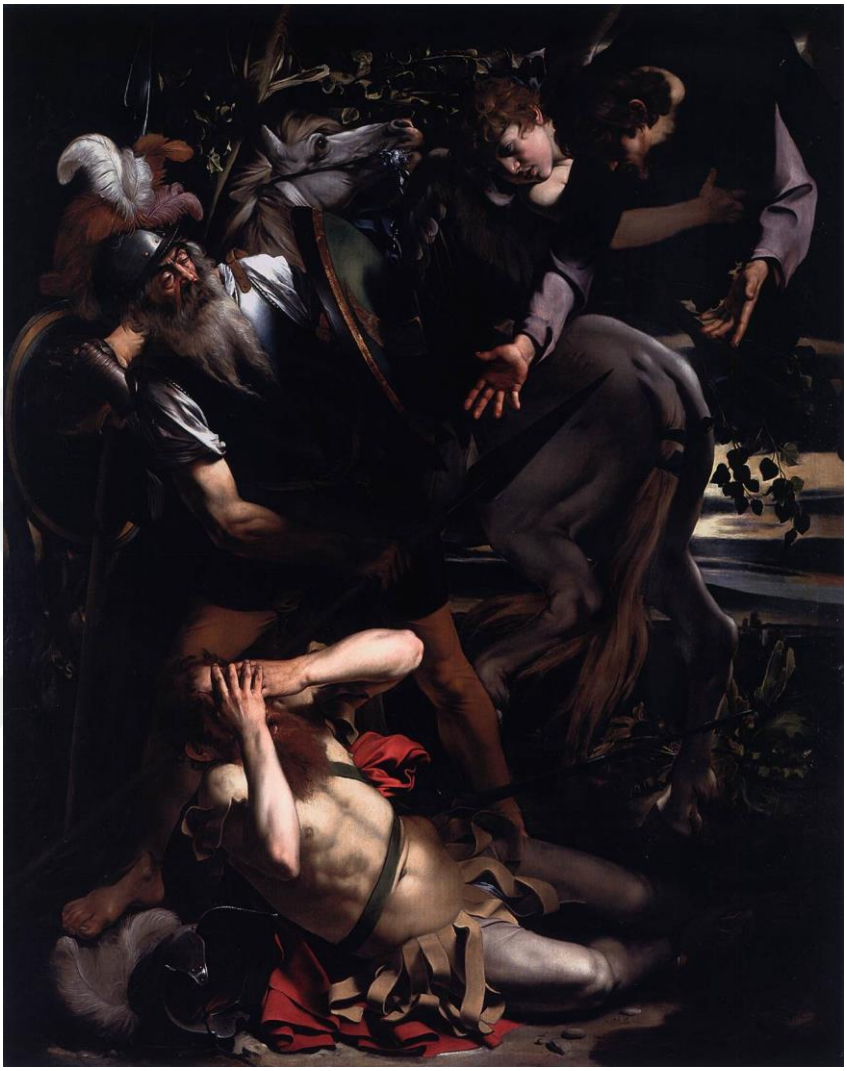
Genellikle Batı merkezli resimlerin çoğunda ilahi olan ışıkla sunulmuştur. Saf karanlık ise dini olanın yahut kutsal olanın dışında veya karşısında yer alan simgesel bir olumsuzlamaya karşılık düşer. Fakat Caravaggio 'Aziz Paulus'un Din Değiştirmesi'' isimli çalışmasında siyahı alışılageldik ikonografinin dışında bir kullanımla ilahi olanın etkisini güçlendirici bir atmosfer aracı olarak kullanmıştır.[45] İncil anlatısında Paulus'un din değiştirmesine neden olan mucizevi olay gerçekleşmeden önce öğlen vakti yola çıkıldığı bilinmektedir. Fakat Caravaggio sahneyi kendi tenebrist tutumuna özgü bir şekilde, alışılageldik anlatıyı bozan bir zamansallığı işaret edecek şekilde siyahlaştırarak izleyicinin algısını dönüştüren dramatik bir etki yaratır.[46] Dikey bir şablonda kurgulanan sahnede Caravaggio,

[45] Tiffany Racco, ''**Darkness in a Positive Light: Negative Theology in Caravaggio's Conversion of Saint Paul'**, Krakow, IRSA Publishing, Artibus et Historiae, Vol. 37, No.73, 2016, pp. 285-298.
[46] **A.y**, s. 286.

Paulus'u yaşanan mucize karşısında korkmuş bir vaziyette resim düzleminin alt kısmında, vücudunun üzerine düşen lokal bir aydınlıkla sunmuştur. Genele hakim olan siyahlaştırılmış atmosfer üzerinde en belirgin aydınlık kısmın Aziz Paul'un üzerinde yoğunlaşması sadece Barok bir atmosfer etki yaratmanın dışında; aynı zamanda negatif teolojinin kendi yapısal unsurlarıyla da doğrudan ilgilidir. İkinci versiyondaki sunumda Paulus'un elleriyle yüzünü kapatarak tanrısal ışıktan ziyade kendi karanlığını yaratması kanıksanmış Katolik aktarımın dışında, ezber bozan bir tutumu çağrıştırır. Bu durum negatif teolojiye dair bir ön kabülün varlığını da çağrıştırır gibidir.[47] Paulus'un bu olay sonrasında körlüğe-ve dolayısıyla karanlığa mahkum olacak olması, siyahın semantik değerlendirilme örgüsünde anlamlı bir hal kazanmış olur.

[47] **A.y**, s. 288-289.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/html_m/c/caravagg/05/29ceras.html Erişim Tarihi: 06.03.2021



Resim 23: Caravaggio, *Saul'ün (Paulus) Din Değiştirmesi*, 1600, tuval üzerine yağlıboya, 237 x 189 cm, Odescalchi Balbi Koleksiyonu, Roma

Caravaggio örnekleri içinde 'siyahı görmek' kurgusunda bir yapıttan söz edilecekse bu yapıtlardan akla gelebilecek en önemlilerinden biri kuşkusuz *Narcissus* isimli çalışmasıdır. 1598-99 yıllarında yapılan resim siyah/bakmak diyalektiği açısından oldukça çarpıcı bir örnektir. Kendi imgesine aşık olan Narcissus'un bu anına odaklanan Caravaggio, Narcissus'u nerdeyse kendinden geçmiş bir ifadeyle, suya, kendi imgesine bakarken resmetmiştir. Bu noktada dikkati çeken olgulardan biri Narcissus'un bakıp kendi imgesini gördüğü suyun neredeyse özellikle

vurgulandırılmışcasına ‘siyah’ aktarılmış olmasıdır. Narcissus anlatısının dışında resmin siyaha dair net vurgusu çeşitli açılardan değerlendirilmesi gereken unsurlar barındırır. Bunlardan ilki, siyahın tercih edilişinin Narcissus’un bilinç durumuyla ilişkilendiği bir temsili sunum şeklidir. Buna göre Narcissus’un baktığı ‘siyahlık’ kendi doğasının derinliklerine baktığı dipsiz bir kuyunun simgeleşmiş sunumu gibidir.[48] Narcissus bu karanlık suya baktıkça kendi içsel doğasıyla istemsizce karşılaşır. Bu siyah yansımada kendi doğasının farkına varmadan sudan yansıyan imgeye aşık olur. Bu noktada baktığı artık kendi değil, kendilik oluşumunun simülasyonudur ve Narcissus’un gerçekliği siyah sudan yansıyan gerçeklik yanılsamasının kendisine dönüşür.[49]

Caravaggio’nun ‘Narcissus’unun siyah bağlamında öne çıkan bir diğer önemli unsuru da siyahın kullanım şeklinin maddenin kimyasına dair yeniden düşündüren bir özellikle işlenmiş olmasından ileri gelir. Narcissus’un baktığı sudaki siyahlık Caravaggio tarafından öylesine ortaya konmuştur ki suyun yüzeyi adeta obsidyen bir taş ya da siyah ince bir cam gibi görünür. Siyahın sunumu maddeyi de sorgulamamıza neden olur. Öyküde Narcissus’un sudaki yansımasını görmesiyle kendine aşık olduğunu bilmemiz yukarıdaki ihtimalleri yok edecek gibiyse de siyahın kullanımı izleyicinin gözünde öykünün yapısal elementlerini oluşturan unsurlara dair psikolojik bir kırılma yaşamamıza neden olur. Maddenin yapısına dair düştüğümüz şüphe aslında öyküye dair de açımlayıcı yeni katmanlar sunar. Siyah obsidyeni andıran maddeden yansıyan görüntü obsidyen maddenin kırılgan yapısı bağlamında Narcissus’un kırılganlığıyla özdeşleşerek bir tür aktarım yaratır ve öykünün dramatik kurgusu siyaha bakan öznelik durumuyla döngüsel bir tamamlılığa erer.

[48] Harvey, **a.g.e**, s. 132.
[49] **A.e**, s. 132.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.researchgate.net/figure/Caravaggio-or-Spadarino-attr-Narcissus-Rome-Gallerie-Nazionali-di-Arte-Antica_fig5_331031087 Erişim Tarihi: 23.03.2021



Resim 24: Caravaggio, *Narcissus*, 1598-99, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 92 cm, Galleria Nazionale d' Arte Antica, Roma

İtalyan Baroğu içerisinde Caravaggio tekniğine oldukça yakın ve onun tenebrist tutumunu benimseyen bir başka önemli sanatçı da Artemisia Gentileschi'dir. Caravaggio ardılları içinde anılıyor olmasına rağmen gerek kendine has Barok anlayışı gerekse de resim konularının seçkisi açısından Gentileschi için

sadece bir Caravaggist sanatçı demek eksik olur. O dönem için kadın ressamların henüz kabul görmediği sanat camiası içinde Floransa'da *Accademia di Arte del Disegno*'ya (Floransa Desen Akademisi) kabul edilen ilk sanatçı olması dolayısıyla da sanat tarihi açısından bir ilki ifade eder. Babası da Caravaggio üslubunu takip eden bir sanatçı olan Orazio Gentileschi'dir ve Barok üslupta çeşitli eserleri bulunmaktadır. Kadın kimliği dolayısıyla sanat tarihi literatüründe fazlaca dikkate değer görülmeyişi onun genel sanatsal yetkinliğinin yer yer göz ardı edilmesine neden olmuştur fakat Barok Sanat'ın değerlendirilişi açısından oldukça önemli bir isim olarak ortaya koyduğu eserlerle bunu göstermiştir. Özellikle mitoloji konuları içinde yer alan güçlü kadınları seçmesiyle genel resimsel eğilimini ortaya koyar.

Gentileschi'nin siyah vurgulu resimleri genel Barok ışık-gölge bağlamı içerisinde ele alınmalıdır. Caravaggio usulü net gölge-ışık ayrımlı alansal yaklaşımı ve resimsel atmosfer açısından Caravaggio tenebrizmine yakın duruşu Gentileschi'nin koyu-siyah tonları dramatik etkinin artırımı yönünde kullandığını gösterir.[50] Bu kullanımı Gentileschi'nin *Yudit ve Yardımcısı Holofernes'in Başı İle* isimli çalışmasında netçe kendini gösterir. Gentileschi 1621 yılında Roma'ya dönüşünden sonra yaptığı bu çalışmada, Yudit'in kılıçla kestiği Holofernes'in başını Holofernes'in çadırına gizlice beraber girdiği yardımcısı Abra tarafından heybeye yerleştirildiği ana odaklanmıştır. Siyahın kullanım şekli ilk olarak doğrudan doğruya atmosferin kendinde ortaya konmuştur. İki kadının görevin tamamlanmasıyla birlikte gergin bir şekilde giriş kısmına doğru başlarını çevirip endişeli bakışları sahnenin en dramatik anı olarak dondurulmuştur. Resmin geneline hakim olan karanlık atmosferi yaratan tek ışık kaynağı, ortamda bulunan mum ışığıdır. Mum alevinin Yudit ve yardımcısının üzerinde aydınlattığı kısmın aksine siyah alanlı ön ve arka kesim sahneyi keskin bir şekilde ikiye böler. Fakat siyah gölgenin nerdeyse bir resimsel kesit olarak dikkatimizi çeken kısmı, Yudit'in yüzünde net olarak belirtilen siyah gölgeli kısmıdır. Yudit'in yüzünde oluşan bu keskin siyah alanın oluşmasının nedeni, Yudit'in ışık kaynağına doğru uzattığı elinin Yudit'in kendi yüzünde oluşturduğu gölgesidir. Fakat bu gölge Gentileschi tarafından adeta siyah bir yuvarlak alan olarak

[50] F.S. Kleiner & R.G. Tansey, **Art Through the Ages**, San Diego, Harcourt Brace College Publishers, 1996, pp. 839-840.

keskince ortaya çıkarılır. Yudit'in yüzünde bu şekilde özellikle ortaya çıkarılan siyah gölgeli alan kompozisyonun genel atmosferinin dışında ayrı bir resimsel unsur olarak dikkati çeker.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://customprints.dia.org/detail/491630/gentileschi-judith-and-her-maidservant-with-the-head-of-holofernes-ca.-between-1623-and-1625 Erişim Tarihi: 17.04.2021



Resim 25: Artemisia Gentileschi, *Yudit ve Yardımcısı Holofernes'in Başı İle*, 1625, tuval üzerine yağlıboya, 184 x 141 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit

Barok etkinin yayılımı tüm Avrupa'da ciddi etkiler göstererek kısa sürede İtalya sınırlarını aşar. Barok anlayışıyla, özellikle Caravaggio usulü çalışan sanatçılar diğer Avrupa ülkelerinde de hızla artar. Fransa'da da İtalya ile nerdeyse eş zamanlı olarak Barok anlayışta resmeden sanatçılar kendini gösterir. 17. yy.' ın başında Fransa'nın yönetim yapısında yaşanan değişiklik, kısa süre içerisinde tüm toplum hayatına etki etmiştir. 1600'lerin hemen başında feodal yapının sonlanarak mutlak monarşiye geçilmesi ülkede genel huzuru sağladığı gibi dinsel çatışmaların sonlanmasını da sağlamıştır. Özellikle IV. Henri'nin 1593 tarihinde Katolik inancını benimsemesi ve 1598 yılında Nantes Buyruğu'nu (Edit de Nantes) yayımlaması, Katolikler ile Kalvinist Protestanlar arasındaki çatışmaları sonlandırarak genel bir barış havası yaratmıştır.[51] Bu refah havası da Fransız Sanatı'nda oldukça olumlu bir etki oluşturmuştur. Fransız Baroğu'nun genel resim konuları da İtalyan Barok resim konularından farklı değildir. Dini ve tarihi resimler ön planda yer alırken, portrecilik, manzara resimleri ve natürmort resimler Fransız Baroğu'nun da temel ilgi alanlarındandır. Fransız Baroğu'nda karşımıza çıkan en önemli unsur bu konuların belli bir siyasi-pratik misyon bağlamında Katolik ideolojinin bir tür görselleştirilmesi olarak işlenmesidir.[52] 17. yy. Fransa özelinde sanat, politik söylemin bir uzantısı olarak düşünülürken, ideolojik aktarımın önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilir.[53]

Siyah, Fransız Baroğu içinde kendi nesnel durumuyla kabul görmese de tıpkı Caravaggio'nun tenebrist tutumunu takip eden bir tür psikolojik atmosfer aracı olarak karanlıklı veya gölgeli alanların oluşturulması için kullanılmıştır. Fransa'da bu anlayışı takip eden en önemli sanatçılardan biri kuşkusuz George de La Tour'dur. Lorrain kasabasında dünyaya gelen Tour resim hayatı boyunca çoğunlukla burada üretim içinde bulunmuş, sanat hayatının başlarında janr resmi tarzında çalışmış ve daha sonraları ise dini resimlere yönelmiştir. Özellikle tıpkı Caravaggio'nunki gibi geniş siyah alanlı kesitleri, siyahın ontolojik boyutunun Barok düşünce ile kesiştiği kulvarın Avrupa genelinde yayılımını da ortaya koyar. Bu tutum elbette Fransız

[51] Öndin, **a.g.e**, s. 309.
[52] **A.e**, s. 310.
[53] **A.e**, s. 310.

resim geleneğinin, gerek dinsel gerekse de sosyolojik parametreleriyle doğrudan ilgilidir.

La Tour 1610-16 yılları arasında bulunduğu İtalya'da Caravaggio'nun eserlerinden yoğunca etkilenmiş ve oldukça benzer tarzda üretimler gerçekleştirmiştir. 1616 yılında Fransa'ya dönen sanatçı kendine atölye açarak çalışmaya başlar. La Tour'un resimleri kompozisyon bağlamında sade, sakin ve gerçekçi özellikler taşır. Bu özellikler tipik Caravaggist özellikler gösteren anlayıştadır. La Tour'un gerçekçiliği tıpkı Caravaggio'nunki gibi ışık-gölge karşıtlığı üzerine şekillenmiştir. Günlük hayatı resmettiği resimlerinde daha çok gün ışığını kullanırken, dini resimlerinde mum ışığı, meşale ya da bilinmeyen bir tek ışık kaynağı kullanarak genel kompozisyonu oluşturduğu görülür. La Tour'un resimlerinde siyaha dair en önemli olgu; sanatçının ışıktan ziyade karanlığın hakim olduğu kurguyu genel kompozisyon özelliği olarak öne çıkarmasıdır. Siyahın kullanımı tinsel atmosferi yoğunlaştırma noktasında dramatik bir etki yaratarak dini kompozisyona mistik bir hava katar.

Georges de La Tour'un dini kompozisyonlarında karşımıza çıkan siyah renk olgusu, sanatçının bu kompozisyonları bir tür *gece havası*-atmosferi içinde verme isteğinden doğar. Barok sanat içinde kendine özgü bir tarz olması özelliğiyle gece sahneleri Barok ışıkla karanlığı simgeleyen siyahın müthiş bir uyumla aktarılmasını sağlamıştır. Bu eserlerinden biri olan *Gece Işığında Maria Magdalena* isimli çalışması sözü edilen etkide ortaya konmuş eserlerinden biridir. Lazarus ve Martha'nın kızkardeşi olan Magdalena, babasının ölümünün ardından kendini dünyasal zevklere verir. Kendini bu şekilde dünyasal zevklere vermiş olması 'günahkar' olarak anılmasına neden olmuştur. Kardeşi adına kaygılanan Martha, Magdealena'yı İsa'nın vaazlarını dinleme konusunda uyarır.[54] Magdelena kardeşinin uyarılarını dikkate alarak İsa'nın öğretilerini dinledikten sonra tövbe ederek inzivaya çekilir. İsa'nın ölümünden sonra Marsilya'ya giden Magdelena, geçmiş günahlarının bedelini ödemek için otuz yıllık bir inziva sürecine girer. Genelde sanat tarihinde Magdalena betimleri günahın ve tövbekarlığın göstergesi olarak kabul edilir ve bu bağlamda ele alınırlar.

[54] Tükel, Arsal, **a.g.e**, s. 206.

Yapıtta Maria Magdalena mum ışığının aydınlattığı masa başında tek başına oturmaktadır. Kucağında Barok Sanat'ta örneklerine sıkça rastlanan ve çoğunlukla *vanitas* imgesi olarak da bilinen ve ölümü çağrıştıran kurukafa ile betimlenmiştir. Mumdan yansıyan ışık Maria Magdalena'nın bedeninin belli bir kısmını aydınlatarak, ışıklı alan ile karanlıkta kalan arka düzlem arasında net bir farklılık ortaya koyar. Başta keskin bir karşıtlık olgusunun temel Barok biçimciliğiyle ilgiliymiş gibi görünen bu prensibin aslında belli bir ideolojik arka plan özelinde değerlendirilmesi gerekir. Bu ideolojik arka plan çoğunlukla Barok resmin ışıkla tanımlandığı durumun tersine karanlıkla ve dolayısıyla siyahla tanımlanan tenebrist atmosferinde kendini gösterir. Buna göre 17. yy. başında Caravaggio ile başlayan, Fransa'da De La Tour ile devam eden bu tutum, karanlığın bir tür mistik-ruhani durumun sunumu olarak aktarılmasının amaçlanmasında kendini hissettirir.[55] Bu şekilde değerlendirilmesinin en önemli nedenlerinden biri Barok ışığın sunulduğu mekan içinde çoğunlukla günün zamanına dair yorum yapabilmenin imkansız olmasıdır. Bu durum işlenen kompozisyonun mistik duyarlılığını da arttırdığından siyahla dramatik etkiyi vermek sahnenin ruhani etkisini güçlendirir.

[55] Maria Rzepinska, Krystyna Malcharek, ‘’**Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background**’’, Krakow, IRSA Publishing, Artibus et Historiae, Vol.7, No. 13, 1986, pp. 91-112.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436839 Erişim Tarihi: 06.04.2021



Resim 26: Georges De La Tour, *Gece Işığında Maria Magdalena*, 1640-45, tuval üzerine yağlı boya, 128 x 94 cm, Louvre Müzesi, Paris

Georges De La Tour'un siyahla doğrudan ilişkilenen bir başka önemli eseri de *Marangoz Dükkanında İsa* isimli resmidir. 1645 yılında tamamlanan çalışma yine De La Tour'un gece atmosferinde hissettirdiği bir yapıtıdır. Bu yapıtta ışık kaynağı olarak mumu tercih eden sanatçı sahneyi sadece İsa ve Yusuf'a ayırmıştır. Sanatçı, ışık kaynağı olan mumu İsa'nın eline yerleştirmiştir. Çocuk İsa'nın ellerinin arasından yayılan ışık resim düzleminde kademeli bir yayılma gösterir fakat İsa'nın yüzünde tam bir patlama oluşturacak şekilde yansıtılır. Bu noktada İsa'nın yüzünde vurgulanan ışıkla arka planı oldukça karanlıkta bırakılan kısım arasında net bir tezat oluşur. Çocuk İsa bakışlarını işiyle ilgilenen Yusuf'a yöneltmiştir; fakat mumdan yansıyan ışık Yusuf'un yüzünü kısmen aydınlatmıştır.

Sahnenin siyah renk açısından önemi İsa'nın ve kısmen Yusuf'un yüzünde verilmiş olan ışık efektenin resmin geri kalan karanlık atmosferini daha da güçlendiren bir etki yaratmış olmasıyla ilgilidir. Resmin geneline etkin bir şekilde hakim olan siyah atmosfer artık sadece Barok anlayışın tipik ışık-gölge karşıtlığıyla açıklanamaz. Bu etkisi artırılmış siyah ton Caravaggio etkili tenebrist tutumun resim sanatındaki teorik pozisyonuyla ilişkilidir.[56] Bu durum siyahla etkisi arttırılan psikolojik atmosferin ta kendisidir. Bu psikolojik etki resim konusunu güçlendirecek biçimsel bir argümanın dışına çıkarak, resmi izleyen kişinin psikolojik bağlılığını güçlendiren bir etki yaratma arayışıdır.[57] Barok sanatçılar bu süreçte bakmak-görmek ediminin iki yönlü doğasını kavrayarak buna dönük bir resimsel etki yaratmaya başlamışlardır. Resmi görenin psikolojik kavrayışını güçlendirecek bir etki olarak da siyahın kompozisyondaki etkisini arttırarak buna dönük genel bir kurgu gelişmeye başlar. Böylece siyaha resmin bir biçimsel unsuru olarak 'bakmak' bahsedilen özelliklerle birlikte artık 'görmek' edimine doğru devingen bir nitelik kazanmış olur. Bu düalist kurgu, izleyiciyi de resimsel dünyanın bir parçası haline getirir.

[56] **A.g.y,** s. 97.
[57] Harvey, **a.g.e**, s. 131-132.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.researchgate.net/figure/Georges-de-la-Tour-Christ-in-the-carpenters-studio-1645-137-101-cm-oil-on-canvas_fig1_237781787 Erişim Tarihi: 23.04.2021



Resim 27: Georges De La Tour, *Marangoz Dükkanında İsa*, 1645, tuval üzerine yağlıboya, 137 x 101 cm, Louvre Müzesi, Paris

Özellikle ışık-gölge kullanımı bağlamında İtalya dışı örnekler siyahın düşünülüşü açısından-gerek sembolik-simgesel düzeyde gerekse de teknik algılanış

açısından oldukça değişik yaklaşımları ortaya koyar. Rönesans itibariyle merkez Avrupa'da alışılageldik ışık kullanımı çoğunlukla tüm kompozisyonu aydınlatan, canlı renklerden oluşmuş, parlak ışıkla aydınlatılmış, doğanın nesnel-verili gerçeklik durumuna odaklanan genel bir doğa betimlemesi sunar. Barok dönemle birlikte mekan içinde kandil-mum gibi aydınlatma araçlarıyla ışığın kullanımının-Rönesans'ın 'yapay mekanlar' özelinde öne çıkarıldığı simgesel ışık anlayışından çıkılarak resimsel bir teknik olarak kabul gören bir noktaya evrilişi coğrafi olarak yaygınlaşmasıyla paralellik gösterir.[58] Genel Barok anlayışında ortaya çıkan bu ayrım aslında temelde yine Leonardo'dan devralınmış *chiaroscuro* tekniğine dayanan fakat kendi kültürel referanslarıyla şekillenmiş olan bir Barok anlayışın gelişmesine olanak sağlar. Özellikle 15. yy.'ın sonlarından itibaren İtalya'ya çeşitli seyahatler yaparak bu tekniği kavramaya çalışan Hollandalı sanatçılar bu tekniğin inceliklerini öğrenerek Kuzey'e, kendi ülkelerine taşıma imkanı bulmuşlardır. 17. yy.'ın başında Caravaggio'nun etkisi sadece İtalya'da değil, Hollanda'da da Gerard von Honthorst, Hendrick Terbrugghen, Dirck van Baburen, Jan van Bijlert gibi genç Hollandalı sanatçıların vasıtasıyla yaygınlık kazanarak kendini gösterir. Caravaggio'nun ışık-gölge tekniğini ve genel kompozisyon anlayışını İtalya'ya giderek öğrenen bu genç sanatçı grubu *chiaroscuro* tekniğinin Hollanda'da da etkin bir şekilde uygulanmasına ve yayılmasına vesile olmuşlardır.[59]

Siyah rengin keskin ışık-gölge karşıtlığında netleşen ontolojik yapısı Hollanda Baroğu içinde kendini netçe ortaya koyar. Kuzeyde sanatsal kavrayış Merkez Avrupa'ya göre kendine has farklılıklar göstermesine rağmen Barok'un siyah özelinde yetkin örneklerini veren sanatçılardan en önemlisi Rembrandt Harmenszoon Van Rijn'dir. 1606 yılında Leiden'de bir değirmencinin oğlu olarak dünyaya gelen Rembrandt sanat hayatının başında ressam Jacop Isaacsz van Swanenburg'un atölyesinde; sonrasındaysa ressam Pietr Lastman'ın atölyesinde çalışmaya başlar. 1626 yılı itibariyle de profesyonel bir ressam olarak sanat hayatı

[58] Uşun Tükel, ''**Günlük Yaşamdan Yapıta, Yapıttan Günlük Yaşama Oda**'', **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime** (içinde), İstanbul, Homer Yay, 2005, s. 113.
[59] Fikriye Tülay Kazancı, ''**Görünenin Ötesinde: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Görsel Zeka ve Oyunlar''**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018, s. 365.

aktif olarak başlamış olur.[60] İlk siparişleri saray çevresinden olan Rembrandt'ın resim konuları genellikle dini temalı kompozisyonlar olur. Bu konularda Hollanda hümanist çevrelerince entelektüel pozisyonu itibariyle saygın biri olan Constantijn Huygens tarafından desteklenen ve cesaretlendirilen bir sanatçı olarak din olgusu üzerine daha fazla eğilmeye başlar.[61] Rembrandt'ın kompozisyonları çoğunlukla ışık-gölge karşıtlığında şekillenen genel Barok eğilimin içinde değerlendirilmesine karşın; 'Grup Portreciliği' olarak bilinen bir türün de yaratıcısı olarak diğerlerinden farklılık gösterir. Bu üretimleri ile birlikte Hollanda'nın politik ve enetelektüel yaşantısının bir parçası olur ve özellikle Loncalar tarafından aranılan bir ressam haline gelir. Bu şekliyle bakıldığında Rembrandt'ın genel barok pozisyonu Hollanda kültür-sanat ve ticaret hayatının resimsel karşılıkları olarak okunabilir.

Rembrandt'ın siyahı öne çıkarış şekli Caravaggio ve De La Tour'dan daha farklıdır. Rembrandt genel tenebrist tutumu takip etmekle birlikte kendine has üslupsal özelliklerle siyahın görünüşüne dair farklı yaklaşımların düşünülmesini sağlamıştır. Rembrandt özellikle portrelerinde karşımıza çıktığı şekliyle siyahla çatışan lekeli bir beyazı mutlaka kullanarak renksel bir karşıtlık oluşturma eğiliminde olur. Bu zıt renksel tutum iki rengin de kontrast özellikleri sayesinde hacimlenerek kompozisyonun figürler özelinde güçlenmesini sağlar. Gölgelendirmelerini nesnelerin asli renkleriyle mükemmel bir uyum içinde olacak şekilde komplementer renklerle vermeye çalışır ve bu bağlamda gölgeler hacim kazanarak bahsedilen Barok özellikli yapılarına kavuşurlar. Rembrandt bunu *''Gölgeler ışıklarına uygun olan renkte boyandığı sürece, ışığın ne renk olduğunun önemi yoktur''* sözleriyle ifade etmiştir.[62]

Chiaroscuro tekniği ustası bir ressam olarak sanat tarihine geçmiş olan sanatçının bahsedilen özellikli portrelerinden biri de *Şair Jeremias de Decker'in Portresi* isimli çalışmasıdır. Bu çalışmada siyahın bütün kompozisyona baskın bir biçimde hakim olduğu görülürken; aynı zamanda gölgelendirmelerle siyah-beyaz çatışmasının bahsedilen hacimlenmeyi yaratarak genel kompozisyonun atmosferini güçlendiriyor oluşu hemen dikkati çeker. Hollanda entelektüel çevrelerinde oldukça

[60] Öndin**, a.g.e,** s. 199.
[61] **A.e**, s. 199.
[62] Parramon, **a.g.e**, s. 68.

melankolik bir şair olarak bilinen Jeremias Decker'in bu melankolik tutumunu vurgulamak adına Rembrandt, portrenin genelinde siyahın hakim olduğu bir atmosfer yaratmıştır.[63] Daha önce Dürer'in *Melencolia I* isimli gravüründe de altı çizildiği gibi sanatçılar tarafından melankoli-siyah ilişkisi bağlantılı olarak ele alındığından Rembrandt'ın bu portre bağlamında ortaya koyduğu resimsel tutum oldukça anlaşılır bir hal alır.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://museum.org/artwork/Portrait-of-Jeremias-de-Decker-Rembrandt Erişim Tarihi: 27.04.2021



Resim 28: Rembrandt Van Rijn, *Jeremias de Decker'in Portresi*, 1666, tuval üzerine yağlı boya, 71 x 56 cm, Hermitage Müzesi, St. Petersburg

İspanyol Baroğu'nda da tıpkı diğer ülkelerde olduğu gibi siyahın etkin bir şekilde kullanıldığı görülür. 17. yy.'ın başında İspanya resim sanatının icra edildiği

[63] Harvey, **a.g.e**, s. 135.

iki önemli merkez Madrid ve Sevilla'dır. 1561'de II. Philip'in Madrid'i başkent yapmasıyla birlikte, şehir ülkenin kültürel ve sanatsal etkinliklerinin de merkezi haline gelir. Fakat ülke genelinde sanatın asıl zirve yaptığı dönem IV. Philip'in yönetime geçmesiyle birlikte gerçekleşmiştir. Bu dönem itibariyle kraliyet koleksiyonuna giren bin beş yüz tablonun yarıdan fazlası IV. Philip zamanında yapılmıştır.[64] Fakat İspanyol Baroğu için asıl merkez Sevilla kenti olmuştur.

İspanyol Barok dönem içerisinde yer alan sanatçılar İtalya'dan devralınan biçim ve üslup özelliklerini çok değiştirmemekle birlikte kendilerine özgü dünya görüşlerini ve yorumlama biçimlerini eserlerinde ortaya koymuşlardır. İspanyol Baroğu'nda diğer barok özelliklere nazaran heyecan ve duygu yoğunluklarının nispeten daha az hissedildiği görülür. Resimde karakterlerin duygu durumları gene barok anlayışın dışında daha az yapmacıklı ve nispeten daha natüralist detaylara odaklanarak aktarıldığını söylemek mümkündür. Özellikle Sevilla ekolünün dini anlatımların merkezde olduğu ve Katolik Hıristiyanlığın benimseyeceği resim konularını seçmesi bahsedilen etkide belirleyici bir faktör olmuştur.[65] Dini ağırbaşlılığı yansıtacak sunumlar da yine Karşı-Reformasyon'un benimsediği koyu renk tonlarıyla karşımıza çıkan resimsel sunumlar olmuşlardır.

İspanyol Baroğu'nun siyaha bakışı ve dolayısıyla tenebrist tonları İtalyan ve Hollanda Baroğu'na göre farklılıklar gösterir. Caravaggio özelinde resim düzleminde çapraz kesitli alanları sağlayan siyah kısımlar İspanyol Baroğu örneklerinde daha ziyade genel kompozisyonun karamsar atmosferini aktarmak üzerine kurgulanmıştır. Özellikle portrelerde karşımıza çıkan hırpani kılıklı-ya da toplum dışı karakterlerin genel sunumu, içinde bulundukları zorlu koşulları veya ruh hallerini ortaya koyan atmosfer etkisinin arttırılması bağlamında koyu tonların hakim olduğu bir aktarım içinde işlenmişlerdir. Bu atmosferin aktarımı da sonrasında Kuzey ülkelerin İspanyol Baroğu'ndan etkilendiği yegane unsur içinde sayılabilir.[66] Genel olarak kompozisyonlarda bahsedilen siyah tonlu karanlık atmosfer etkisi, portreler özelinde karşımıza çıkan koyu-siyah tonlu aktarım; Murillo, Zurbaran ve Ribera gibi gündelik

[64] Öndin, **a.g.e**, s. 385.
[65] Nina Ayala Mallory, ''**Spanish Baroque Painting**'', London, The Burlington Magazine, Vol. 128, No. 999, June, 1986, pp. 454-457.
[66] **A.y**, s. 456.

hayatın kişi ve konularıyla ilgilenen ama bir yandan da Katolik Hıristiyanlığın benimsediği etkide çalışan ressamların çalışmaları içinde hissedilir.

Özellikle bahsedilen siyah tonlu atmosfer etkisini resimlerinde işleyen sanatçılardan olan Bartolomeo Esteban Murillo'nun *Padova'lı Aziz Antuan'ın Görüsü* isimli çalışma siyahın bahsedilen atmosferi ne şekilde dönüştürebileceğine dair güzel bir örnektir. Çoğunlukla çalışma odalarında resmedilen azizlerin Barok atmosferde sunulmasına alışık olduğumuz sahne yine böyle bir ortamda Cebrail'in Aziz Antuan'a görünmesine odaklanılan anı yansıtır. Sahnede şaşkınlıkla meleğe dönen Antuan'ın tepkisi resmedilmiştir. Bu bölümün girişinde 17. yy. içinde gelişen dünyevi-uhrevi ikiliğinde farkında olunan ayrımların Barok Sanat açısından da bir tür biçimsel özellikler oluşturduğundan söz edilmişti. Bu bağlamdan bakıldığında Murillo'nun bu çalışmasında da dünyevi-uhrevi arasındaki ayrımın ışıklıklı alan-karanlıklı alan ayrımıyla net bir şekilde ortaya konduğundan söz edilebilir. Aslında Ortaçağ itibariyle dünyevi-uhrevi ayrımında netleşen ikili bir ayrım Hıristiyan anlatısının çoğu yerinde karşımıza çıkar. Barok Sanat içinde biçimsel açıdan bu ayrımın ışık-karanlık bağlamında şekillendiğinden bahsedilmişti. Bu resim açısından da benzer bir atmosfer söz konusudur. Antuan her ne kadar bir Aziz olsa da kendi odasında meleğin uhrevi alanının mertebesinin çok uzağında oluşunun sarı ışık-siyah alan içinde sunulduğu görülür. Meleğin etrafını haleleyen sarı ışık onun kutsal alanın bir parçası olduğunu, siyah karanlıklı atmosfer ve Antuan'ın yer aldığı gölgelikli-karanlıklı kısım ise dünyevi durumun ve onun 'ilahi olanla aydınlanması gereken' durumunun aktarımı açısından genel bir Barok kompozisyon sunar.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/murillo/1/index.html Erişim Tarihi: 28.04.2021



Resim 29: Bartolomeo Esteban Murillo, *Padova'lı Aziz Antuan'ın Görüsü*, 144.5 x 209.8 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1650-70, Birmingham Müzesi ve Sanat Galerisi, Birmingham

Farklı bir resimsel konu olarak fakat Barok biçimsellikle siyahın sunumunun ortak bir noktada kesiştiği bir başka örnek de yine Murillo'nun *Küçük Dilenci* isimli çalışmasıdır. Yaşam mücadelesi içindeki kişileri resmetmeyi oldukça seven Murillo, fakirliği ve zorlu yaşam koşullar içinde var olmaya çalışan karakterleri de resim konusu yapmıştır. Resimde harap olmuş bir alanda yırtık pırtık giysiler içindeki dilenci çocuğun betimlenişine odaklanılmıştır. Bu çalışma bir önceki örneğin aksine bağlam açısından değil biçim açısından siyahın ön planda olduğu bir örnek olarak karşımıza çıkar. Dilenci çocuğun yırtık elbisesiyle ilgilenirken pencerenin hemen önünde oturuşu ve yırtıkları kontrol ederken ışıktan faydalanıyor oluşu ilk planda dikkati çeker. Resmin siyah açısından en dikkate değer kısmı ise, barok ışık kesitinin çocuk üzerinde olmasıyla birlikte arkada kalan ve buradan resmin diğer bölgelerine yayılan siyah alanın derin yoğunluğudur. Bu derinlik adeta çocuğun içinde bulunduğu koşullar ve ruh haliyle kapkara ve başka tür bir 'siyah' alanın resme hakim olan boğucu atmosfere dönük etkisini yansıtır.[67] Bu duygusal tutum çalışmanın siyah alanda kalan kısmını tipik bir Barok çalışma olma özelinden çıkartmış olur.

[67] Bahsedilen etkinin tartışıldığı ve Murillo resmindeki genel atmosfer etkisinden söz edilen bir makale için bkz. Allan Braham, ''**The Early Style of Murillo**'', London, The Burlington Magazine, Vol. 107, No. 750, September 1965, pp. 451-453.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/murillo/1/index.html Erişim Tarihi: 30.04.2021



Resim 30: Bartolomeo Esteban Murillo, *Küçük Dilenci*, 1645, 134 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris

Siyahın gerek atmosfer gerekse de biçimsel açıdan etkilerinin hissedildiği bir başka İspanyol Barok sanatçısı da Zurbaran'dır. Sevillla doğumlu olan Zurbaran'ın özellikle Hıristiyanlık anlatısı içinde yoğunlaştığı konular dini etkinin pekiştirici

tavrını ortaya koyar. Bu nedenden ötürü de genelde azizlerin ve manastır hayatının ressamı olarak tanınır. 1634 yılı itibariyle Madrid'de Buen Retiro Sarayı'nda görevlendirilen sanatçı bu sırada Madrid kraliyet koleksiyonunu yakından görme fırsatına kavuşur ve Sevilla'ya döndükten sonra yaptığı çalışmalar daha çok Madrid'te öğrendiği genel Barok anlayışın etrafında şekillenir. Özellikle zıt ışık-gölge anlayışı onun da genel sanatsal çizgisini belirleyen en temel biçimsel özellik olarak öne çıkar. Zurbaran'ın genel resimsel çizgisi içinde siyah renge olan yoğun bir tutkusu olmamakla birlikte özellikle *Çarmıhta İsa* isimli çalışması siyahın Zurbaran tarafından oldukça merkezde tutulduğu bir çalışma olarak karşımıza çıkar. Genelde İncil anlatısına sadık kalındığında açık alanda iki hırsızla birlikte veya tek olarak sunulan *Çarmıhta İsa* örnekleri, Zurbaran tarafından simsiyah bir arka plan önünde ışığın İsa üzerine odaklandığı farklı bir mekansal öneri ile sunulmuştur. İlk olarak kapalı bir alan hissi uyandıran alan aslında ruhani bir atmosferde ütopik-aşkıncı bir *alansızlık* önerisi sunar.[68] Bu ruhani alanı vurgulamak için de siyah renk resmin her tarafına yedirilmiştir. Siyah, resmin genel atmosferinin dramatik etkisinin pekişmesi adına Zurbaran tarafından etkin bir şekilde resmin önemli bir unsuru olarak tercih edilir. Yine oldukça benzer bir sunumla ve oldukça benzer bir atmosferde bir başka *Çarmıhta İsa* sunumu da Velazquez'e aittir. Velazquez'in az sayıdaki dini çalışmalarından biri olan *Çarmıhta İsa* sanatçının 1632 yılında yaptığı bir eseridir. IV. Philip'in talebiyle Madrid'te bulunan San Placido Manastırı için yapılan çalışmada Velazquez de tıpkı Zurbaran gibi arka planın sadece koyu karanlık-siyah alandan oluşmasına özen göstermiştir. Tıpkı Zurbaranınki gibi oldukça sade bir genel kompozisyon içinde sunulan örnekte İsa'nın yüzü saçının yüzüne düşmesi sebebiyle yarı gizli halde aktarılmıştır. Bu noktada Velazquez'in sunumunda da siyah alan Barok etkiyi güçlendiren, dini etkiyi pekiştirici bir atmosfer unsuru olarak karşımıza çıkar.[69] İki çalışmanın da gerek resimsel atmosfer açısından gerekse de siyahın bu atmosferin pekiştirici gücünün kullanımı noktasında benzerliği dikkat çekicidir.

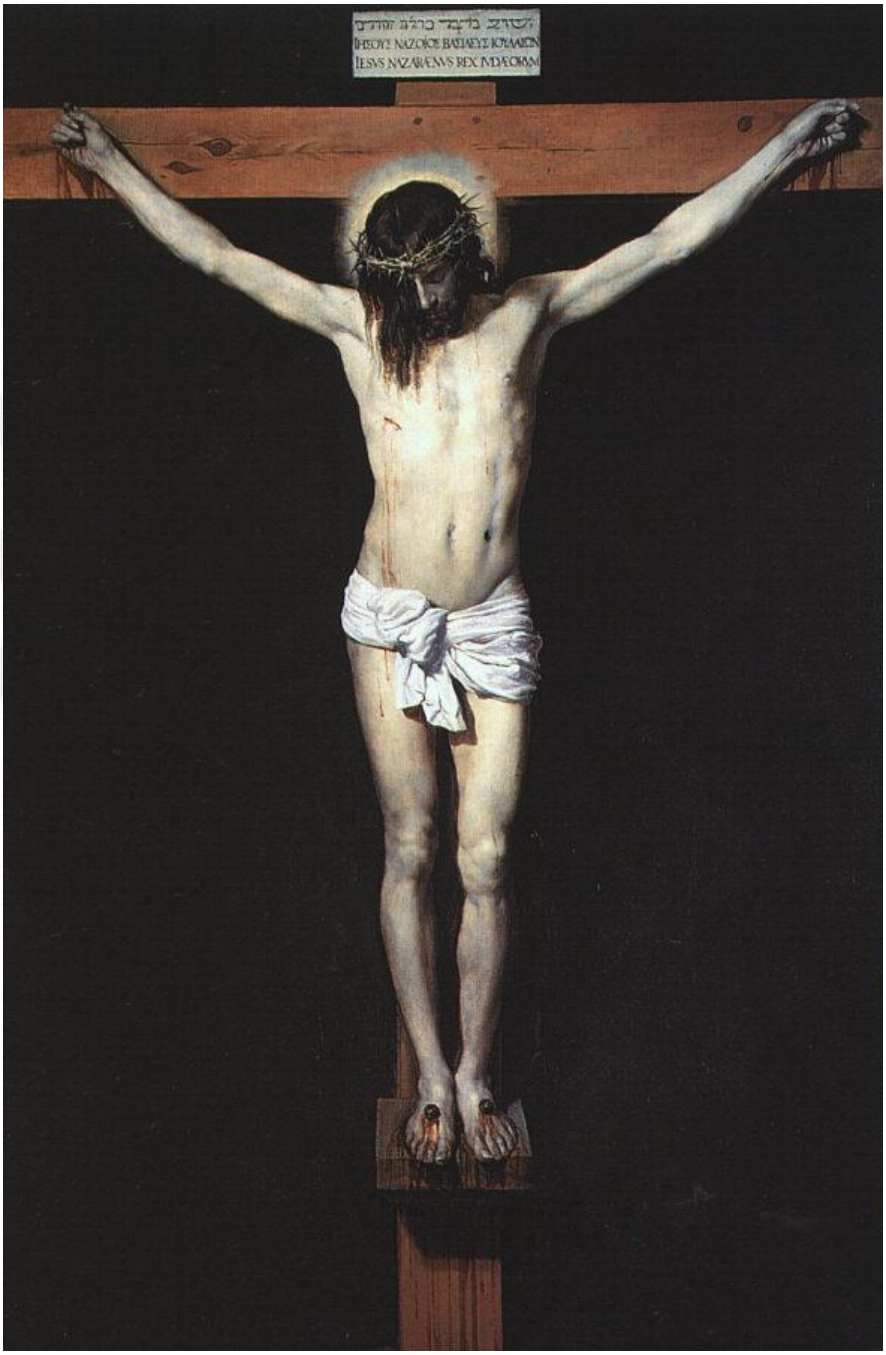
[68] Juan Hose LaHuerta, ''**The Crucifixions of Velazquez and Zurbaran**'', Chicago, RES: Anthropology and Aesthetics, The University of Chicago Press, No. 65/66, 2014/2015, pp. 259-274.
[69] **A.y**, s. 260-261.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/z/zurbaran/2/crucifix.html Erişim Tarihi: 01.05.2021



Resim 31: Francisco de Zurbaran, *Çarmıhta İsa*, 1627, 291 x 165 cm, tuval üzerine yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

Kaynak: (Çevrimiçi) https://aleteia.org/2019/10/05/did-the-psalms-inspire-velasquezs-crucified-christ/
Erişim Tarihi: 02.05.2021



Resim 32: Diego Velazquez, *Çarmıhta İsa*, 1632, 248 x 169 cm, tuval üzerine yağlıboya, Del Prado Müzesi, Madrid

Barok dönemde özellikle bilim devriminin pozitif etkileri resim sanatının teknik açıdan farklı bir noktaya evrilmesine de katkı sağlamıştır. Matbaanın Kuzey ülkelerindeki etkisinin el yazmaları ve gravür gibi türlerin sayıca fazlalaşmasını sağladığından daha önceki bölümde söz edilmişti. Fakat bilim devrimi ile birlikte sanatsal ürünlere teknik bakışın bir önceki yüzyıla göre olanaklılıkları fazlasıyla artmıştır. Geç 17. yy'da teknik ilerlemenin yarattığı etki ressamları resimsel analizleri bu gelişmeler ışığında değerlendirmeye yöneltmiştir. Rubens gibi renklerin önemine değer veren bir ressamın siyah-beyaz gravürler çalışan sanatçılara sık sık 'renkli gravür' fikirini özellikle aşılamaya çalışıyor olması ve renklerin analizinde teknik özellikleriyle renksel değerlerin incelenmesi gerekliliğine duyduğu inanç tam da dönemin bahsedilen ruhuyla doğrudan ilgilidir.[70] Tartışmalar sadece rengin doğasının teknik değerlendirilişiyle ilgili değil; aynı zamanda rengin resimsel etki üzerinde bıraktığı optik analizin nasıl daha iyi yapılacağına dair de yönelim göstermiştir. Bu noktada özellikle Newton'a giden yolun yeniden altını çizmek gerekir; ki bazı ressamların resme dair teknik analizlerin değerlendirilişinde optik çalışmaların gerek resim düzleminde gerekse de renk değerlendirmelerinde ne kadar faydalı olduklarını görmelerini sağlayan bizatihi Newton teorilerdir. Bu ilerlemede yine öne çıkan ekol hem renk değerlendirmelerinde hem de optik değerlendirme anlamında Kuzey ülkeleri ve özellikle Hollanda ekolü olmuştur. Hollanda özelinde sanatsal gelişim sadece sözü edilen bilimsel etki ışığında yapılan değerlendirmelerden ibaret değildir aynı zamanda ressamların kendi aralarındaki etkileşimlerini, izleyiciyle iletişim kurmak adına faydalandıkları görsel olanakların da kullanılarak bir tür 'janr' resminin de doğduğunu ve hatta bu janr türünün hem

[70] Dönemin ünlü ressamları kendileri için çalışan ve tablolarını kopyalayan gravürcülere 'renklere sadık kalmaları' yönünde talimatlar verirken Rubens de bahsedilen öneri ve hatta direktifleri Lucas Vorsterman'a yöneltiyordu. İkili arasındaki yazışmalarda Rubens'in renklerin aslına uygun bir şekilde aktarılmasını talep ettiği ve bu konuyla ilgili Vorsterman'la farklı fikirlere sahip oldukları ifadeler netçe görülür. Rubens gibi rengin dokusuna önem veren bir sanatçıyla Reform etkisindeki ve renksizliğin (bu noktada elbette siyahın) değerini yücelten bir gravür sanatçısının aralarındaki bu tartışma aslında teknik değerlendirmeler ışığında hem rengin doğasına hem de sanatın bilimsel veriler ışığında yavaş yavaş analiz ediliyor oluşuna dair önemli göstergeler sunmaktadır. Bu ikili arasındaki resimde rengin-renksizliğin doğasına dair tartışmalar, renkli gravürlerin teknik değerlendirilişine dair detaylı aktarımlar için bknz. Henri Hymans, **Histoire de la gravure dans L'ecole de Rubens**, Brüksel, Bruxellex: F.J. Olivier, 1879, pp. 451-453. ayrıca 17. Yüzyılın ilk yarısında Rubens ve renk sorunları üzerine detaylı bir aktarım için bkz. Michael Jaffe, **Rubens and Optics: Some Fresh Evidence**, Chicago, Journal of the Warburg and Courtauld Institute XXXIV (içinde), Vol. 34, 1971, pp. 362-366. (Akt: Pastoureau, **a.g.e**, s. 135-136.)

ressamı hem de izleyici bir tür 'görsel oyuna' davet ettiğini özellikle belirtmek gerekir.[71] Hollanda özelinde yaşanan bu gelişme şüphesiz ülkenin 17. yy.'da içinde bulunduğu 'Altın Çağ'la ilgilidir. Bu yüzyılda Hollanda Cumhuriyeti'nin Protestanlığı resmi olarak kabülünden sonra Münster Antlaşması'nın da etkisiyle ekonomik ve sosyal anlamda bir tür refah durumuna geçmiştir. Sınıfsal olarak halk burjuvazisinin de etkinleşmesini sağlayan bu gelişim kendi imtiyazlı yapısını sanat eserlerinde görmek isteyen bu sınıf mensuplarının da sanatçılarla daha doğrudan bir bağ kurmasını gerektirmiş; bu da Hollanda sanatının gelişimine-özellikle resim konularının farklılaşmasına ve çeşitlenmesine-katkı sağlamıştır. 17. yy. Hollanda resminin barındırdığı simgesel anlamlar üzerinden yapılan değerlendirmeler bugün bile hala geçerli olan Hollanda Sanatı'nın Altın Çağ dönemine dair genel okuma ve araştırmaların başat başvuru kaynaklarını oluştururlar. Çoğunlukla Barok dönem Hollanda sanatı günlük hayatın konularına odaklanan ve Hollanda kültür hayatının genel fenomenlerinden oluşan bir konu seçkisine sahiptir. Fakat özellikle bazı sanatçılarla birlikte bahsedilen *janr* özelliği dönemin teknik unsurlarının resim sanatında değerlendirilişiyle birlikte farklı görsel ve düşünsel özelliklerin de tartışılmasını beraberinde getirmiştir. Gündelik hayatın sembol, alegori, simge ve kültürel anlamlar üzerinden ikonografik değerlendirmesini araştıran Eddy de Jongh, Hollanda resminin anlamlar dünyasına dair en nitelikli araştırmaları yapan kişi olarak bilinir. Fakat Hollanda resmine dair daha en başta Karel van Mander, Samuel van Hoogstraten, Gerard de Lairesse gibi sanat yazarları ve kuramcıları tam da o dönem itibariyle Hollanda sanatının bahsedilen kültürel motiflerine yönelik çalışmalar ortaya koymuşlardır.[72] Bu isimlerin çoğu Hollanda sanatının anlamsal, sembolik ve alegorik göndermeleri üzerine eğilmişken öte taraftan teknik gelişmelere yönelik araştırmalar oldukça az yapılagelmiştir. Fakat tam da o dönemde hem siyahın değerlendirilişine dair hem de görme biçimlerinin farkılaşmasına yönelik çok önemli bir icat Hollanda resminin gelişimi açısından oldukça önem taşır. Bu icat *camera obsura* olarak da bilinen karanlık oda-veya cihazdır. Aygıtın bir tarafına açılmış bir delikten oluşan kutu, ışığın bu delikten girişiyle nesnenin görüntüsünü ters olarak bu karanlık cihaz veya odanın içinde yansıtarak optik sürecin tüm gerçek değerleriyle

[71] Kazancı, **a.g.y**, s. 1.
[72] **A.y**, s. 1.

yansımasını sağlar. Daha sonra farklı açılara konulan dışbükey mercek veya dev aynalarla görüntüler optik anlamda daha da netleşmiş bir şekle getirilir. Temel noktada amaç aslında resim düzlemini bir tür mekan yanılsaması yaratarak üç boyutlu bir nesne veya mekan içinde Hollanda Sanatı'na özgü görsel yanılsamaların kurgulandığı bir sahneye dönüştürmektir. *Camera obscura* hakkındaki standart çalışmaların tümünde bu aletin mucitlerinden biri olarak gösterilen kişi Napolili düşünür Giovanni Battista Della Porta olarak aktarılır.[73] Porta'nın *Magia Naturalis* (1558) isimli çalışmasında *camera obscura*'yı tariflediği bilinir. Bu yapıtta, yanstılan imgenin *camera obscura* vasıtasıyla ters görünen görüntünün önüne geçilmek için içbükey bir aynanın kullanıldığı anlatılır. 1589 yılında çıkan ikinci baskının ardında da Della Porta içbükey bir merceğin deliğe yerleştirilmesiyle de teknik açıdan çok daha iyi bir görüntünün elde edildiğini detaylarıyla aktarır.[74] Fakat *camera obscura*'nın temel olgusu olan optiğe dair çalışmalar çok öncesinde Doğu'da da yapılmıştır. Arap bilginlerinden olan İbnü'l Heysem'in optik kitabı *Kitabü'l Menazır*'da[75] en başından ortaya konan görme teorisinin ilk nüvelerinin ortaya konuşu kitapta netçe aktarılmıştır. Sonrasında Avrupa Sanatı'nın gelişim gösterdiği Rönesans ve Barok dönem itibariyle de dönem sanatçıları tarafından görme teorisinin bir tür resim teorisine dönüştürüldüğünü belirtmek gerekir.[76]

Camera Obscura ile ilgili ilk deneysel girişimleri aslında sanat alanı dışından kişiler sahada uygulamaya çalışmışlardır. 17. yy'da *camera obscura*'yı ilk olarak bilim insanlarının kullanmaya başladığı, sonrasındaysa sanatçıların da cihazı sıklıkla kullandıkları görülür. Aslında *camera obscura* öncesinde daha 15. yy.'da çeşitli ayna ve mercekler resim sanatı içerisinde, çeşitli açısal kurguların oluşumu için veya portrelere model olan kişilerin fiziki durumunu farklı açılardan görebilmek için

---

[73] *Camera Obscura*'nın mucit veya mucidlerinin kimliklerine dair bir tartışma için bknz: Mario Gliozzi, **''L'invenzione della *camera obscura*''**, Roma, Archivio Della Scienza, xiv, April-June, 1932, pp. 221-229, (Akt: Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri**, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yay, 2010, s. 50.)

[74] **A.e**, s. 50.

[75] İbnü'l Heysem'in başyapıtı olarak kabul edilen *Kitabü'l Menazır*'ın yüzyıllarca Latince olarak *perspectiva* adı taşıdığı ve ancak sonrasında Friedrich Risner tarafından çevrildikten sonra bugünkü şekliyle görsel algı teorisine de adını veren ve Yunanca *Optik* adıyla yayımlanmasıyla bilim tarihi içerisindeki yerini almıştır. (Akt: Hans Belting, **Floransa ve Bağdat**, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, Koç Üniversitesi Yay, 2012, s. 97.)

[76] **A.e**, s. 97.

kullanılmıştır. Bu kurgusal yanılsamaya dönük arayış kuşkusuz Hollanda Sanatı'nın kendine özgü kültürel yapısından kaynaklanmıştır fakat bir önceki yüzyılda İtalyan Rönesansı'nda karşımıza çıkan 'natüralist gerçekçilik' anlayışı Hollanda'nın Altın Çağı'nda 'perspektif kutusu' ve *camera obscura* gibi cihazlarla daha optik bir gerçeklik anlayışına doğru dönüşür.[77]

''(…) Bu duyarlı ve doğuştan sanata yakınlık duyan insanlar güç sahibiydi ama aynı zamanda adildi; hayatları doyurucu ve rahattı, ve resimlerinden, bu hayatın zevkine varmak için yararlanmak istediler. Onlar, durumun elverdiği her an resimlerinde bunların bir kez daha tadını çıkarmak istediler: kentlerinin, evlerinin, mobilyalarının tertipli olmasının, evde hüküm süren huzurun ve bir o kadar da eşlerinin, çocuklarının saygın giyiminin, zenginliklerinin, sivil ve siyasi törenlerinin, denizcilerin cesaretinin, ticaretteki ünlerinin ve dünyaya yelken açan gemilerinin. Hollandalı ressamlar aynı zamanda doğadaki nesnelere içten ve neşeli bir varoluş duygusu katarlar. Resimlerini, kılı kırk yararcasına yapmışlar, en üstün sanatsal kompozisyon özgürlüğü ile rastlantısal ayrıntılara karşı duydukları ince hassasiyeti birleştirmişlerdir. Konular hem özgürce hem sadakatle ele alınmıştır ve yalnızca bir an varolan şeyleri sevdikleri çok açıktır. Taze bir bakışa sahiptirler ve dikkatlerini yoğun bir biçimde, en minik ve en sınırlı nesneler üzerinde toplarlar.''[78]

Elbette Hegel Hollanda gerçekçiliğini resmi olarak dile getiren ilk kişi değildir. Hegel, kendinden önce yazar Samuel van Hoogstraeten'e atıfta bulunmaktadır. Van Hoogstraeten, *Schoole der Schilder-konst* (1678) isimli yapıtında Hollanda resmi için bitmiş bir resmin doğaya tutulmuş bir ayna olarak 'orada olmayan şeyleri canlandırıyor' olduğunu, insanların da bu aldatmaca içinde övgüye değer ve eğlendirici şeyler gördüklerini söylemiştir.[79] Aslında bu noktada bu iki olgunun-yani gerçekçilik-ilüzyon sarmalında *camera obscura*'nın resmin teknik

[77] *Camera Obscura*'nın ''gerçek gibiliği'', perspektif mantığını mekanik ya da soyut bulan 17. yy. Flaman ressamlarınca sözü edilen Hollanda natüralist gerçekçiliği bağlamında bahsedilen etkiyi karşılar niteliktedir. ''*Çevrelerindeki dünyayı keşfetmeye çalışan Flaman ressamlar için camera obscura, gerçek natüralist bir resmin neye benzemesi gerektiği konusunda eşsiz bir araçtı*.'': Arthur K. Wheelock, **''Constantijn Huygens and Early Attitudes Towards the Camera Obscura''**, London, History of Photography Vol. 1, No. 2, April 1977, pp. 93-101. Gombrich'in anlayışını takip ettiği anlaşılan Wheelock'un bahsettiği natüralist dönüşümün başat unsurunun üslupsal bir değişimi tariflediği aşikardır. Wheelock ayrıca *camera obscura* kullanımıyla ilgili olarak gerçeğe daha çok benzeyen resimler üretmek üzere geleneksel uygulamalarla temasa girildiğini öne sürer. Bkz. Arthur K. Wheelock, **Perspective, Optics and Delfts Artists Around 1650**, Oxford, Garland Publishing, 1977, pp. 165-184.

[78] G.W.F. Hegel, **Estetik (Güzel Sanat Üzerine Dersler: Cilt II)**, Çev. Taylan Altuğ, İstanbul, Payel Yay, 2015, s. 211-212.

[79] Samuel van Hoogstraeten, **Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder-konst**, Rotterdam, Boekverkooper, 1678, pp. 25, (Akt: Michael North, **Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret**, Çev. Taciser Ulaş Belge, İstanbul, İletişim Yay, 2014, s. 17.)

değerlendirilişinde kilit bir rol aldığını belirtmek gerekir. Bir tür mekan yanılsaması yaratmak adına kullanılan *camera obscura*'nın siyah açısından ise oldukça sembolik bir anlamı vardır. Karanlıkta kalan alanın açılan küçük delikten giren ışık vasıtasıyla cismin-nesnenin şeklini dönüşüme uğratarak kendine has bir görme biçimi yaratıyor olması ve bu sayede nesnenin duvara yansımasının tam da 'karanlık' olma haliyle anlam buluşu bu zamana kadar tartışılmış görme biçimlerine dönük oldukça yenilikçi bir bakış açısı oluşturmuştur. Hollanda Sanatı'nın bu noktada İtalyan natüralist gerçekçiliğinden farkı 'gördüklerinize inanmayın'[80] mottosundan hareketle ortaya konan bir tür sembolik-simgesel bir yeni görme biçimi mantığından hareketle ortaya konmuştur. 17. yy. Hollandalı ressamlar çoğunlukla gerçekleri gördükleri gibi ve dönemin görsel kültürünün oluşturduğu görme biçimiyle bunları akratmayı görev bilmişlerdir; fakat bu ressamların hüneri, resmin oluş sürecinin ressamın kendi yeteneğine dayandığı ve bunu yaparken nasıl bir deneyimden geçtiği, bu deneyim sonucunda da ortaya konan eserde resmin yüzeyinde bunu seyircinin görebileceği ve anlayabileceği kültürel kodlarla inşa etmesinde gizli olduğunu vurgular niteliktedir.[81] Fakat bu inşanın oluşumunda öne çıkan unsur Hollanda'ya özgü hem yeni görsel kültürün ortaya çıkışı hem de bu görsel kültürün oluşumunda aracı olan çeşitli teknolojik unsurlarla ortaya çıkan olanaklarla doğrudan ilgilidir. 17. yy. Hollanda resminde görsel kültür Hollanda toplumunun merkezinde yer alan başat bir olgudur. Göz, bireyin kendine dönük temsiliyetinin ve deneyimlerinin sonucunda merkez bir noktada olan özbilincin farkındalığını ortaya koyan bir unsur olarak hissedilmiştir.[82] Bunun en önemli nedeni diğer Avrupa ülkelerine nazaran Hollanda kültürünün

[80] Svetlana Alpers, **The Art of Describing**, Chicago, Chicago University Press, 1983, p. 24. 17.yy. Hollanda resminde bahsedilen sembolik-simgesel resimleme mantığı sanatsal geleneğin yenilikçi hamleleri olarak Barok anlayışa bambaşka yorumlar getirirken 19. yy.'da karşımıza çıkacak olan araştırmalarda önce Aby Warburg'un sonrasındaysa Erwin Panofsky'nin ortaya koyacağı ikonolojik metodolojinin de doğuşunu öncülleyen bir resim geleneği yaratmıştır. 20.yy.'da ise özellikle 1960'larda 17. yy. Hollanda resminin incelenmesinde etkili olan Eddy de Jongh'un başını çektiği Utrecht Okulu sözü edilen 'Hollanda Gerçekçiliği'nden değil, simge literatürü oluşturularak şifreleri çözülebilecek gizli anlam katmanlarından söz etmektedirler. Fakat Alpers'in 1980'lerin başında ortaya koyduğu teori 'Hollanda Gerçekçiliği'ni bambaşka yorumlarla anlamamızı sağlayan optik bir teori ortaya koymaktadır. Alpers çalışmasında bütün bu simgeci okuma biçimine ve ekolüne karşı çıkarak Hollanda Resmi'nin bilimle, haritacılıkla ve özellikle optikle olan ilişkisini araştırmıştır. Bu çalışmasında *camera obscura*'nın gerçekliğe çok daha yakın imgeler ürettiğini öne sürmüştür. Böylece o dönem için öncü sayılabilecek ve bu çalışmada da bahsedilen yeni bir görsel kültür gelişiminin nüvelerini ortaya koymuş olur. (North, **a.g.e**, s. 19-20-21.)

[81] North, **a.g.e**, s. 21-22.

[82] Alpers, **a.g.e**, s. 25.

imgelerle olan ilişkisinin daha yoğun olmasından ileri gelir.[83] Kitap veya el yazmalarında görülen sembolik çizimler, alegorik göndermeler içeren resimlemeler, Hollanda sosyal, kültürel ya da gündelik hayatını konu edinen resim veya imgeler bütünü görsel kültürün tam da gündelik hayatın sosyolojisi içerisinde oynadığı etkin rolün bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bahsedilen teknolojik ilerleme dolaylı olarak doğa ve nesnenin değerlendirilişinde de farklılaşmaları beraberinde getirmiştir. Gözlemcinin ve bu bağlamda tekniğe yakın bir değerlendirmeyle 'göz'ün sözü edilen görsel kültürün gelişmesinde etkili olduğu görülür.[84] Bu farklılaşmayla birlikte de görme biçimi ve renklerin değerlendirilişinin bu görme biçiminin farkılaşmasıyla nasıl değiştiği daha da anlaşılmış olur. Bu farklılaşmayı ortaya koyan araştırmacılardan biri olan Svetlana Alpers 1983 yılında yayımlanan *The Art of Describing* (Tanımlama Sanatı) isimli çalışmasında 17. yy. Hollanda Resmi'nde sözü edilen dönüşümü çalışmış ve optik bağlamda teknoloji ve yer yer haritacılıkla gelişen bu resimsel kurguyu incelemiştir. Optik gözlemin gelişimi ve uygulanışı ile ilgili dönemin şair, diplomat ve bestecisi olan Constantijn Huygens'in Hollanda gizemciliğiyle optik değerlendirmenin aynı potada eridiği bir yaklaşımın takipçisi oluşu Alpers'in bu noktada dikkatini çekmiş ve bahsedilen görsel dönüşümün içinde Huygens'in değerlendirmelerini kendi çalışmasında kullanmıştır. Kitabının ikinci bölümünde ise özellikle Kuzey'de ortaya çıkan yeni görsel kültürün oluşumunda Johannes Kepler'in görme modeli üzerinden optik bir görü vizyonunun resim düzlemini ve bu düzlem içindeki kurgusal bütünü nasıl dönüştürdüğünü açıklamaya çalışır.[85] Bu yaklaşım biçimi Batı kültürünü aslında tamamen değiştiren bir bakışın ve görme biçiminin tarihselliğini de işaret eder. Buna göre genel tarihsel algı *camera obscura* örneğinden hareketle bakıldığında bu optik gelişimin aslında Rönesans perspektifi ve fotoğrafa giden yolda genel bir 'doğal görme' ediminin sonucu, bir tür gözleme dayalı bilimlerin gelişimine dayalı ilerlemenin sonucu olarak okuma eğilimindeyken, farklı bir tarihsel okuma ise sözü edilen görme biçiminde yaşanan

[83] **A.e**, s. 25.
[84] Martin Kemp, **The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat**, New Haven, Yale University Press, 1990, p. 174.
[85] Alpers, Johannes Kepler'in görme biçimini tartışacağı bölüme başlarken Latince *ut pictura, ita visio* mottosunu kullanarak giriş yapar. Bu tanım aslında 'resimsel görü' ya da 'resim olarak görmek' şeklinde çevrilebilir. Bu yaklaşım gözün bir nevi merkeze alındığı yeni bir bakışın önerisi olarak işlenir. (Alpers, **a.g.e**, s. 26-27.)

farklılığın gözlemcinin sosyal statüsünü belirlemeye-ve hatta düzenlemeye dönük tek bir siyasal ve sosyal düzene bağlı olarak dönüştüğünden söz eder.[86] Fakat bu çalışmada ilk yaklaşım sanatın görme biçimlerindeki dönüşüm açısından önem arz etmektedir. *Camera Obscura* bu modellemede tam da bu dönüşümün merkezindeki aygıt olarak hayati önemdedir.

''Tarihsel bakış açısıyla söyleyecek olursak, 1500'lerin sonundan 1700'lerin sonuna kadar geçen neredeyse iki yüz yıllık bir süre boyunca, *camera obscura*'nın yapısal ve optik ilkeleri, gözlemcinin statüsü ve olanaklarını tarif eden hakim bir paradigma halinde katılaşmıştı. Bu paradigmanın kuşkusuz tek olmamakla beraber hakim olduğunu vurgulamak istiyorum. 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca *camera obscura*'nın, insanın görmesini açıklamak için olduğu kadar, algılayan kişi ve bilen bir öznenin konumu ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tanımlamak için de en fazla başvurulan model olduğu su götürmez. Hayli sorunlu bir nesne olarak *camera obscura* basit bir optik aygıtın çok ötesindeydi. İki yüzyıl boyunca felsefi bir metafor, fiziksel optik biliminde bir model olarak yerini koruduğu gibi, teknik bir aygıt olarak çok çeşitli kültürel etkinliklerde de kullanıldı.''[87]

Camera Obscura'nın görmenin doğası hakkında temsil ettiği aydınlatıcı yapısı, kopyası yapılan nesneye dair kusursuz biçimde benzeyen imgeler üretmesinden kaynaklanan teknik yapısıyla ilgilidir. *Camera Obscura*'nın etkisi siyah açısından kuşkusuz optik (teknik) ve mekansal (psikolojik) kurgunun bir aracı olarak iki yönlü bir önemi olsa da asıl ve en ciddi etkisi görme ve dolayısıyla gözlemci edimine dair kökten bir dönüşümü yaratmasıdır. *Camera Obscura*'nın anlam ve etkisi, merkezi perspektif tekniklerine bu anlamda eşdeğer tutulmamalıdır. *Camera Obscura* dış dünya karşısında içeride konumlandırılan bir gözlemciyi tariflemesi itibariyle merkezi perspektifin bakış temsiliyetinden uzaklaşır. Merkezi perspektifte gözlemci yalnızca iki boyutlu bir görüntü karşısında konumlandırılmıştır. Oysa ki *Camera Obscura* çok daha geniş bir özne etkisine sahiptir ve böyle bakıldığında resme bakan kişi ile resim yapma işlemi arasındaki

[86] Bahsedilen görüş Michel Foucault'nun kitlelerin medya imgeleri ve görme düzenininin kontrol mekanizmasıyla ilişkilenmesi açısından önem arz etmekle birlikte bu çalışmanın kapsamının dışında bir inceleme odağına sahiptir. Fakat görmenin doğasının bir şekilde Foucault'nun bahsettiği sosyal düzenin inşasında oynadığı rolü de göz ardı etmemek adına tezin bu noktasında bu olgudan bahsedilmiştir. Foucault'nun düşüncesinde görmenin yeri ile ilgili bknz. John Rajchman, **''Foucault's Art of Seeing''**, October, Massachusetts, MIT Press, Vol. 44, (Spring 1988), pp. 88-117. Bu bağlamda ortaya konan bir başka çalışma için bkz. Martin Jay, **Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought**, California, University of California Press, 1993.

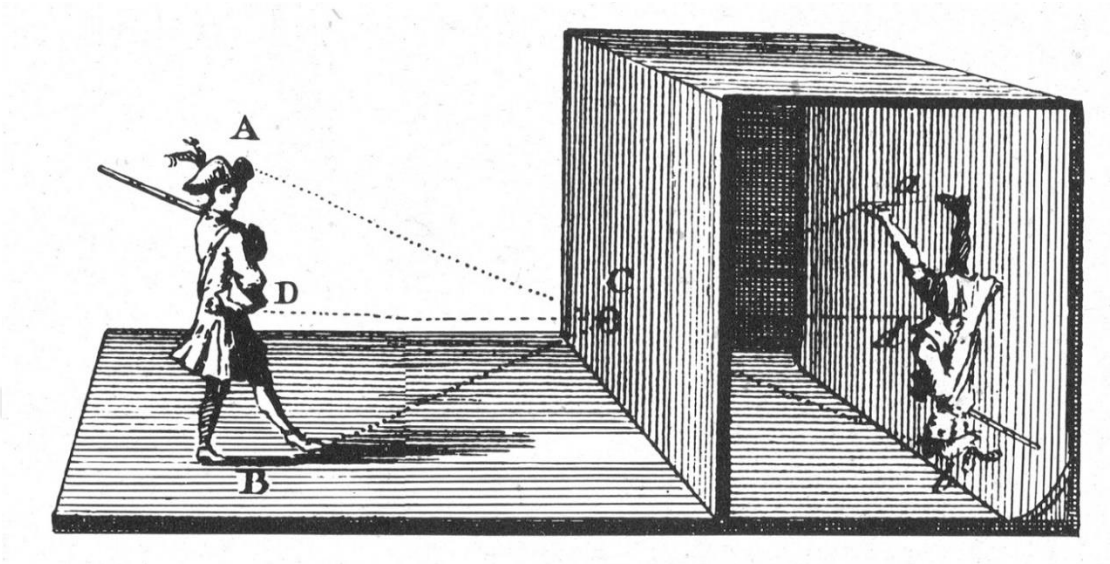
[87] Crary, **a.g.e**, s. 40.

ilişkiden çok daha fazlası söz konusu olur.[88] *Camera Obscura*'da temel olan şey bakan özne ile dış dünya arasındaki sınırlandırılamaz alanın temiz, canlı ve keskin bir biçimde görünür kılınmasıdır. *Camera Obscura*'da ortaya çıkan görüntülerin fenomenolojik boyutu bakan öznenin bakışı ile inşa edilir. Bakışla oluşan geçicilik durumu, sürekli olarak yeniden kurgulanan bir öznelik yapısı inşa eder ve bu şekliyle bakıldığında temsil eylemini imkansız kılan bir yapıya dönüştürür.[89]

Camera obscura'nın bakışın doğasındaki yapının değişen etkisinin bir sonucu olması aslında bölümün başında aktarılan Descartes, Leibniz, Locke ve Newton gibi felsefe-bilim eksenli dönüşen zihin yapısının bir yansımasıdır.[90] Bu dönüşümler daha çok natüralist gerçekçi temsiliyetten, öznel bir yapıya doğru kayışın biçimsel unsuru olarak daha önceki örneklerde ele alınmıştı. Fakat *Camera Obscura*'yla birlikte Barok yapının simgesel bir özelliği olan ışık-karanlık olgusunun çok ötesinde bir tür optik değerlendirmeyle birlikte, renklerin değerlendirilişinde farklılıklar oluşmaya başlamıştır.

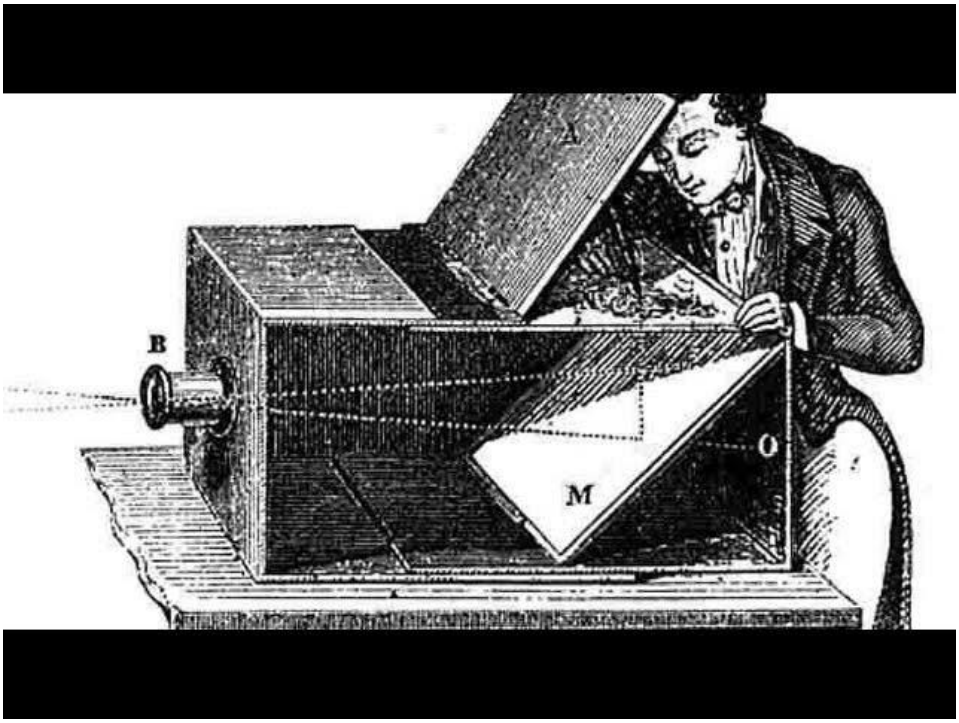
[88] **A.e**, s. 47.
[89] **A.e**, s. 47-48.
[90] Bu noktada özellikle Descartes'ın *La Dioptrique* (1637) adlı yapıtını yeniden anmak gerekir. Descartes'in bu kitabındaki optiğe dair görüşleri onun tam da bahsedilen dönüşümün ilk elden bir kanıtı niteliğindedir. Descartes 1628-1649 yılları arasında yaşamını Hollanda'da geçirmiştir ve bu tarihler arasında optiğe dair yaptığı çalışmalarda Kepler'inkiyle yakınlaşan görüşlere sahip olmuştur. Keplervari bir gözlemci pozisyonuyla Descartes'ın kendi felsefesini üzerine oturttuğu kartezyen gözlemci arasındaki benzerlik, dönemin optik görüşü ve bakışın doğasına dair dönüşen zihinsel yapı arasındaki bağıntıyı ortaya koyar. Ayrıca bilim felsefesi uzmanlarından olan Gerard Simon, Descartes'ın *La Dioptrique* isimli eserinde art-imge de dahil olmak üzere Kepler optiğinin tüm önemli özelliklerini 'daha da berraklaştırdığı' konusunda çeşitli görüşler beyan etmiştir*:* **Proceeding of XIIIth International Congress of the History of Science**, Moskova, 1974, Cilt 6, s. 237-45, (Akt: Crary, **a.g.e,** s. 48.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.art-critique.com/en/2020/03/a-lesson-on-the-camera-obscura/ Erişim Tarihi: 12.05.2021



Resim 33: Bir 17. yy. *camera obscura* illüstrasyonu ve nasıl çalıştığını gösteren şema

Kaynak: (Çevrimiçi) https://mymodernmet.com/camera-obscura/ Erişim Tarihi: 13.05.2021



Resim 34: 17. yy.'ait bir tür taşınabilir *camera obscura* örneği

Locke *Essay on Human Understanding* (İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme) isimli çalışmasında *camera obscura*'nın hem ampirik fenomenlerin çözümlenişi ve ortaya konuşunda hem de öznel değerlendirme sürecinin bir parçası olarak işlev gördüğüne dair çıkarsamalarda bulunur. Üstelik Locke siyaha da vurgu yapacak şekilde *camera obscura*'nın varlığının karanlık-siyah olgusunun etrafında cisimleşen nesnel oluşuna dair de göndermelerde bulunur.

''Bilginin anlama yetisine ulaşmasını sağlayan biricik geçitlerin iç ve dış duyular olduğunu görüyorum. Fark edebildiğim kadarıyla yalnızca duyular ışığın *karanlık bir odaya* girmesini sağlayan pencerelerdir. Bence anlama yetisi, dışarda bulunan görünür imgelerin ya da çevredeki şeylerden fikir verebilecek görüntülerin girmesine izin veren tek bir delik dışında hiçbir yerden ışık almayan bir odacıktan pek farklı değildir; bu karanlık odaya giren resimlerin burada kalmaları ve gerektiğinde bulunabilmeleri için belirli bir düzende yerleştirilmeleri söz konusu olsa, bu oda insanın anlama yetisine fazlasıyla benzemiş olurdu.''[91]

Locke'un metninde dikkati çeken en önemli özellik karanlık oda metaforunun siyaha dair önemli bir bulguyu ortaya koyuyor olmasıdır: Karanlık odayla özdeşleşen siyah, bakan özneyle aygıt arasında etkili bir mesafe oluşturulmasına neden olmuştur. Bu da cihazla ilişkilenen öznenin içe dönüşüne neden olur ve içe dönüş başka türlü bir gözlem deneyiminin unsurlarından biri haline gelir.[92] Bu bakışın Rönesans'ın gözlem ve gözlemci öznesinden ayrılan en önemli kısmı, görme eylemini gözlemcinin fiziksel bedeninden ayırarak bedensiz kılması ve başlı başına tekil bir unsur olarak ele almasıdır.[93] Optik bakışın ortaya konduğu sanat tarihi araştırmalarında çoğunlukla rengin veya ışığın fiziksel özelliklerine veya resim sanatının kendi yapısından kaynaklanan biçimsel özelliklerine odaklanılarak

[91] John Locke**, An Essay Concerning Human Understanding**, London, Penguin Books, 1997, p.15.
[92] Locke'un yaklaşımı bir yandan gözlemcinin aygıtın işleyiş mekaniğinden bağımsız olarak ayrı bir yerde oluşundan söz eder. Fakat cihaz da nesnel dünyanın mekanik ve aşkın bir biçimde yeniden temsil edilmesinde bir nevi 'bedensiz bir tanıklık' içindedir. *Camera'*nın içindeki varlığı, kişinin öznel tutumuyla aygıtın nesnel durumu arasında hem uzamsal hem de zamansal açıdan eşzamanlı bir ilişkiselliğin varlığından söz eder. (Locke, **a.e**, s. 16-17.) Buna benzer bir yaklaşımı Gilles Deleuze da dile getirmiştir. Deleuze ''makineler teknik olmadan önce sosyaldir'' derken cihazların tam da sözü edilen özne durumuna kayışından söz eder. *Camera obscura* da bu anlamda sözü edilen özelliklerinden ötürü sadece teknik bir cihaz olarak değerlendirilemez. Jonathan Crary de *camera obscura*'nın bu şekliyle bakıldığında 'teknolojik determinizmin evrimci mantığına' indirgenmesine karşı çıkarak *camera obscura'nın* varlığının sadece fotoğrafa giden yolda gelişme sağlayan öncü veya teknik özelliğine vurgu yapılmasının, görme ediminin doğasına dair yaşanan dönüşümün gözden kaçmasına neden olduğundan söz eder. (bkz. Gilles Deleuze, **Foucault**, Çev. Burcu Yalım & Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk Yay, 2013, s. 13. Ayrıca bkz. Crary, **a.g.e**, s. 44.)
[93] Crary, **a.g.e**, s. 52.

değerlendirmeler yapılır. Fakat tam da görme ediminin doğasının dönüşümüne dair tartışmalar dönemin teknik ilerlemeciliğinin odağında yapılan tartışmaların çoğunlukla gölgesinde kalmıştır. Halbuki dönemin ortasında felsefede ve optikte yaşanan bu dönüşümler sanatın tarihsel süreç içindeki değerlendirilişini de kökten değiştirecektir. Bu değişimin önemli etkileri görme biçimlerinin dönüşümüyle yaşanacak olan sanatın biçimsel değerlendirilişindeki kırılmada kendini gösterir. Görme teorisi tam da optik özelliklerle evrimleşen ve ışık-renk etkisinde açıklanmaya çalışılan renk teorilerini de doğrudan etkilemiş böylece siyahın kavranışında da bu evrimleşen teorik yapının etkileri hissedilmiştir.

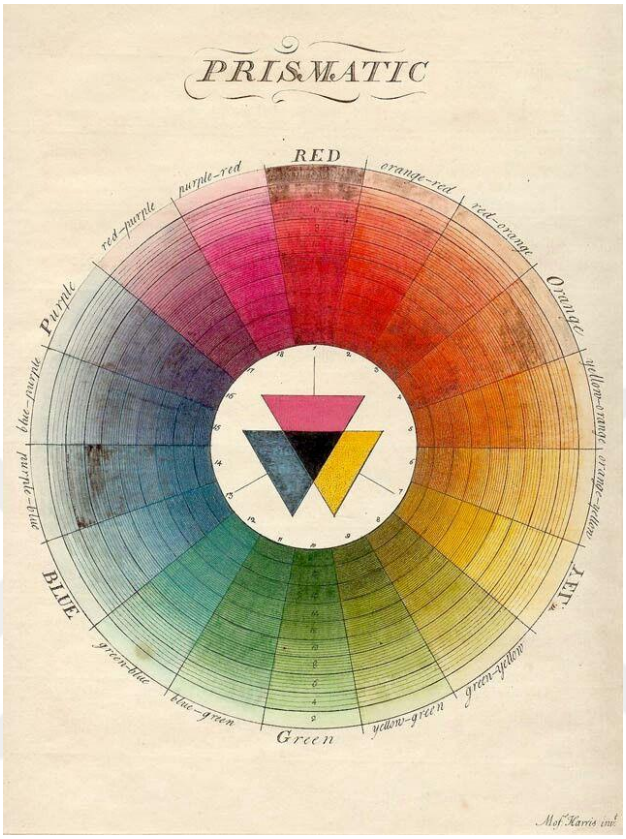
Konunun bilim alanından sanat alanına kayışıyla birlikte de renk teorilerinin tartışma düzleminde ele alınan bu konular 17. yy.'dan 18. yy.'a geçişte ressamlar ve sanat teorisyenleri tarafından işlenmeye devam etmiştir. Daha önce söz edildiği gibi Rubens renge dair görüşlerini 1636 yılında '*Işık ve Renk Üzerine Denemeler'*(De Lumine et Colore) başlığıyla kaleme almış; fakat bu eser günümüze ulaşamamıştır. Rubens bu çalışmada rengin kullanılışına dair, özellikle ışık-gölge kullanımının renklerin tonalite farkının nasıl oluşturulacağına dair detaylı bilgileri aktarır.[94] Rubens'in renkler üzerine çalışması ve renklerin karıştırılmasıyla elde edilen imkanlar sonucunda renk konusunun sistematik bir biçimde tartışmaya açılması, Barok Sanatı'nda da renk teorilerinin bilim-teknik alanının dışında teorik ve bilimsel bir kimliğe bürünmesini sağlamıştır.[95] Erken Barok dönemde İtalyan yazar ve aynı zamanda ressam olan Matteo Zaccolini'nin renk perspektifi üzerine 1618 ve 1622 yılları arasında kaleme aldığı dört ciltlik çalışması, özellikle sanatçıları ve sanat teorisyenlerini bu alanda düşünmeye davet eden öncü bir nitelik taşır. *De Colori*,(Renk Üzerine) *Prospettiva del Colore, Prospettiva lineale* (Renk Perspektifi ve Lineer Perspektif Üzerine) *ve Della Descrittione dell'Ombre prodotte da corpi opachi rettilinei* (Doğrusal Işığın Opak Cisimler Üzerinde Oluşturduğu Gölgelenmeler Üzerine) başlıklarını taşıyan bu çalışmalar, günümüzde tek kopya

[94] Rolf G. Kuehni, **Color: An Introduction to Practise and Principles,** New York, Wiley Interscience Publications, 1997, pp. 35-36.
[95] Mehmet Ergüven, **Yoruma Doğru**, İstanbul, YKY, 1992, s. 111.

olarak Laurenziana Kütüphanesi'nde tutulmaktadırlar.[96] Erken 18. yy. Avrupa'sı Ortaçağ ve Rönesans dönemi boyunca çoğunlukla Antik Sanat'tan esinlenilerek dört ana renk üzerinde şekillenen renk değerlendirmesini baz alır. Siyah, bu renk skalasında açıktan koyuya gidildiğinde maviye çalan bir renk olarak beyaz, sarı ve kırmızıdan sonra gelir ve daha önce de belirtildiği gibi zaten bir renk olarak değil temelde 'renksizlik' ya da 'ışıksızlık' olarak ele alınır. Newton sonrası renk teorilerinde de durum çok farklı ele alınmamıştır. Newton'un deneysel çalışmalarından hemen sonra Edme Mariotte'nin ortaya koyduğu teori temelde üç rengin yeterli olduğunu öne sürerken, J.C. Le Blon ise kırmızı, sarı ve mavi renk pigmentlerinin temel renkler olduğunu ve diğer tüm renk tonlarının bu renklerin karışımıyla üretilebilen renkler olduğu teorisini ortaya atmıştır.[97] Daha sonrasındaysa İngiliz gravür sanatçısı Moses Harris, Le Bron'un teorisini genişleterek 1766 yılında ''Renklerin Doğal Sistemi''(The Natural System of Colour) isimli kitabında ara renklerin de dahil olduğu ayrıntılı bir renk çemberi sunar.[98] Çemberin merkezinde temel renkler olarak isimlendirdiği üç renk pigmenti bulunur. Bunlar: Kırmızı, mavi ve sarıdır. Bu renklerden ikincil renkler olan turuncu, mor ve yeşil türemektedir.

[96] Janis C. Bell, ''**Zaccolini's Theory of Color Perspective**'', New York, The Art Bulletin, 1993, pp. 91-112.
[97] Per, **a.g.y**, s. 19.
[98] **A.y**, s. 19-20.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.colorsystem.com/?page_id=743&lang=en Erişim Tarihi: 18.05.2021



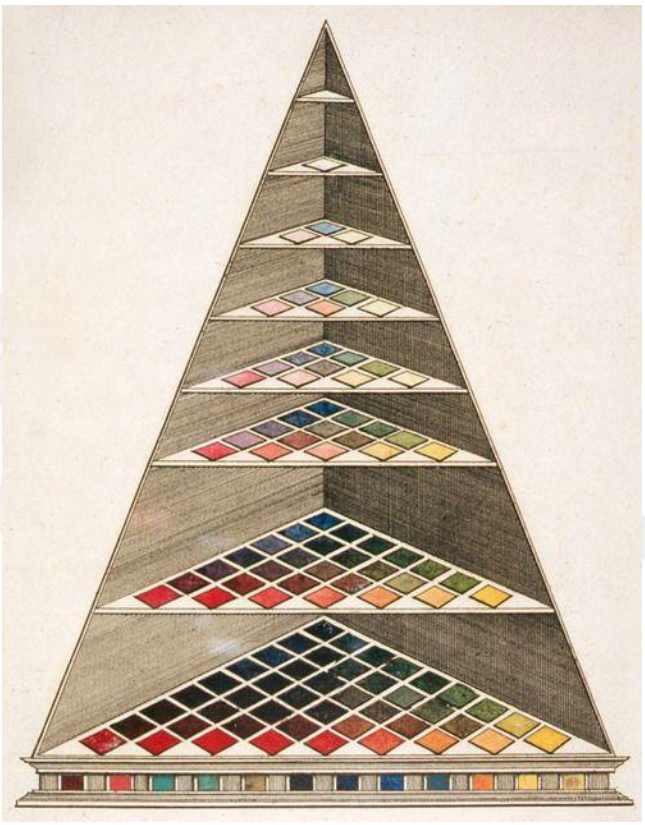
Resim 35: Moses Harris'in Renk Çemberi

18. yy. itibariyle geliştirilen renk teorilerinde siyaha dair ilginç unsurlar göze çarpar. Bunlardan en önemlisi renk çemberlerinde siyahın artık bu skalanın bir parçası olarak düzleme dahil olmasıdır. Şüphesiz hala daha renk olarak değerlendirilmez; fakat belli renklerin bir araya gelişinde ortaya çıkan bir koyu-karanlık alan şeklinde, kromatik bir değer olarak işlev görür.[99] Yine benzer bir şekilde, 18. yy.'ın ortalarına doğru fizikçi ve aynı zamanda matematikçi olan Johann Heinrich Lambert de tıpkı Moses Harris gibi ana renklerin merkezde olduğu değil; renk karışımlarının öne çıktığı bir renk piramidi ortaya koyar. Lambert'in sisteminde renk piramidinin tabanı üçgen olarak kırmızı, sarı ve mavinin temel alındığı bir yapıdadır. Üçgenin ortasında da tıpkı Harris'in renk çemberinin merkezinde olduğu

[99] Steven K. Shevell, **The Science of Color**, North Yorkshire, Elsevier Publishing J&L Composition, 2003, pp. 223-224.

gibi siyahı görürüz. Siyah iki renk teorisinin şematik kurgusunda da merkezde ve üç rengin kesişim noktasında yer alır.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.colorsystem.com/?page_id=751&lang=en Erişim Tarihi: 08.08.2020



Resim 36: Lambert'in Renk Piramidi

Bilim öncesi dönemde renk olgusu ışıktan ayrı tutulan, sadece yansıtmaya dayalı bir olgu olarak görülürken, görme teorisinin resim teorisine dönüştüğü noktada sanatın da odağı haline gelmiştir. Bilim insanları yalnızca ışık üzerine odaklanırken, sanatçılar ışıkla renk arasındaki ilişki üzerine pratikler geliştiren kişiler olmuşlardır.[100] Özellikle 17. yy.'da gelişen renk teorileri ve görme felsefesinin derinleştirilmesiyle birlikte bilim ve sanat ortak bir noktada buluşabilmiştir. Bu

[100] Sevgi Avcı, ''**Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları**'', İzmir, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 11, Kış 2014, s. 53-67.

şekliyle bakıldığında renk olgusu, sanatın duyusal izlenim taşıyan doğaya öykünme, idealize etme veya soyutlaştırma temelli pratiklere eşlik eden bir olgu olmuştur.[101] 18. yy. ile birlikte ise renklere bakış tam da ışık-renk ilişkisi noktasında rengin ışıktan ayrı bir fenomen olarak ele alınmaya başlamasıyla birlikte dönüşmüştür. 17. yy.'da her ne kadar renklerle ilgili bilimsel çalışmalar başlamış olsa da; renge dair çıkarımların tamamı loş ışık altındaki atölye ortamında ya da *camera obscura* aracılığıyla kapalı bir kutu içinden alınan veriler ışığında elde edilmiştir. Özellikle 18. yy'ın ikinci yarısı ile başlayan gün ışığına/doğaya çıkılıp gözlem yapılarak doğadaki renk değerlerinin etüt etmeye başlanıp bu değerlere göre resmedilmeye başlanmasıyla birlikte görmenin doğası da dönüşüme uğrar. Nesnel ve bilimsel veriler ışığında irdelenen renk unsuru; tam da bahsedilen dönüşümlerin yaşanmaya başladığı 18. yy. ile birlikte öznel ve algılara dayalı bir görme biçimi ışığında ele alınmaya başlanır.[102] Fakat öte yandan bu dönüşümden farklı olarak sanat eserlerinin doğanın ışığından bağımsız, salt kendi ontolojik yapısından beslenen renk değerleriyle ele alınmasını öngören başka bir görüş de bu dönemde etkinliğini hissettirir. Bu da Aydınlanma görüşüdür. Özellikle 18. yy. ile birlikte gelen önemli ayrışmalardan biri Neo-Klasik görüşün sanat üzerinde geliştirdiği anlayışın renk tartışmalarında da kendini ortaya koyması olmuştur. Neo-Klasizmin imparatorluk üslubunun bir parçası olarak görülmesi özellikle Fransız Resim Akademisi'nin de genel sanat görüşünü yansıtarak katı bir değerlendirmeyi ortaya koymuştur. Rengin değerlendirilişinde Fransız Resim Akademisi'nin genel görüşü 18. yy.'ın genelinde kabul gören bir yapı meydana getirmiştir.

Akademi'nin resim sanatıyla ilgili teorik tutumunda özellikle 17. yy.'ın ikinci yarısının sonuna doğru ateşli tartışmalar sonucunda gerçekleşen keskin yarılmalar meydana gelir. Akademinin içinde gelişen bu ayrışma resim eğitiminde temelde desen ve renk ayrışmasında kendini gösterir. Desen ve çizgi savunucularıyla renk savunucularının akademi içinde ayrışmasıyla şekillenen bu tartışmalar bütününde gruplar Poussinciler ile Rubensçiler olarak ikiye ayrılmışlardır. Buna göre Poussin taraftarları çizginin renkten daha üstün ve önemli olduğunu iddia ederken, Rubens

[101] **A.y**, s. 54.
[102] Gombrich**, a.g.e**, s. 250-251.

taraftarları ise resmin en önemli öğesinin renk olduğunu öne sürmüşlerdir. 18. yy. içinde bu gruplar 'Klasikçiler' ve 'Modernler' olarak da adlandırılmışlardır. Akademi içinde Poussin'i destekleyen Fransız sanatçı Charles Le Brun, yüzyılın en büyük ressamı olarak Poussin'i kabul eder ve resimde en önemli unsurun desen olduğunu belirtir. Le Brun'a göre, resimde Antikite'nin genel kuralları takip edilmeli ve bu kurallar doğrultusunda resim yapılmalıdır. Le Brun 17. yy.'ın sonunda aynı zamanda insan psikolojisine yönelik bilgileri de Akademi'nin genel programının içinde işler. Le Brun'a göre sanatçılar Antikite'den beri bedenin içindeki ruhun hareketlerini ortaya koymaya dönük çalışmışlardır.[103] Le Brun, Akademi'de ''beden'' anlamına gelen *psysio* ve ''değerlendirmek'' anlamında kullanılan *gnomik* terimlerinden ilk kez 1671'de söz etmiştir ve Le Brun'ün çabalarıyla beden ve psikoloji ilişkisinin incelenmesi müfredata sokulmuş olur.[104] Benzer bir etkiden 17. yy. teorisyenlerinden Bellori de Poussin'i işaret ederek bahseder ve 18. yy.'da doğa gözleminin başkalaştığı yönü ortaya koyar. Bellori, Poussin'in izleyiciyi hareket ve ifade aracılığıyla etkileme açısından çizginin 'hareket' olmadan kendi başına yetersiz kalacağından yola çıkarak zihin ve beden birlikteliğine önem vermiştir.[105] Bu şekliyle bakıldığında Akademi 17. yy.'ın sonlarında kurallarla birlikte harekete dönük psikodinamik bir gözlem mantığını da müfredatında barındırır. Akademi'de bu tarihler itibariyle yerleşikleşip bütün bir Aydınlanma Dönemi boyunca geçerli olacak olan 'kurallar' bütünü de Le Brun'ün uygulamaya koyduğu düzenlemeler kapsamında oluşturulmuştur. Le Brun'ün anlayışı doğanın tıpkı Bellori'nin düşündüğü gibi belli kurallara göre değiştirilmiş ve dolayımlanmış bir tarzda görülmesine dayanır ve bu yaklaşım bir şekilde Akademi'deki genel tarzını da ifade eder.[106]

Rubens'i destekleyen renkçi grup içindeyse, daha sonradan akademi müdürü olacak olan Pierre Mignard öne çıkar. Mignard, Rönesans'ın Venedik Ekolü'nün

[103] Minor, **a.g.e**, s. 113.
[104] **A.e**, s. 113.
[105] Hans Raben, ''**Bellori's Art: The Taste and Distaste of a Seventeenth-Century Art Critic in Rome**'', Haarlem, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, Vol. 32, No. 2/3(2006), pp. 126-146.
[106] Minor, **a.g.e**, s. 114.

renkçi yapısını öne çıkararak desene karşı rengi savunur.[107] Yirmi bir yıl Roma'da kaldığı için ''Roma'lı Mignard'' olarak da bilinen Pierre Mignard 1657 yılında Paris'e dönmüş ve 1683 yılında Maliye Bakanı ve Akademi'nin yapısından sorumlu Jean Baptiste Colbert'in ölümüyle birlikte dekanlık görevini üstlenmiştir. Özellikle Rubens'in hacimli renk uygulamalarını Akademi'nin genel müfredatına 1680'ler sonrasında dahil etmiştir. Daha önce bahsedilen Akademi içindeki kırılma özellikle Mignard'ın renkçi tutumunu bütün bir kurumsal yapıya eklemlemeye çalışmasından kaynaklanır. O tarihlere kadar katı ve keskin bir kurallar bütünü ve desen eğitiminin etkinliğinde çalışmaya ve öğrenmeye alışmış olan Akademi ressam ve öğrencileri Mignard yönetiminde bambaşka bir anlayışın etrafında çalışmaya başlar; fakat bu durum Akademi içerisinde ciddi bir çatlak meydana getirir. Mignard 17.yy.'ın sonuna kadar ortaya atılmış olan renk teorilerini müfredata yerleştirerek bir yandan bilimsel renk teorilerini Akademi yapısı içinde işletmiş; bir yandan da Rubens'i merkez alan renkle hacimli-katmanlı figürlerin oluşturuluşu ve renkçi kompozisyonların yapısına dair dersleri Akademi'nin müfredatına dahil etmiştir.[108] Bu noktada özellikle algı ve öznellik tartışmalarının da bu yönelim farklılığını tetikleyen bir unsur olarak 17. yy.'ın sonunda Akademi'de etki ettiğini belirtmek gerekir. Özellikle Hobbes'un görüşleri, öznelliğe dair 17. yy.'ın ortalarında geliştirdiği teoriler bütünü, bahsedilen kurallı ve pozitivist yapıdan Mignard tarzı bir yumuşamaya doğru evrilme gösterir.

Akademi'deki kriz ise asıl olarak 1699'da Roger de Piles'in onursal üyeliğe seçilmesiyle doruk noktasına ulaşır. 1670'lerde başlayan çatlaklar bu tarih itibariyle ayrışmanın vardığı son nokta olarak belirginleşir: Bu durum genel itibariyle ''Antikler ile Modernler''[109]in karşı karşıya gelişidir. Sözü edilen kriz aslında çizgi ile rengin karşı karşıya gelişidir. İlk İtalyan Akademileri'nde ve sonrasında Fransız Kraliyet Akademisi'nde çizgi zihne-akla hitap eden bir olgu olarak kabul edilirken renklerinse duygulara hitap ettiği kabul edilmiştir. Tam da bu noktada Roger de Piles'in Akademi'nin onursal üye olarak seçilmiş olması kuralların ve fikirlerin biraz

[107] Öndin, **a.g.e**, s. 311.
[108] Jean-Claude Boyer & Francois Mace de Lepinay, ''**The 'Mignardes' Sassoferrato and Roman Classicism during the 1650s**'', London, The Burlington Magazine, Vol.123, No. 935. (February, 1981), pp. 68-76.
[109] Minor, **a.g.e**, s. 114.

daha gevşediği ve yer yer çözüldüğü bir döneme denk gelir. Roger de Piles, normalde o tarihlerde en alt sıralarda değer gören rengin aslında sanat bağlamında çizgiden çok daha temel bir konu olduğunu ileri sürerek akademik anlamda tartışmaları çok daha karmaşık bir hale getirir. Piles için desen resmin hazırlık aşamasında uygulanan bir teknik olarak düşünülürken, resmin son halinde görülen veya dikkat edilen bir unsur olarak görülmez.[110]

Akademi içinde süren resmin teknik yapısına dair bütün bu tartışmaların dışında ayrıca Fransa'nın bütününü etkileyen genel bir sosyolojik dönüşüm de Fransız Resim Akademisi'nin yapısına doğrudan etki eder. Akademi'nin 1800'lü yıllardaki durumu özellikle Fransız Devrimi sonrası Napolyon'un ülkenin hemen hemen her kurumunda etkin bir şekilde söz almasını sağlamıştır. Şüphesiz bu durum Fransız Resim Akademisi için de geçerli olmuştur. Devrim ile başlayan düşünsel dönüşüm sanatı da etkilemiş; sanat din-aristokrasi merkezli yapıdan devlet tabanlı bir anlayışa yönelmiş ve çağ 'Akıl Çağı' olarak adlandırılan bir döneme girmiştir. Böyle bir yapıda resimsel kompozisyonlar da bu dönüşümü işaret eden konu, öykü ve kahramanlara yönelir. Resmin biçimsel özelliklerine bakıldığındaysa, dönemin ülküsel idealinde cisimleşen kütlesel formlar, net bir çizgisel üslup, belli renklerle kompozisyonların sunulduğu genel bir resim dili artık belirleyici olmuştur. Akademi'de sanatsal üretim tıpkı zamanında Vasari'nin de belirttiği 'sıkı kurallar'la (*perfetta regola dell'arte)* şekillendirilerek dönemin zihin yapısını yansıtan bir üslup özelliği olarak belirleyici olmuştur. Bu anlamda Neo-Klasik sanat da sözü edilen sıkı kurallara bağlı bir düzenle ölçülebilir temeller üzerinde Antikite'nin yeniden yüceltildiği bir anlayışı işaret eder.[111] Bu kurallar bütünü: *regola* (kural), *ordine* (düzen), *misura* (ölçü), *disegno* ve *maniera* (tarz-üslup) ile oluşturulur.[112] Vasari'nin kuramsallaştırdığı bu yapı içinde Akademik Sanat anlayışı da ölçülebilir temeller üstüne oturan entelektüel bir tasarımlama yaratıcılığı (*disegno*) ve bununla beraber

[110] **A.e**, s. 115.
[111] XIV. Louis'nin kurdurduğu Fransız Krallık Akademisi'nin genel yapısı adeta ''En iyi kurallar, en iyi ustalar'' mottosuyla hareket etmiştir. Bu noktadan sonra da sanatta ''akademik'' sözcüğü, günümüzdeki ''tutucu'', ''klasik'', ''geleneksel'' yan-anlamlarını edinmiş olacaktır. (Akt: Uşun Tükel, Vasari, **a.g.e**, içinde, s. 17.)
[112] Akt: Uşun Tükel, **a.e**, s. 17.

gelen bireysel bir tarzın herhangi bir unsuru sanatsal yaratıya dönüştürme becerisiyle (*invenzione*) sağlanır.[113]

Akademi'nin-özellikle Fransız Devrimi sonrası tarihsel betimlemelere veya kahramanlık konularına karşı duyulan ilginin yükselmesinde Yeni-Klasik üslubun başlıca ressamı Jacques Louis David etkin olmuştur. David, devrim hükümetinin 'resmi' sanatçısı olarak kabul görmüş ve Devrim sonrası Fransa'sında propaganda geçitlerinin ve çeşitli dekorların yaratıcısı olarak da görev yapmıştır. David'in katı kurallar çerçevesinde ortaya koyduğu resim anlayışı Akademi'nin tüm temsilcileri tarafından aynı şekilde uygulanır. Nitekim Akademi'nin David önderliğinde şekillenen yapısında da renge bakış sözü edilen katı kurallar çerçevesinde benzer şekilde ele alınmıştır. Özellikle Raffaello'yla başlayıp Poussin'le süren kontur merkezinde resimsel bakışını oluşturan Akademi'nin rengi teorize edişi de kompozisyon içinde belli kurallar çerçevesinde kuramsallaştırılan bir yaklaşımı ifade eder.[114] Bu yaklaşım da Venedik resminin önemli sanatçısı Tiziano'nun renk anlayışında şekil bulan bir öneriyi ortaya koyar. Bu anlayışa göre Tiziano'nun rengi resmin ayrı bir unsuru olarak değil, kompozisyonun bütüncül bir parçası olarak ele almasından hareketle David dönemi akademisi renge Tiziano'nun temellendirdiği kompozisyon kurgusundan hareketle bakar.[115] Buna göre Tiziano'nun renge 'tekil' bir kavram olarak yaklaşımı, renklerin birbirlerine göre dengelenmesi gereken unsurlar değil resmi biçimlendiren birleşik bir yapı olarak değerlendirişi ve rengi belli kurallar çerçevesinde resim düzlemine uygulayışı David dönemi akademik resim anlayışını etkilemiştir.[116] Kompozisyon üzerinde ele alınan bu bütüncül renk anlayışı Antik Roma'nın İmparatorluk üslubunun-özellikle Doğu Roma duvar resimlerinde yoğunlukla kullanılan kahverengi-mavi ağırlıklı renklerini alarak Neo-Klasisizm'in genel renk tercihini oluşturur. Pastel tonlarda ciddi bir resimsel atmosfer yaratabilme adına renk paletinin sınırlı sayıda renkle oluşturulmaya çalışıldığı kompozisyonlar, David'in önderliğinde Fransız Resim Akademisi'nin ve dolayısıyla Neo-Klasisizm'in genel tercihi olarak uygulanır.

---

[113] **A.e**, s.17.
[114] Walter Friedlaender, **David to Delacroix**, London, Harvard University Press, 1952, pp. 83-84.
[115] **A.y**, s. 84.
[116] Bridget Riley & E.H. Gombrich, '**'The Use of Colour and Its Effect: The How and the Why'**', London, The Burlington Magazine, Vol. 136, No.1096, (July 1994), pp. 427-429.

Aydınlanma yüzyılı renk değerlendirmesi açısından bu anlamda katı kurallarından taviz vermeme konusunda oldukça nettir. Kahverengi, mor ya da kırmızı tonlar, koyu ve dolgun nüanslar, bir önceki yüzyılın gölge-ışık bağlamında şekillenen sert kontrastlı tutumunu geriletir. Özellikle gündelik yaşamda, giyim ve mobilyalarda açık ve aydınlık tonlar kullanılmaya başlanır. Dinin temsil ettiği koyu, karanlık-kasvetli tonlar yerine Aydınlanma'nın benimsediği aydınlık tonlar ve neşeli renkler tercih edilmeye başlanır. Bu anlamda özellikle mavi, pembe, sarı ve hatta yer yer grilerin 'pastel' tonları gündelik yaşamın belirleyici tonları olmuşlardır. Bahsedilen etki şüphesiz Protestan ahlakın etkilemediği ve devrimin gerçekleştiği Fransa özelinde ve çevre Avrupa ülkeleri tarafından benimsenmiştir. İspanya, İtalya ve Kuzey ülkeleri ise bir önceki yüzyılın koyu tonlarını gerek gündelik yaşamda gerekse de sanat eserlerinde uygulamaya bir süre daha devam etmişlerdir. Örneğin İspanya sarayına hanedanın değişmesi sonucu Bourbon Hanedanı gelmiş olmasına rağmen siyah hala baskın renk olarak kullanılmaya devam etmektedir. Siyah benzer şekilde Avusturya'da Habsburg'ların sarayında da 19. yy.'ın başına kadar gündelik hayat içerisinde kendini gösterir.[117]

Neo-Klasizmin açık ve pastel tonları sanatçılara 'ideal' resmin renkleri olarak empoze etmesi siyahın kompozisyonlar özelinde-Özellikle merkez Avrupa'da geri planda kalmasına neden olur. Bununla birlikte Akademi dışı sanat ortamından gelen tepkiler bir grup sanatçının koyu-karanlık tonları özellikle tercih etmeye de yöneltmiştir. Özellikle edebiyat alanından bir örnek, 18.yy.'ın ikinci yarısının hemen başında siyaha dair enteresan bir vurguyu içermesi bakımından dikkati çeker. İrlanda doğumlu yazar Laurence Sterne'in *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* isimli romanı gerek biçimsel kurgusu gerekse de bağlam açısından içerdiği yenilikler anlamında zaten başlı başına bir farklılaşmayı işaret etmekteyken; kitapta yer alan siyaha dair biçimsel bir önermeyle de dikkati çeker. Dokuz cilt olarak yayımlanan kitabın ilk iki cildi 1759 yılında, sonraki yedi yıl içerisinde kalan ciltler tek tek yayımlanmıştır. İlk yayımlandığında roman biçimi açısından oldukça eleştiri alan kitap; dönemin edebi kurgusunun oldukça dışında yer almaktadır. Metnin içerisinde yazarın, metnin kurgusal yapısını bozan, ona müdahale eden tutumu

[117] Pastoureau, **a.g.e**, s. 176.

dönem açısından oldukça yenilikçi dokunuşlardır. Metnin içinde yer alan çeşitli anagramlar, sütunlar, işaretler, metnin akışını bozan kesmeli anlatılar ve uzun parantezli açıklayıcı betimlemeler metnin edebi kurgusunun 'kurmaca' yapısının altını çizen ve bu anlamda roman yapısının ontolojisini işaret eden ilk önermelerden birine sahip olmasıyla dönem örneklerinden farklılaşır. Bu anlamda günümüz postmodern edebiyat teorisi incelemelerinde Laurence Sterne'nin biçimsel kurgusu bu teorinin kökensel yapısının açıklanışında bugün bile referans gösterilen bir örnek olarak karşımıza çıkar.

Kitabın yazarı Sterne, bir akrabasının yardımıyla Cambridge'de ilahiyat ve klasik edebiyat eğitimi almış, mezun olur olmaz da Anglikan Kilisesi'ne girerek vaiz yardımcısı olarak çalışmaya başlamıştır. *Tristram Shandy*'nin yazımına da bu tarihler itibariyle başlamış ve kitabın tamamı 1760'ta yayımlanana kadar da farklı ciltler olarak ayrı ayrı okura sunulmuştur. Kitabın konusu henüz doğmamış anlatıcının kendi doğum hikayesinin aktarılması etrafında şekillenir. Fakat bu doğum öyküsü, bugün edebiyat teorisinde *digression* olarak da bilinen 'konudan sapma' ya da 'konu dışına çıkma' bağlamı içerisinde bir kurguya sahip olmasıyla yaşamın felsefi doğasının tartışmaya açıldığı genel bir anlatıya dönüşür. Romanın biçimsel yapısı Tristram Shandy'nin doğumunun gerçekleşmesinin beklendiği anın metinlerarası bir yöntemle başka yazarların eserlerin içeriğine dair Sterne'in çıkarımlarıyla şekillenir. *Tristam Shandy*, edebiyat tarihinde metinlerarası yöntemle öne çıkarılan iki eser arasında (Miguel de Cervantes'in *Don Kişot* romanıyla Francois Rabelais'nin *Gargantua* isimli romanları) ilişkilendirilerek ele alınır. Sterne'in metin kurgusunda bu iki roman hem ana karakterleri hem de olay örgüsünün çeşitli safhalarıyla devamlı olarak akışın içine pastişlenmesiyle alıntılanır ve romanın kendi anlatısı içinde genel aktarımı kesintiye uğratır. Bu şekliyle bakıldığında dönem romanlarının genel yapısının dışındadır. Metni, genel anlatıda kurmaca formunda ve bir nevi 'oyun' bağlamında işleyen yazar, absürd edebiyatın-yine kendi döneminde bu biçimsel kurguyla öne çıkan örneklerinden kendine özgü anlatı yapısıyla ayrılır. Bu yapı, belli bir hikaye yapısına özgü klasik anlatımcı tarzın yerine, yazım aşamasının kendisini öne çıkaran ve bireyin doğumuyla bir anlatının doğumu arasındaki paralleliği kendine özgü mizahi ögelerle aktaran kurmaca bir metne dönüşür. Bu şekliyle de

kendi kurgusallığını açığa vuran ve 'üst kurmaca' adı verilen bir türün içinde değerlendirilebilecek bir örnek olarak öne çıkar.[118] *Tristram Shandy* bu şekliyle bakıldığında bir 'romana-giriş romanı'[119] olarak kabul edilebilecek ve klasik roman kurgusunun çok dışında yazınsal bir öneri ortaya koyar.

Romanın siyah açısından önemi ise tam da romanın sözü edilen biçimsel yapısıyla doğrudan ilgilidir. Metnin içinde, akışın yapısına müdahalede bulunan yazarın kitabın XII. Bölümünün sonunu boş iki sayfanın nerdeyse tümünü kaplayan siyah dikdörtgen şekillere ayırmış olması metnin hem biçimsel kurgusunun hem de bağlam bütünlüğünün inşasıyla ilgilidir. Kitabın ilgili kısmında anlatıcı William Shakespeare'den hareketle vaiz *Yorick*[120] ve *Eugenius*'u[121] çeşitli gözlemlerle karşılaştırarak kişiliklerini ortaya koyacak şekilde konuşturur. Kitabın ilgili bölümünde sözü edilen iki büyük siyah dikdörtgenin konmasından hemen önce hasta yatağındaki vaiz Yorick ile dostu Eugenius'un vedalaşmaları aktarılır. Eugenius'un Yorick'in-tam da Yorick ölmek üzereyken başarılı bir piskopos olabileceğine dair ağlayarak söylediği sözler bir tür veda niteliğindedir. Bu sözlerden sonra Yorick'in verdiği cevap ise yazarın kitabın genelinde devamlı olarak atıf yaptığı ve beslendiği asıl kaynaklara bir göndermede bulunur.

''(…) O halde, heyhat dostum, demişti Yorick, sana şunu söyleyeyim, başım……ve…..'ni ve ötekilerin karanlıkta indirdikleri çirkin darbelerle öylesine yaralandı, öylesine kötü muamele gördü ki, eğer iyileşirsem Sancho Pança gibi ben de, şöyle diyeceğim: ''Gökten dolu gibi piskopos tacı yağsa

---

[118] Şule Okuroğlu Özün, '**'Self-Reflexive Metafictional Games in *The Life and Opinions of Tristram Shandy*''**, Ankara, Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences, 9/1(May 2012), pp. 75-88.

[119] Jeffrey Williams, **Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition,** Cambridge, Cambridge Uni. Press, 1998, p. 24. (Akt: Özün, **a.g.y**, s. 77.)

[120] Kitabın ilgili kısmında geçen *Yorick* karakterinin Shakespeare'nin *Hamlet* isimli eserindeki *Yorick*'e atıf oluşturacak şekilde burda kişileştirilen *Yorick* olduğu ve olasılıkla yazarın kendisiyle (Sterne'in de bir vaiz olduğunu yeniden hatırlamak gerek!)Yorick karakteri arasında bir tür bağ kurulduğu düşünülebilir. Böylece Yorick karakteri kitabın XI. Bölümün başında bizlere tanıtılır: ''(…)*Bu görevin kralın baş soytarılığı olabileceği,--ve de, bildiğiniz üzere, oyunlarının çoğu gerçek olaylara dayanan Shakespeare'imizin Hamlet'indeki Yorick'in bu adamın ta kendisi olabileceği—sık sık aklıma düşmüştür*.'' Laurence Sterne, **Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri**, Çev. Nuran Yavuz, İstanbul, YKY, 2006, s. 96.

[121] Eugenius karakteri olasılıkla Sterne'in ilk kez Cambridge'de öğrenciyken tanıdığı John Hall'den (daha sonraları Hall Stevenson olarak bilinir) esinlenilerek yaratılmıştır. Yorkshire'da bulunan Skelton Şatosu'nun sahibi olan Stevenson, Sterne'in hayatı boyunca en yakın dostlarından biri olmuş ve yazarın ölümcül hastalığı boyunca da yanından ayrılmamıştır. Eugenius lakabı-ya da ismi ise Grekçe kökenli olup, ''soylu'' ya da ''iyi bir aileden gelen'' anlamına gelmektedir. (Ed. Notu 1. Kitap içinde), Sterne, **a.e**, s. 96.

onlardan bir tanesi bile başıma uymaz''—Yorick bu sözleri söylediğinde, son nefesi titrek dudakları arasından çıkıp gitmek üzereydi, --ama, gene de Cervantesvari bir tonda söylenmiş sözlerdi bunlar,--ve konuşurken Eugenius bir an için gözlerinde bir kıvılcım parladığını müşahade etmiş,--Yorick'in ruhundaki (Shakespeare'in Yorick'in atası için söylediği gibi) meclisi kahkahalara boğmayı alışkanlık edinmiş o ışıltıların* soluk bir resmini görür gibi olmuştu!''[122]

Shakespeare'in *Hamlet* isimli eserine Yorick karakteri üzerinden yapılan bu atıf, tam da yazarın Yorick ve Eugenius arasındaki veda konuşması sonrası kitaba konmuş olan siyahları anlamak açısından önemlidir. Bunu daha net anlayabilmek için Shakespeare'in *Hamlet* isimli oyununa yeniden bakmak gerekir. Shakespeare oyunlarının en temel kavramlarından olan ölüm, aşk ve intihar konusu *Hamlet* oyununun ana motiflerini oluşturur. Hemen hemen bütün oyunlarında bu kavramlar örgüsü dahilinde bir inşa oluşturan Shakespeare, *Hamlet'*te de özellikle ölüm temasını oyunun merkezine alır. Oyun en başta ölümle başlar ve yine ölümle sonlanır. Oyun baştan sona metafizik bir bağlam içinde işlenir ve ölümün felsefesine dair her karakterin ağzından bu konuya dair çeşitli sözler söylenir. Hamlet dünyayı insan için bir tür zindan hatta mezar olarak görür ve yaşamın kendisini acı bir yük olarak tarifler. Tam da bu noktada siyah özelinde 'karanlık' olgusunun sözü edilen ölüm imgesini çağrıştıran bir metafor olarak kullanılışı dikkati çeker:

''(…) Ey dünyayı hor gören ölüm

Karanlık ininde bir şölen mi var da

Birden kana boyadın bunca şanlı insanı''[123]

Ölüm ve karanlık atmosfer bu noktada hikaye örgüsünün hemen her noktasında görünür kılınmıştır. Danimarka'da geçen oyunda, Danimarka kralı Hamlet'i, kardeşi Claudius zehirleyerek öldürür ve ölümünün üzerinden çok geçmeden ölen kardeşinin eşi Gertrude ile evlenir. Konu, bu cinayetin peşine düşen Lord Hamlet'in(Oğul Hamlet) hikayesine odaklanır. Öldürülmüş olan Kral Hamlet'in bir hayalet olarak saray nöbetçilerine görünmesi ve hemen akabinde Lord Hamlet'e bu bilginin verilmesiyle olaylar gelişir. Lord Hamlet sözü edilen hayaletin izini

*meclisi…ışıltıların: Hamlet'in (v.i. 192-193) ilgili kısmından uyarlanmıştır.(Ed. Notu: Shandy, **a.g.e**, s. 96.)

[122] Shandy, **a.e**, s. 53.

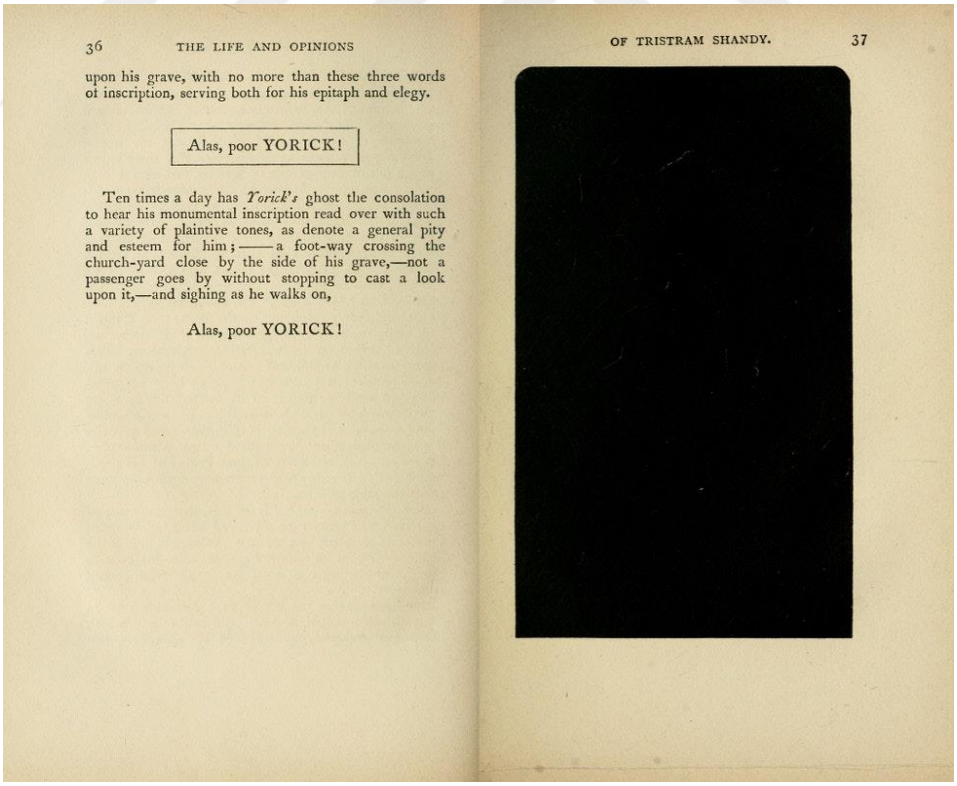
[123] William Shakespeare, **Hamlet**, Çev: Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007, s. 21.

sürmeye başlar. Bu noktadan sonra oyunun ana izleği, ölen Kral Hamlet'in gerçekten bir hayalet mi yoksa Lord Hamlet'in zihninde yarattığı bir sanrı mı olup olmadığı ikileminin tartıştırılmasıyla ilerler. Zihinde kurgulanan ile gerçeklik arasındaki çatışma, tıpkı *Tristram Shandy*'de *Yorick*'in ölüm döşeğinde yatarken Eugenius'un onun için söylediklerinden sonra zihninde canlanan -ve doğrudan Shakespeare'e göndermede bulunarak söylediği sözde de karşımıza çıkar:

''(…)(Shakespeare'nin Yorick'in atası için söylediği gibi) meclisi kahkahalara boğmayı alışkanlık edinmiş o ışıltıların soluk bir resmini görür gibi olmuştu''[124]

Ölüm ve siyah ilişkisi böylelikle iki metinle kurulan doğrudan bağla birlikte Sterne tarafından kitabın ilgili kısmına dahil edilerek tam da dönem ruhuna uygun bir biçimsel vurgu olarak işlenir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://publicdomainreview.org/essay/alas-poor-yorick-the-death-and-life-of-laurence-sterne Erişim Tarihi:15.06.2020


36 THE LIFE AND OPINIONS

upon his grave, with no more than these three words of inscription, serving both for his epitaph and elegy.

Alas, poor YORICK!

Ten times a day has *Yorick's* ghost the consolation to hear his monumental inscription read over with such a variety of plaintive tones, as denote a general pity and esteem for him;——a foot-way crossing the church-yard close by the side of his grave,—not a passenger goes by without stopping to cast a look upon it,—and sighing as he walks on,

Alas, poor YORICK!

OF TRISTRAM SHANDY. 37

Resim 37: Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* içinde Siyah Sayfa, İllüstratör: E.J. Wheeler, 1759

[124] Shandy, **a.g.e**, s. 53.

Sterne'in metnin bu bölümünde kullandığı siyahlar (Resim 28), Yorick'in zihninde uyanan gerçekle-ütopik alan arasındaki gelgitlerin yapısını temsil eden biçimsel bir form olarak hissedilir.[125] Yorick verili gerçekliğin kendisine yeterli gelmediği noktada zihnin gelgitlerini yücelten, hatta kendi verili zihinsel oluşunu tiye alan bir karaktere bürünüverir. İki bölüm arasında, Yorick'in ölümünün akabinde kullanılan siyahlar tıpkı ölümün yaşamın arasına girişi gibi bir ara form olarak karşımıza çıkar. Sterne bu bağlamda bakıldığında kitabını neredeyse yaşayan bir organizma gibi görerek, yaşam-ölüm diyalektiğinde siyahı bu organizmanın başat bir unsuru olarak kitabına alır.[126]

18. yy.'ın ikinci yarısı itibariyle sanatın doğasının değiştiğine dair gelişen tartışmalar bambaşka bir dönemin ve sanat görüşünün ortaya çıkışına da ön ayak olmuştur. Felsefe ve sanatta etkinliğini hissettiren bu dönüşüm dönemin düşünürleri tarafından da işlenmiştir. Aydınlanma karşıtlığıyla öne çıkan Edmund Burke sözü edilen kişilerden bir tanesidir. Sadece politik görüşleriyle değil diğer felsefi çalışmalarıyla görüşler belirtmiş bir düşünür olan Burke, 1757 yılında yayımlanan *Yüce ve Güzel Fikirlerimizin Kökeni Üzerine Felsefi Bir Sorgulama* isimli eserinde hem iyi ve kötü gibi genel yargıların etik bağlamında incelenişi hem de Aydınlanma Görüşü'nün belli kısımlarına bir takım eleştiriler getirmiştir. Fakat bunların dışında bu çalışmada siyaha dair bazı çıkarımların da oluşu dikkati çeker. Edmund Burke yüceliğin kökenlerinden birinin de karanlık olduğunu öne sürmüş bu karanlığın da korku ve dehşetin birleştiği bir tür 'estetik hoşnutsuzluk'un parçası olduğunu iddia etmiştir.[127] Burke, çalışmasının *Siyahın Gücü'ne* ayırmış olduğu kısmında, siyahın algılanmasının gücünü bir düşüşün veya günahın şoku ile kıyaslar.[128] Sanat görüşü dahilinde de bu bağlamda renk olgusunun düşünülüşünde farklı bir noktaya evrilen düşünce yapısı siyaha bakışı da dönüştürmüştür. Neo-Klasisizm'in katı ve akademik resim anlayışı dışında resim yapmaya çalışan kişilerin sanat hayatının dışında kalıyor oluşu ciddi tepkiler yaratmış, Akademi dışı öğreti ve eğilimlerin uygulanışında bir

[125] Richard Macksey, **''Alas, Poor Yorick'': Sterne Thoughts''**, Baltimore, MLN(Comparative Literature), Johns Hopkins University Press, (December 1983), Vol. 98, No.5, pp. 1006-1020.
[126] Scott Black, **''Tristram Shandy's Strange Loops of Reading**'', Baltimore, MLN (Comparative Literaure), Johns Hopkins University Press, (Autumn 2015),Vol. 82, No. 3, pp.869-896.
[127] Edmund Burke, **A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**, Paris, University of Notre Dame Press, 1968, s. 214.
[128] **A.e**. Bölüm II, kısım, XIV-XVII.(Akt: Stoichita, **a.g.e**, s. 164-165.)

yoğunlaşma gözlemlenmiştir. İlk farklılaşma 19. yy.'ın hemen başında sanat dünyasında yaşanan renge bilimsel yaklaşımın yerini öznel bir görme biçiminin almasında kendini gösterir.[129] Neo-Klasisizm'in hemen sonrasında doğa karşısında, doğrudan doğanın bir parçası olarak var olmaya hazır bir sanatçı kuşağı gözlem odağını dış dünyaya çevirmiştir. Akıl Çağı'nın etkisinin yoğun bir şekilde kendini hissettirmesi nedeniyle doğa karşısında günışığı altında çalışsa bile renkleri kullanma konusunda tereddüt yaşayan birçok sanatçı Akademi'nin benimsediği kahverengi ve mavi tonlar etrafında resimsel kompozisyonlarını oluşturmaya devam ederler. Fakat bir yandan da bilim ve sanatın ayrı birer alan olarak netleşmesi, bilimsel yaklaşımların sanat alanının dışında tutulması sebebiyle sanatın ontolojik yapısını güçlendirir. Bilimde neden-sonuç ilişkisi bağlamında 'nesnel değişmezlik' ilkesi ile açıklanan renk göreceliliği kavramı, doğadaki ışığın değişken olması nedeniyle resimde bilimin verileriyle değerlendirme yapmanın yeterli olmadığını ortaya koymuştur.[130] 19. yy. başındaki sanatçı için artık öznel değerlendirme nesnel verilerin önüne geçen temel hareket noktası olmuştur. Resimde bu tarihlerde temel kırılma artık 'algı' kavramının görmenin fizyolojik doğasına dahil olması ve renklerin ressamlarca bu şekilde duyumsanması olmuştur.

Bu tarihlerde resimde doğa önünde öznel değerlendirme yapan Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough gibi ressamlar renk olgusunu görsel algının bir parçası olarak gören ilk ressamlardandır. Elbette daha önce, 17. yy.'da Claude Lorrain manzara resminde rengi görme amacıyla yüzeyi karatılmış cama başvurarak teknik bir analiz yapmaya çalışmıştır.[131] Fakat sanatçılar özellikle manzara resminde sözü edilen renk etkisini verebilmek için yeni gözlem tekniklerine ihtiyaç duymuşlardır. Buna rağmen Gainsborough ve Reynolds gibi ressamlar doğada yakalanabilecek ışık etkili renkleri atölye ortamında imgelerinde canlandırarak

[129] Avcı, **a.g.y**, s. 55.
[130] **A.y**, s. 55.
[131] Bu teknik değerlendirme şekli aslında *camera obscura*'dan çok daha önce edinilen ve Claude Lorrain'in geliştirdiği bir renk gözlemleme metoduna dairdir. Lorrain'in yüzeyi karartılmış camı, 18. yy.'da öncülü isli cam olan ve 'Lorrain aynası' olarak da bilinen bir aygıtın geliştirilmesine ön ayak olmuştur. Bu aygıt 'küçültme aynası' olarak da tabir edilen ve nesneler üzerinde patlayan şiddetli ışığın etkisini azaltarak yumuşak tonda bir renk değeri elde edilmesini sağlar. Doğa içinde bulunan çok renkli durum aygıt aracılığıyla soluk maviden ön planda koyu kahverengiye doğru yumuşak geçişlerin oluşturulmasını ve renk derecelendirilmesinin kolayca yapılabilmesine imkan tanır. (Gombrich, **a.g.e**, s. 40.)

oluşturduklarından resim düzleminde biçimsel anlamda teknik problemlerle karşılaşmışlardır. Örneğin doğada karşılığı bulunan nesne veya ışık etkili renklerin tonlanması açıklık/koyuluk anlamında oldukça keskin değerlendirilirken çizgi ve hacim etkili sonuçlar ortaya koyar. 19. yy. ilk yarısı itibariyle doğada birebir bulunmak ışık etkili renklerin gözlem konusunu duyumcu bir algılama metodunayani görme fizyolojsinin duyum olarak saptanabilmesine olanak sağlar. Gerek görme biçimi gerekse de renklerin değerlendirilişi bu bağlamda bambaşka bir noktaya evrilir. Duyumcu felsefenin ilk örneklerinin de etkisiyle sanatçılar doğacı duyumsamaları ilk elden tecrübe edebilmek için atölyelerini terk ederler. Doğacı duyumsama noktasında en yetkin sanatçılardan biri olan John Constable da bunu resimlerinde oldukça net hissettirir. *Camera Obscura* çerçevesinde ortaya konan 'bilimsel görme' metodu böylece Thomas Gainsborough, John Constable gibi doğaya öykünen İngiliz sanatçılar aracılığıyla 'doğabilimsel deneyler' olarak tanımlanan sanatta yeni bir görme felsefesine evrilmiş olur.[132]

İngiliz duyumsamacılığı aslında Constable'ın çizgisel üslubunun tam karşısında yer alan J.M.W. Turner'ın yaklaşımıyla tam anlamıyla bu tartışmanın teorik boşluğunu doldurmuştur denebilir. Özellikle Turner'ın dostu olan John Ruskin'in 'resim sanatının temel sorunları' olarak nitelendirdiği konulara getirdiği teorik öneriler ve yine dönemin önemli sanat teorisyenlerinden Roger Fry'ın doğmakta olan İzlenimciliği 'nesnelerin görünüşünün yeni keşfi' olarak heyecanla savunuşu, değişen bakış açısını net olarak ortaya koyar.[133] Gerek Ruskin, gerekse de Fry sanata ilişkin sorunların kökeninin görünür dünyanın nesnelerinin, yani üçboyutlu bir dünyanın düz bir tuvalden yansıtılıyor oluşunda aramışlardır. Ruskin'e göre aslında gerçek anlamda üç boyutluluk tam da bu sebeple hiç göremediğimiz bir olgu olarak ifade edilir. Ruskin'e göre görülen şey tam da Turner'ın resmettiği gibi sadece renklerden oluşan alacalı bir karışımdır.[134]

Özellikle doğa öykünmeciliğiyle başlayan bu serüvende edebiyatta da çok temel bir kırılmanın başladığını gözlemlemek olanaklıdır. Özellikle Romantizm'in doğuşu katı bir Aydınlanma görüşü sonrası tam da doğa öykünmeciliğini de merkeze

[132] Crary, **a.g.e**, s. 150
[133] Gombrich**, a.g.e,** s. 250.
[134] **A.e**, s. 250.

alarak çok net bir ayrımın başlatıcısı olmuştur. Romantizm akımı siyahın ontolojik durumunun eserler bağlamında ortaya konuşunun belki de en net fark edildiği bir dönem olarak karşımıza çıkar. Şüphesiz bu tutumun etkisi hemen Devrim arifesinde görülen-özellikle 1785-88 yılları arasında yaşanan dönüm noktasıyla koyu renklerin yeniden geri dönüşünü öncüller. Siyah tam da devrim karmaşası içinde yeniden külte dönüşür.[135] Bu durum bir yandan da yüzyılın sonundaki değişim sancılarının ve daha önce sözü edilen Romantizm'e doğru yaşanan keskin geçişin unsurları olarak kendini gösterir. Gündelik yaşamdaki bu duruma karşın, sanatta aydınlık ve pastel etkili resimleme anlayışı bir süre daha devam etmiştir. Özellikle açık renk tonlu resimleme anlayışı geniş alanlı manzara resimlerinde doğa ışığını en iyi şekilde yansıtabilme adına iyice aydınlık renklerle benimsenmiştir. Venedik'li iki önemli sanatçı Francesco Guardi ve Giovanni Antonio Canal –ya da bilinen ismiyle Canaletto'nun sözü edilen aydınlatılmış geniş alanlı manzara resimlerinde bu etkiyi görmek oldukça mümkündür. 19. yy. başında doğacı öykünme eğilimi siyahı renk paletinin nerdeyse tamamen dışına çıkmasına neden olmuştur. 1800'lerin başına kadar devam eden bu durum, özellikle 1760 sonrası hem edebiyatta hem de plastik sanatlarda görülen egzotizm aracılığıyla yavaş yavaş dönüşmeye başlar. Bu egzotik eğilimin en başat nedeni macera ruhlu gezginlerin Avrupa'dan dünyanın farklı bölgelerine gerçekleştirdikleri seyahatlerdir. Bu seyahatler sonucu bilinmeyen kültürlerin keşfi düşünsel noktada birçok sanatçıyı derinden etkilemiş ve Romantizm akımının çıkışında oldukça etkin bir rol oynamıştır.[136] Sömürgelere doğan bu yeni merak aslında Avrupa merkezli ticaret ağının gelişmesiyle de doğrudan ilgilidir. Afrika Kıtası'na yapılan her yolculuk sonrası buradan getirtilen köleler özellikle Amerika Kıtası'nda günümüze kadar gelen ciddi bir kültürel dönüşümün öncüsü olurlar. Tam da sözü geçen eserlerin yazıldığı tarih olan 1760'larda Afrika'dan Amerika'ya bu

[135] Harvey, **a.g.e**, s. 146-147.

[136] Tam bu sıralarda, özellikle 1760-80 yılları arasında sanat ve edebiyat ''siyah'' insanı deyim yerindeyse bir tür 'sanat ikonu' olarak görmüştür. Ressam ve heykeltıraşların bu tarihlerde kompozisyonlarında Afro-Amerikan kişileri egzotik renkler altında işlerken, birçok şair ve yazar konu veya mekan olarak egzotik Afrika Adaları'nı seçmişlerdir. İlk örneklerden biri Jacques-Henri Bernardin ve Saint-Pierre'nin 1787 yılında yayımlanan *Paul et Virginie* (Paul ve Virginie) isimli kitabıdır. Bu kitapta siyahi karakter beyaz adamın anlatısında nerdeyse bir 'fon' olarak sunulmuştur. Yazar romanda sömürgeci paternalist yaklaşımının net tezahürü olarak beyaz adamı 'iyi' ve 'özgürleştirici' sıfatlarıyla, bu bölgeleri medenileştiren ana karakter olarak sunmuştur.(Akt: Pastoureau, **a.g.e**, s. 181-182.)

şekilde getirtilen erkek ve kadınların sayısı 7 ila 9 milyon arasındadır. Birçoğunun özel mülk sahibi kişilerin hizmetlisi ya da çiftlik-tarla çalışanı olarak sömürüldüğü bu dönemde kendi kültürlerinin yansımaları ancak 19.yy.'ın ikinci yarısı itibariyle ortaya çıkabilmiştir. Kölelik faaliyetlerinin iyiden iyiye yoğunlaştığı bu dönemde bir tür isyan müziği olarak da doğacak olan 'blues' müziğin 'siyah müzik' olarak sanat literatürüne dahil edildiği dönem 19.yy'ın başına tarihlenir. Blues'un doğuşuyla birlikte müzik grubu olarak bir araya gelen siyahi topluluklar ilk Afro-Amerikan kökenli müziğin de başlatıcısı olurlar.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://twain.lib.virginia.edu/wilson/slavery/minslav2.html Erişim Tarihi: 29.06.2020



Resim 38: Th. Comer, Virginia Minstrels grubu *Kutsanmış Zenci Melodileri*[*] albüm kapağı afişi, 1843, 734 x 600 piksel, Özel Koleksiyon

Avrupa merkezli Romantizm ise doğacı ülküselliğin yanı sıra içe dönük bir melankolik etkinin de altında gelişir. Aydınlanma Çağı sonrası baskılanmış hisseden sanatçı grupları Romantizmin farklı kolları çerçevesinde kişisel üretimlerini gerçekleştirirler. Romantik dalga çok çabuk bir şekilde edebiyat ve sanat alanına

[*] Bu albüm aynı zamanda ilk blues albümlerinden biri olma özelliğiyle de Afro-Amerikan müzik tarihi açısından ayrı bir önem arz eder. Çeviride kullanılan 'zenci' ifadesi orijinal isimlendirmeye sadık kalınma adına kullanılmıştır.

nüfuz etmiş; hatta gündelik hayatta birçok insanı da romantik arayışların kucağına itmiştir. Bundaki en önemli pay kuşkusuz 18. yy.'ın ikinci yarısından itibaren doğaya bakışta yaşanan sistematik dönüşümle ilişkilidir. Aristoteles'ten beri süregelen sistematik elementler bütünü(hava, su, toprak, ateş) yerini bitki örtüsünün içinde, onunla bütünleşik olarak bireyin içsel arayışlarına dönük yeni bir doğa görüşüne bırakır. Jean-Jacques Rousseau'nun 1776-78 tarihleri arasında yazdığı *Yalnız Gezerin Düşleri* 1782 yılı itibariyle tüm Avrupa'yı etkisine alan bir roman olmuştur. Rousseau'nun bu eserde tanımladığı ''yalnız gezerler''[137] karakterleri doğa sevgisini yoğun olarak hisseden, doğaya karışıp kaybolan, özgür, gezgin ve maceracı ruhların hikayelerini anlatır. Bu gezginler doğa önünde hayallere dalarak özlem duydukları ütopik yer ve zamanların düşlerini kurarlar. Romantizm akımı ile birlikte E.H. Gombrich'in deyimiyle 'geleneğin parçalanması'[138] gerçekleşmiş ve akıl odaklı bir değerlendirme biçiminden, öznel ve duygu odaklı bir değerlendirme biçimine geçilmiştir. Sanatçılar içsel görü ve değerlendirmelerini olduğu gibi kağıda ve tuvale aktarmaya başlamışlardır.

Daha önce de değinildiği gibi Romantik dönemde siyaha dair vurgular öncelikle edebiyat alanından gelmiştir. İngiliz yazar ve ressam William Blake'in gotik değerlendirmeleri, kökenlerinin özellikle Boccaccio ve Petrarca'da yer yer hissedilen ruh haline paralel gibidir. Yine aynı şekilde Amerika Kıtası'nda Edgar Allan Poe 19. yy.'ın başı itibariyle Amerika Kıtası'nda Avrupa'da gelişen Romantizm akımına paralellik gösteren edebi çalışmalarıyla öne çıkar. Karanlık bir atmosferde ve Neo-Gotik öğelerin kendini hissettirdiği öykülerinde Avrupa Romantizmi'nin etkileri hissedilmekle birlikte, Poe metinlerinde Amerikan grotesk unsurlarının özellikleri de bahsedilen anlatı yapısına eklemlenir. Bu noktada sanayileşmenin ve özellikle İngiltere'de öne çıkan endüstrileşmenin çalışma odaklı bakışı, zamanın, boş vaktin de endüstrinin dayattığı bir 'mekanik zaman' anlayışına bırakır. Bu yaklaşım da sanatçıların üretim sürecinde daha da içe dönmelerine neden

[137] İlk olarak Rousseau'nun ortaya koyduğu 'yalnız gezerler' tanımı 19. ve 20. yy. içerisinde farklı yazar ve düşünürler tarafından 'flaneur' kavramıyla derinleştirilerek ve çeşitlendirilerek yoğun bir şekilde işlenecektir. *Flaneur,* yaşam içerisinde kendi hakikatine ulaşma adına yersiz-yurtsuzluğu seçmiş, gezgin ve aylak bir düşün insanının tanımıdır. Charles Baudleaire, Edgar Allan Poe, Robert Musil, Frederick Nietzsche, Walter Benjamin gibi isimler bu kavram etrafında çok çeşitli öneriler ortaya koymuşlar ve kavramın anlaşılırlığını farklı alanlardan yaptıkları çıkarımlarla netleştirmişlerdir.
[138] Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s. 384.

olmuş ve Romantizm'in kendine özgü yaklaşımıyla çığır açıcı örneklerle sanat tarihine damga vurmuştur.

Siyah özelinde bakıldığında Romantizm'in varoluşu neredeyse siyahın ontolojik yapısıyla birlikte yükselmiştir. Edebiyatta ve resimde gerek atmosfer olarak gerekse de biçimsel anlamda siyah-Romantizm ilişkisi akımın hemen hemen her sanatçısı tarafından bir şekilde işlenmiştir. Hatta bu ilişki o kadar birbirinin içine girmiştir ki akımı ilk olarak 1930 yılında Mario Praz 'Kara Romantizm' olarak adlandırmıştır.[139] Akımın ilk olarak ortaya çıkışında akıl çağının dayattığı politikalara; fakat daha çok devrim sonrası kendini hissettiren ekonomik dönüşüme duyulan tepkinin etken olduğu görülür. Özellikle 19.yy' ın hemen başında radikal devrimci tutumun devletin resmi politikası gibi öngörülen akıl çağının kurumsal ve kuralcı yapısının karşısına koyduğu tutum bir anlamda 'avangard'ın da doğuşunu müjdeleyerek sanatta kökten bir değişikliği de beraberinde getirmiştir.[140] Romantik avangard da ilk dönüşümleri öncelikle edebiyat alanında atmış ve bu alanda bir tür üslup sembolü olarak klasik bir roman kurgusunun dışına çıkan biçimsel öneriler ortaya koymuştur. Avangardın edebi-sanatsal bağlamda kullanılışı tam da dönemin devrimci politikasının dilinden türeyen söylemlerin de işlenişi olarak karşımıza çıkar.[141]

Neo-Gotik edebiyatın doğuşu da tam bu dönemlere denk gelir. Neo-Gotiğin karanlık, korkutucu atmosferi dönem unsurlarının en göze çarpan özelliklerindendir. Marry Shelley'nin *Frankenstein*'i ve *Son İnsan* isimli eserleri toplumsal düzene uyum sağlayamayan ilk anti-kahramanları barındırması açısından önemlidir. Kara Romantizm'in unsurları bu şekliyle bakıldığında sadece siyahın tonlarının biçimsel anıştırdıklarıyla değil aynı zamanda isyankar ve uyumsuz olanın ruhsal atmosferini

[139] Cumhur Okay Özgör, '**'Kara Romantizm, Düşsel İmgeler ve Kabus Resimleri'**', Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2017, s. 7.

[140] Aslında 'avangard' tarihin her dönemi için kullanılabilecek bir kavram olarak kabul edilebilir. *Avant-garde* (öncü-muhafız) sözcüğü Fransızca'da kökleri Ortaçağ'a kadar uzanabilecek bir geçmişe sahiptir. Fakat avangard metaforu bu tarihlerde politika, edebiyat, sanat ve dinde kullanılan ve bilinçli olarak tercih edilen bir kavram olmuştur. Sanatta ele alınan şekliyle avangard terimi sanatın biçimsel veya bağlamsal önerilerini tersine çeviren, önceyi yıkan ve yeni öneriler ortaya koyan bir anlama sahiptir. Terimin kültürel kullanımına ilişkin ilk bilgi 1845 yılında Charles Fourier'in yakın arkadaşı olan Gabriel Desire Laverdant'ın yayımladığı pek de bilinmeyen bir kitapçıktır. (bkz: Renato Poggioli, **The Theory of the Avant-Garde**, Massachusetts, Harvard University Press, 1981, p. 8.) (Akt: Matei Calinescu, **Modernliğin Beş Yüzü**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yay, 2017, s. 111.)

[141] Calinescu, **a.g.e**, s. 115.

hissettirmek amacıyla da ortaya konmuştur. Benzer tutumu dönem Avrupası'nda özellikle Fransa'da taş baskı ve çeşitli kitap-dergi çizimlerinde de görmek mümkündür. Bu çizimler hem kara kalem olma özellikleriyle hem de seçilen kitapların konu ve atmosferine uygun olacak şekilde karanlığı ve kasveti temsil eden doğaüstü yaratıkların aktarılması şeklinde karşımıza çıkar.[142]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360188 Erişim Tarihi: 27.06.2020



Resim 39: Charles Meryon, *Vampir*, 1855, kaba kağıt üzerine gravür baskı, 18 x 35 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

[142] **Noir: The Romance of Black in the 19th Century French Drawings and Prints**, ed. Lee Hendrix, Los Angeles, Getty Publications, 2016, pp. 18-19.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.npr.org/2016/03/30/470578816/for-19th-century-french-artists-noir-was-the-new-black Erişim Tarihi: 28. 06. 2020



Resim 40: Eugene Delacroix, *Şeytan Aloft*, düz kağıt üzerine siyah litografi baskısı, 1827-1828, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Biçimsel açıdan bu içsel isyanın yansımaları karanlık tonların hakim olduğu ve siyahın bu düşünsel izlek bağlamında öne çıktığı sunumlarla kendini gösterir. 'Kara Romantizm'in bu anlamda ilk sunumları edebiyatta şok edici dehşet betimlemelerinin öne çıktığı; hatta bu sunumların yüceltildiği örneklerde görülür. Bu sunumlarla birlikte sanat tarihi açısından da öncü örnekler olarak kabul edilebilecek çalışmalar Romantizm'in estetik sembolizminin parçası olan siyah tonlarda, karanlık atmosferin hakim olduğu bir resim anlayışını ortaya koyar. Bu eserlerde grotesk bedenler üzerinden biçimlenen kabus, ölüm ve yıkım gibi temalar Romantik resmin temel ilgi alanları olarak öne çıkar. Bunlar dışında delilik, mistik eğilimlerin yansıtılması, paranoyalar gibi temalar da 'Kara Romantizm'in ilgi alanına girer. Romantizm akımı içinde resim alanından üç önemli isim siyahın sözü edilen

bağlamda öne çıkarılışı açısından önem taşır. Bu sanatçılar Eugene Delacroix, Theodore Gericault ve Francisco de Goya'dır.

Delacroix'nin siyah ağırlıklı çalıştığı döneminde, siyahı kullanma amacı daha çok korku, şiddet, şeytani görünümlü canavarların sunumu şeklinde karşımıza çıkar. Baskı resimlere eğildiği 1828-35 yılları arasında hemen hemen nerdeyse Kara Romantizm'in ilgi alanı olan konular ışığında ve yoğunluklu olarak siyah tonların hakim olduğu çalışmalar ortaya koymuştur. İlerleyen yıllarda renkli baskı resimlere gidilen yolda Delacroix'nin siyah tonlu baskı resimleri bir nevi öncü kabul edilmiş ve bu siyah tonlu baskı resimlerde çeşitli ışık-gölge oyunları için kullandığı kaleydeskop aleti de özellikle atölye içi çalışan sonraki dönem ressamlarını etkilemiştir.[143]

[143] **A.e**, s. 19.

Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.musee-delacroix.fr/fr/collections/photos-oeuvres-en-mouvement/un-forgeron Erişim Tarihi: 30.06.2020



Resim 41: Eugene Delacroix, *Demirci*, 1833, kağıt üzerine siyah leke baskı, 32.5 x 24 cm, Özel Koleksiyon

Fakat siyahın ele alınışı açısından Goya'ya ayrıca değinmek gerekir. Siyahı resimsel bir unsur olarak gerek baskı resimlemelerinde gerekse de yağlıboya eserlerinde özellikle tercih etmiş bir sanatçı olarak Romantizm içinde ayrı bir yerde durmaktadır. Goya yalnızca bir ressam değil; aynı zamanda döneminin en önemli

düşünürleri arasında sayılabilecek eserleriyle bir felsefeci olarak da kabul edilir. Hatta gravürleri için 1867 yılında Charles Yriarte şu ifadeleri kullanmıştır:

''(…) Ressamın altında, izi bolca görülen büyük bir düşünür vardır.(…) Çizim kendini lisana dönüştürür ve düşünceyi ifade etmeye yarar.'' Gravürlerine gelince, onlar 'en yüksek felsefenin bütün kapsamına sahiptir' der.''[144]

Resme ilgisi daha çocukluğunda doğduğu Zaragoza kentinde başlayan Goya'nın, resme dair temel bilgileri ilk elden öğrenmek istemesi üzerine gençlik yıllarında akademik eğitim alma amacıyla gittiği Madrid'te şekillenir. Fakat daha ilk andan itibaren Goya'nın akademinin geleneğiyle çarpışacağı anlaşılır. Hatta Madrid'te eğitim aldığı akademinin genel kuralcılığı karşısında sonradan bir manifesto kaleme alacak ve bu manifestoda 'özgür ressamların kendi resim dillerini belli teknik veya kurallar ışığında değil, kendi yöntemleriyle keşfedebilmelerine müsaade edilmesi gerektiği' yönünde görüşler beyan edecektir.[145] Kaleme alınmış bu yazıda ayrıca 'doğanın kopyalanması' gerekliliğine dayanan natüralist gerçekçiliğe karşı çıkarak, biçimlerin benzerliğini değil onları üreten eylemlerin örneklenmesini önerir.[146] Kendine has bir sanat teorisi üreten Goya aslında 18. yy.'ın hemen başında dönemin önemli filozofu Leibniz'in ortaya koyduğu 'varolan dünyaya paralel fakat ondan farklı 'olası dünyalar' olarak tanımladığı görüşün resimdeki karşılığı gibidir.[147] Goya'nın bu anlamda resimsel görüsü, klasik dönemin ortaya koyduğu insanların etraflarında gözlemledikleri şeylerin doğal biçimciliğinden saparak, ruhun kendi içine bakarak yaşamın ve doğanın bir tür içsel görüyle hissedilerek ifade edilmesi etrafında şekillenir.[148]

Romantizm'in geldiği noktada duyumsamacılıkla resmin kesiştiği alan Goya'nın genel sanat anlayışını tarifler. Özellikle Rembrandt'tan devraldığı ve resim düzleminde çeşitli görsel ve teknik yöntemlerle geliştirdiği resim anlayışına yeni yöntemler de kazandırmıştır. Bunlardan siyahlarla ilişkilenebilecek en belirgin

[144] Charles Yriarte, **Goya,** Sydney, Wenthworth Press, 2016, p. 28.
[145] Tzvetan Todorov, **Aydınlanmanın Gölgesinde: Goya**, Çev. Sezin Şahin, İstanbul, Othello Yay, 2019, s. 28-29-30.
[146] **A.e**, s. 30.
[147] **A.e**, s. 30.
[148] Janis A. Tomlinson, **Goya: A Portrait of the Artist**, New Jersey, Princeton University Press, 2020, pp. 300-308.

olanlarından biri, resmin gölgeli bölgelerini daha da ön plana çıkartmaya olanak sağlayan *akuatinta* tekniğidir. 'Leke Baskı' –ya da 'Islak Baskı' olarak da bilinen bu yöntemle Goya daha çok oyma baskı yöntemiyle yaptığı siyah ağırlıklı çalışmalarını gerçekleştirir. *Aquatinta* yöntemi ile Goya, metal plaka üzerinde asit uygulayarak çukur alanlar oluşturur ve bu çukur alanlar baskı yöntemiyle doldurularak baskı resim ortaya çıkar. Metal plakaya toz reçine serpildikten sonra açık kalan yerler asitle yedirilerek baskı meydana çıkarılır. İstenilen açık ve koyu tonlar oluşana dek de bu uygulama devam ettirilir.[149] Bu yöntemin en belirgin özelliği, baskıda oluşan gölgeli alanların belirlenip siyah leke oluşturmasına dönük bir tekniği yaratabilmesidir.[150] Plaka yüzeyi genel bir siyahlığa bürünürken açık noktacıklar halinde yüzey açılarak baskının figür-nesne unsurlarını oluşturur. Bu oyma baskılarda da daha çok büyücü kadınları ve gizemli karaltılarla meydana getirdiği bir takım hayali görüntüleri işlemiştir.

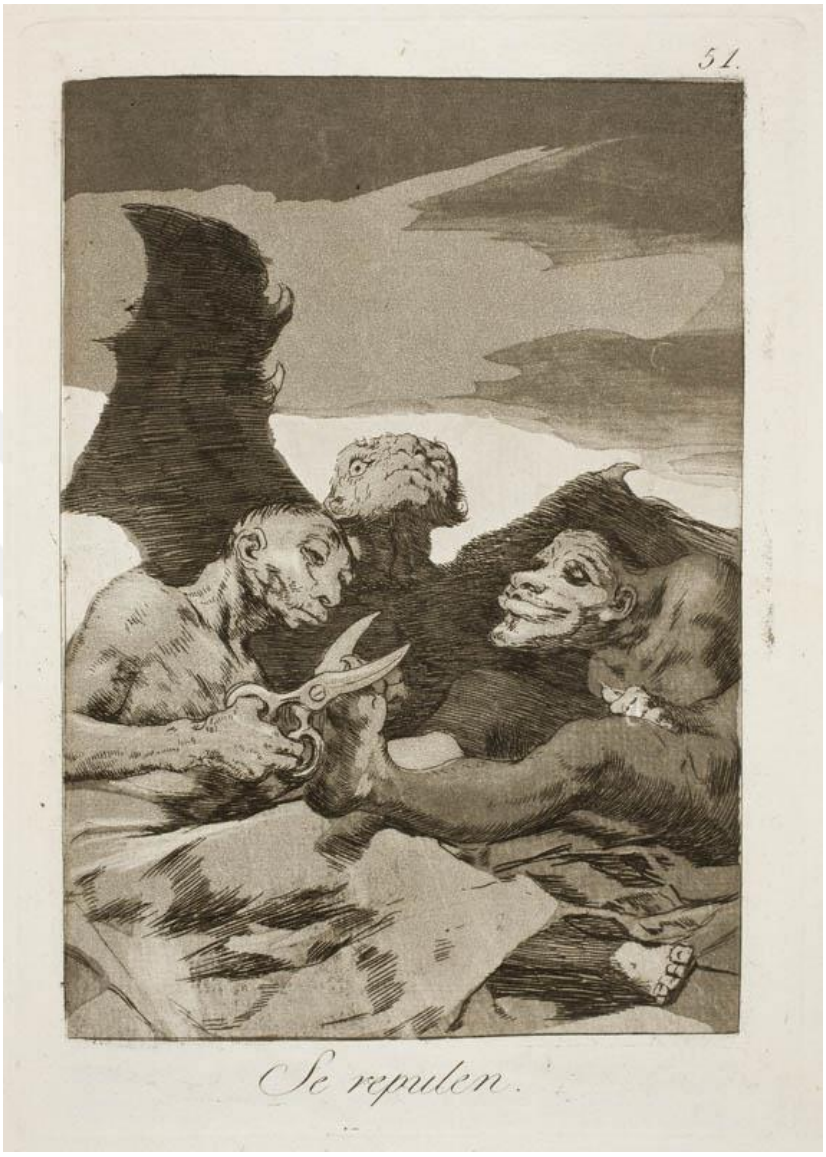
Goya'nın Ekim 1792 Bildirisi olarak da bilinen akademik resmin eleştirisi ve doğanın yeni gözlemlenme biçimleri üzerine kaleme aldığı metnin akabinde 1796-97 sürecine denk gelen dönemi *Alba Düşesi* isimli eserin yapılışı sürecini kapsar. Bu çalışma sonrası yaşadığı ciddi kırılma, Goya'nın tam da siyahlara dönük ve kasvetli eserlerin ortaya çıkış sürecine yakından bakılması gereken dönemidir. Alba Düşesi Cajetana hem krallığın en zengin ve güçlü kadınlarından biri hem de özgür ruhu ve yaşam biçimiyle Goya'nın hayatında ciddi yer etmiş bir kişidir. Bir dönem kraliyet ressamı olan Goya'yla tanışması zaman almamış ve sonrasında Alba Düşesi'nin portreleri ortaya çıkmıştır. Düşesin 40 yaşında bir hastalık süreci ve ölümü sonrası ciddi bir depresyon yaşayan Goya ruhsal sıkıntılar çektiği bir dönemin içine girer. Bu süreç aynı zamanda Goya'nın tam da seri baskı resimlerine başladığı 'albümler' döneminin de başlatıcısı olmuştur. Bu albüm serileri çoğunlukla siyah ağırlıklı ve çeşitli baskı yöntemleriyle yapılmış çalışmalardır. 1796 ila 1828 yılları arasına denk düşen bu süreç Goya'nın artık geri dönülmez biçimde resim anlayışının değiştiği bir dönemi de ifade eder. Bu dönem, çeşitli hicivlerle ele alınmış karikatürler, maskeli

[149] Derya Şahin, ''**Francisco Goya'nın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri''**, Ankara, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 2, Sayı:4, 2014, s. 154.
[150] **A.y**, s. 154.

figürlerin görüldüğü, cadıların ve doğaüstü varlıkların resmedildiği bir süreci de kapsar.

Baskı resim serilerinin ön planda olduğu bu dönemde Goya siyahı geliştirmiş olduğu tekniklerle birlikte yoğun olarak kullanır. Tıpkı Rembrandt'ın siyahı resmin gölgeli alanlarını öne çıkarmak için uyguladığı yöntemi Goya baskı resim özelinde uygulamaya çalışmıştır. Asitle indirme-çukur baskı tekniğiyle siyahlarını daha derinlikli olarak ön plana çıkarır. Bu baskı resimlerde hissedilen karanlık ton tam da 1800'lerin başında Goya'nın Engizisyon'la yaşadığı problemlerin yoğunlaştığı ve psikolojik olarak ciddi baskılar içinde hissettiği bir sürecin de başlangıcı olarak kabul edilir. Aynı zamanda 1792 yılında ilk belirtileri görülen; fakat 1795 ile birlikte iyice ilerleyen sağırlık hastalığının da kendisini ciddi bir biçimde etkilediği görülür.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/se-repulen
ErişimTarihi: 01.07.2020



Resim 42: Francisco de Goya, *Se Repulen* (*Kendilerine Çekidüzen Verenler*), Kapriçyolar Serisi 51 No'lu Levha, 1799, kağıt üzerine asit, leke, yanık çukur, kuru kazı ve oyma baskı, Özel Koleksiyon

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/quien-lo-creyera/b3f5d6c8-9f7f-4e65-b55a-38fa680e94e1 Erişim Tarihi: 03.07.2020



Resim 43: Francisco de Goya, *Quien Lo Creyera!*(*Bunu Kim Düşünebilirdi!*), Kapriçyolar Serisi, 62 No'lu Levha, 1799, kağıt üzerine asit, leke, yanık çukur, kuru kazı ve oyma baskı, Özel Koleksiyon

Kaynak: (Çevrimiçi) https://arthistory.wisc.edu/event/los-disparates-and-goyas-late-works-triumphs-of-caprice/ Erişim Tarihi:16.03.2021



Resim 44: Francisco de Goya, *Los Disparates* (*Uçmanın Bir Yolu*), Atasözleri Serisi, 13 No'lu Levha, 1816-19, kağıt üzerine siyah leke baskı, Özel Koleksiyon

Goya'nın siyahla ilişkisine bakılması gerektiğinde öncelikle iki temel olgudan netçe söz etmek gerekir. Bunlardan ilki Goya'nın sonrasında sanat tarihi literatürüne de girecek olan 'kara dönem' resimlerine giden yolda yaşamış olduğu iki ciddi hastalık, bir diğeri de Napolyon istilası sonrası Engizisyon'la ters düşmesi sonucu yaşadığı sıkıntılar ve bunlar sonucunda ortaya koyduğu siyah, kasvet, karanlık ve çeşitli acılarla dolu örneklerin görüldüğü bir resimsel üslup anlayışıdır. Goya'nın bu dönemini tanımlayan bir başka önemli unsur da savaş fikrine dair getirdiği politik yorumlama biçimidir. Özellikle Napolyon'un 1808 yılında İspanya'yı istilası ve halkın bu istila karşısında göstermiş olduğu mücadele ve karşı koyuş şekli Goya'yı derinden etkilemiştir. Napolyon'un emriyle Joachim Murat komutasındaki Fransız birlikleri İspanya'nın aydınlar-gelenekçiler çatışmasından da faydalanarak sözde bir 'düzen' getirme vaadiyle yönetimdeki bazı İspanyol kanaat önderleri ve ileri gelenlerini de yanlarına alarak ülke yönetiminde söz sahibi olur. Bu istilaya karşı

koyanların Fransız güçleri tarafından kanlı infazları sonucunda gerçekleşen bastırma eylemlerinden Goya oldukça etkilenir. Psikolojik olarak bir tür çöküş yaşar ve ikinci önemli hastalığının başladığı sürece girmiş olur. Tıpkı 1792 yılında yaşadığı ilk rahatsızlık gibi bu ikinci rahatsızlığının da tam sebebi bilinmemektedir. Goya tam da bu döneminde tıpkı 30 yıl önce ilk gravürlerini yaptığı ve *Kaprisler* ya da *Felaketler* serisinde karşımıza çıktığı haliyle bu sürecinde de benzer konuları ele alır. Fakat bu kez kasvetin ve bu kasvet bağlamında siyahın öne çıkışı yoğunlaşır. Özellikle Goya'nın ikinci hastalığına denk düşen 70 yaş sonrası ortaya koyduğu eserlerine 'Kara Dönem Resimleri' ismi verilir. Goya'nın ruh halindeki bu değişimlerin sonucu olarak son yıllarda yaptığı resimlerin, gravürlerin, eskizlerin dışında özellikle bilinen *Kara Resimler* başlığı altında toplanan eserlerinden oluşan bu dönem aynı zamanda kendi sanat hayatının son dönemlerini ifade etmek için de kullanılır.

Kara Resimler serisinin ortaya çıkış yılları 1820-23 yılları arasında tam da İspanya'nın o dönemki devlet başkanı Riego'nun darbeyle tutuklanmasının hemen öncesine denk gelir.[151] Bu 3 yıllık nispeten liberal sayılabilecek dönemde çoğunluğu Madrid'te yapılmış Kara Resim'lerin ismi rengin ontolojik pozisyonuna gönderme yapmaktan öte, 1819 yılında Madrid dolaylarında satın almış olduğu *Quinta del Sordo*-yani 'sağırın evi' olarak da bilinen kır evinin duvarlarına yapmış olduğu resimlerden hareketle konmuştur. Bu 'kara' resimlerin karakteristik özellikleri ise, ressamın kendi ve yakınları dışında kimse tarafından görülmemek üzere yapılmış olmalarıdır.[152] Bu kır evindeki iki büyük odanın duvarlarının tamamı, sanat tarihçisi Werner Hofmann'ın deyimiyle 'Goya'nın kendi kendisinin şeytan çıkarıcısı'[153] hale gelmesini sağlayan Kara Resim'ler serisinin örnekleriyle kaplanmıştır. 1821-22 yıllarının büyük döneminde bu resimlerle uğraşan Goya'nın Kara Resimleri'nin konuları Şabat'ı kutlayan cadılar, deliler ve hastalar, trans veya vecd halinde kendinden geçmiş bireylerin betimlemelerinden oluşur. Kara resimler izleyende ilk bakışta ciddi şok etkiler yaratır; fakat bir anlamda bu betimlemeler Goya'nın zihnen berraklığa ulaşmasında çok ciddi sağaltıcı etkiler yaratmışlardır.

---

[151] Todorov, **a.g.e**, s. 208.
[152] **A.e**, s. 209.
[153] Werner Hoffmann, **Goya: To Every Story There Belongs Another**, London, Thames & Hudson, 2003, p. 318.

‘’Kara Resimler, Goya’nın hem dış dünyada mevcut olan şiddete, hem de ruhuna yerleşen şeytanlara yönelik ortaya çıkarmak istediklerine uygun resimsel ifadeyi temsil ederler. (…) Takıntılarının bilincine varmakla, onları bir eserde dışarı çıkarmakla kendini özgür bırakabilir ya da onları en azından ehlileştirebilir ve seyircisine de aynı işi başarma izni verir.’’[154]

Böylece Goya özelinde siyahın ele alınışı resmin biçimsel kurgusunun ötesinde sanatçının içsel dünyasının etkilerini sanatla ortaya koyan bir tür duygulanımlar bütününün yansımalarını ifade eder. Sanatta özellikle bu tutum Aydınlanma sonrası etkilerle edebiyatta *Parnasizm* olarak kendini gösteren natüralizmi bir tür gerçekçilikle ortaya koyan yaklaşımın tamamen karşısında durmuştur. Romantizm’e benzer olarak mistik olanın merkezde olduğu akımın siyah ve siyahlığın ortaya koyduğu atmosferin yansıtılmasında öne çıkan özellikleri oldukça nettir. Romantizm’le doğrudan bir birliktelik kuran Sembolizm’in Romantizm’e göre mistik olanı vurgulama noktasında biraz daha öne çıktığı söylenebilir. Bu durum insanın içsel serüvenine daha yoğun odaklanmış olan Sembolizm’in siyahlarında da kendini gösterir. Özellikle Odilon Redon’un bazı çalışmaları siyahın Sembolizm bağlamında işleniş şeklini açıklar niteliktedir.

Asıl adı Bertrand-Jean Redon olan sanatçı ‘Odilon’ lakabını annesi ‘Odile’in isminden almıştır. 1840 yılında Bordeaux şehrinde doğan sanatçı çocukluk yıllarında amcasının çiftliğinde geçirdiği yılların etkisinde doğa gözlemine açık bir şekilde büyümüştür. 11 yaşının sonunda yeniden Bordeaux’ya dönen Redon sanat eğitimi veren bir okuldan burs kazanarak erken yaşta resim çalışmalarını yoğunlaştırır. 15 yaşında resim öğrenimi görmeye başlar fakat babasının yönlendirmesiyle gençlik döneminde resimden uzaklaşıp mimarlığa yönelir. Paris Güzel Sanatlar okulu (Ecole des Beaux-Arts) sınavlarını geçemez; fakat yıllar sonra başka bir vesileyle bu okulda hocası olan Jean-Leon Gerome’la çalışma fırsatı bulacaktır. İlk gençlik yıllarında sanatçı, bu sıralarda tanıştığı ve sonrasında yakın dostu olan botanik bilimci Armand Clavaud’un etkisiyle bilim ve edebiyatla yakından tanışma fırsatı bulmuştur. Yine bu tarihlerde özellikle Hint Mitolojisi ile yakından ilgilenen Redon ilerleyen yıllarda da kendi sanatında mitolojik konu ve karakterlerden oldukça faydalanmıştır. 1860’ların sonunda bir süre İspanya’ya giden Redon 1863 yılında Bordeaux’ya yeniden döner

[154] Todorov, **a.g.e**, s. 226.

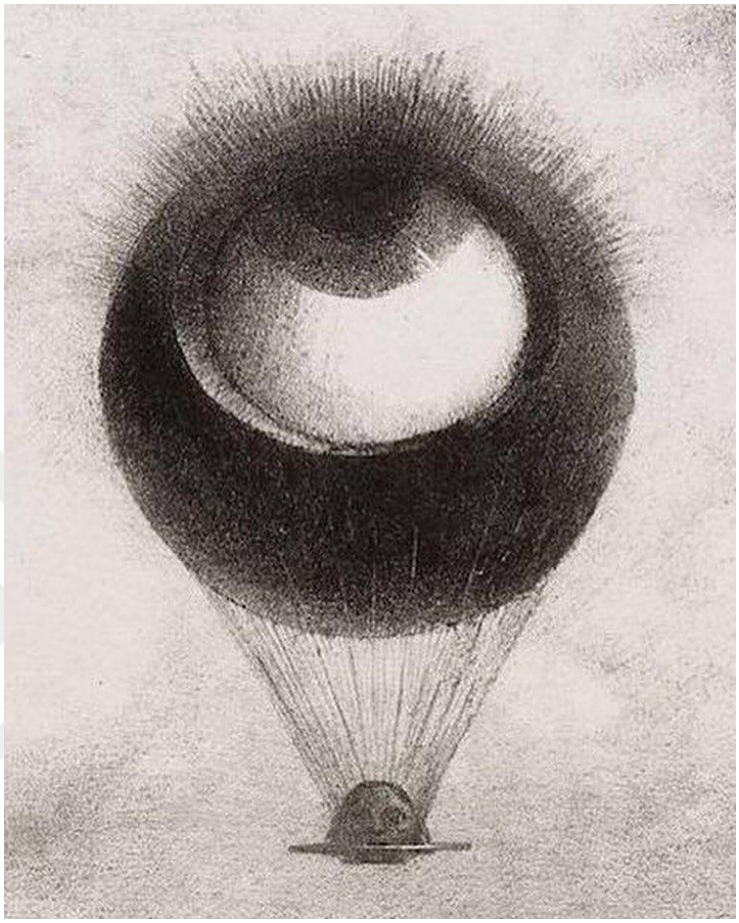
ve sanat serüveninin neredeyse tamamında etkisinde kalacağı hocası Rodolphe Bresdin'le tanışır. Bresdin, Redon'un mistisizme yönelmesinde ve hayal gücünün sınırlarının gelişmesinde en etkili kişi olmuştur.

Redon'un siyaha yoğunlaştığı dönem tam da ustası Bresdin'in etkisinde yöneldiği hayal gücünün karanlık noktalarıyla Sembolizm'in temel değerlendirme biçiminin kesiştiği noktada ortaya çıkmıştır. 1870 yılından itibaren sanat dilinde net bir değişim gözlemlenen Redon'un bu üslup farklılığında ortaya çıkan en önemli biçimsel dönüşümü, etkisinde olduğu mistisizmden fantastik hikayelere doğru kaymasıyla birlikte keskin geometrik biçimlerden daha organik biçimlere doğru dönüşünde kendini gösterir.[155] Redon'un siyahları bağlamında bu örneklerin net görüldüğü tür litografi çalışmalarıdır. Redon için litografilerinde siyahlar aracılığıyla aktarılanlar, onun düşsel dünyasının simgesel karşılığı olarak değerlendirilebilir.[156] *Siyahlar* adını verdiği bu dönem eserlerinde korku ve düş sahneleriyle birlikte özellikle kabusları konu alan birçok karanlık eser ortaya koymuştur. Füzen ve taşbaskı metodunu çokça tercih ettiği 1875-80 arası dönemi Redon'un siyahla oldukça yakınlaştığı bir dönemdir. *Siyahlar* serisi tam da bu dönemde ortaya çıkar. Grotesk görüntülere eşlik eden siyahın ağırlıkta olduğu çalışmalar aşağı yukarı 5 yıl boyunca Redon'u meşgul etmiştir. Portfolyo serisi olarak plakalar halinde hazırlanmış bir seri olan *Siyahlar* albümü siyahın net olarak tüm albüm boyunca merkezde ele alındığı çalışmalar olarak öne çıkarlar.

Sözü edilen siyah ağırlıklı litografi çalışmalarından *Sonsuzluğa Yükselen Göz Şeklinde Garip Bir Balon* (ya da diğer bir ismiyle *Edgar Allan Poe'ya*) adlı çalışması siyahla oldukça ilgili olan Edgar Allan Poe'ya ithafen ele alınmış bir çalışmadır. Poe'nun benzer temalı öyküsüne ithafen yapılmış litografi, yazarın karanlık edebi tasvirlerinin resimsel bir karşılığı gibidir.

[155] **Noir: The Romance of Black in the 19th Century French Drawings and Prints,** ed. Lee Hendrix, s. 68.
[156] **A.e**, s. 68-69.

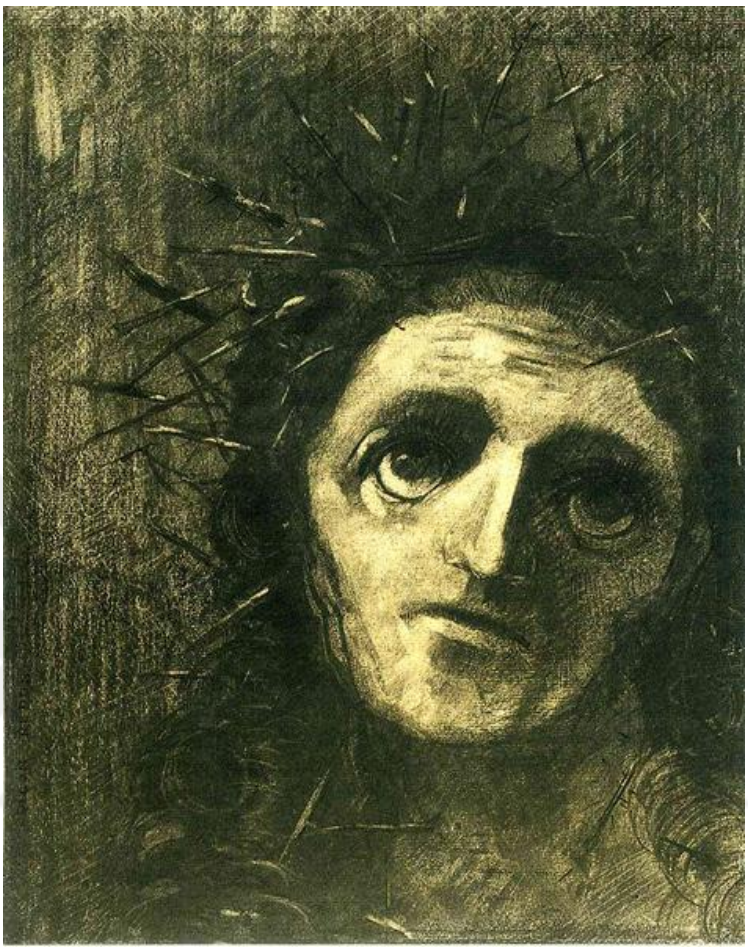
Kaynak: (Çevrimiçi) https://publicdomainreview.org/collection/odilon-redon-a-edgar-poe Erişim Tarihi: 18.03.2021



Resim 45: Odilon Redon, *Sonsuzluğa Yükselen Göz Şeklinde Garip Bir Balon*, 1882, kağıt üzerine litografi baskısı, Özel Koleksiyon

Redon'un 'Siyahlar' serisinden bir başka vurucu çalışma da *İsa* isimli litografi baskısıdır. Göz kapaklarının üst kısmı özellikle siyahla vurgulanarak çukurlara gömülmüş bir çift gözle ve oldukça hüzünlü bir bakışla bu döneme kadar görülenlerden oldukça farklı bir İsa betimidir. Çalışmanın bütününe hakim olan siyah ton çile ikonografisinin dışına çıkarak modern kırılmanın işareti olarak okunabilecek biçimsel özelliklere sahiptir. Redon'un *İsa*'sı Romantizm sonrası ruhunun İsa'nın ifadesinde hüküm bulmuş bir sunumu gibidir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.artsy.net/artwork/odilon-redon-christ, Erişim Tarihi: 20.03.2021



Resim 46: Odilon Redon, *İsa*, 1887, kağıt üzerine litografi baskısı, 27 x 58 cm, Özel Koleksiyon

2.1. Renkli Resimlere Bakmak

19. yy.'ın ikinci yarısından sonrası, sanatı değerlendirme şeklinde önemli kırılmalar yaşanan bir dönem olarak bilinir. Bu kırılmanın temelinde dünyanın algılanış biçimindeki dönüşümün payı büyüktür. Olguların değerlendirilme şekli akıl temelli rasyonel çıkarımlardan duyu temelli bir felsefi kavrayışa doğru kayar. Duyumcu felsefenin öne çıkışıyla birlikte nesne yorumunun fenomenlerle açıklanmaya başlanması söz edilen zihinsel dönüşümün yaşanmasında önemi bir faktör olarak öne çıkar. Bu yapının gelişiminde kuşkusuz doğacı idealin yerini çok

çabuk bir şekilde gerçekçiliğe bırakmasının etkisi büyüktür. Doğa değerlendirmesinde gerçekçi idealin ilk olarak karşımıza çıktığı nokta *Barbizon Okulu* ressamlarının doğa değerlendirmelerinde görülür. Paris'te Fontainebleau yakınındaki Barbizon köyüne yerleşen sanatçıların oluşturduğu okul, peyzaj sunumlarının doğal ışık etkili gerçekçi sunumlarına odaklanır. 1824 yılında Paris Salonu'nda John Constable'ın eserleri ilk olarak sergilendiklerinde ressamın özellikle kırsal manzara resimlerinde doğayı ele alış şekli bazı genç sanatçıları oldukça etkilemiştir. Doğa önündeki birincil deneyleri doğanın etkileri altında resmetmeyi arzulamak Constable için natüralist gerçekçiliğin bir adım ötesinde aslında doğayı değerlendirme noktasında ilk yenilikçi adımları hissediyor oluşunda kendini gösterir. O dönem içerisinde doğanın değerlendirilişine dair çıkan yazılar da farklı alanlardan sanatçıları benzer arayışlar etrafında düşünmeye yöneltmiştir. 1817 yılında Henry Richter isminde bir ressam tam da bu konuya dair ilginç bir yazı kaleme almıştır. *Daylight*: *A Recent Discovery in the Art of Painting* (*Gün Işığı: Resim Sanatında Yeni Bir Buluş*) başlıklı yazı, birçok ressama egemen olan doğayı etüt etme ve araştırma tutkusunu oldukça güzel özetler. Richter bu yazıda bir sergide bir araya gelmiş olan 17. yy. Hollandalı sanatçıların ruhlarına şu şekilde seslenir: '*'Sizin zamanınızda açık bir gökyüzü yok muydu*? *Atmosferin engin mavi ışığı o zaman da bugünkü gibi parlamıyor muydu*?''[157] Bu düşüncelerin 19. yy.'ın başında yaygınlık kazanmasıyla birlikte ressamlar da doğa etütlerini farklı bir zihinsel örgünün unsurlarıyla incelemeye başlamışlardır. Constable'ın ortaya koyduğu ilkeler üzerinden doğayı değerlendiren Barbizon Sanatçıları böylece gerçekçi çizgide bir doğa görüşü ortaya koymuş olurlar.

Öncelikli olarak ışık olgusuna odaklanan Barbizon Okulu sanatçıları idealize edilen manzara betimlerinden uzaklaşılmasını ve doğa önünde nesnelerin kendi gerçekçi renk değerleriyle sunulması gerektiğini savunmuşlardır. Doğacı gerçekçilik bu noktada natüralist gerçekçilikten önemli bir farkla ayrılır: Natüralist Gerçekçi yaklaşım doğanın göründüğü gibi ifade edilmesi ilkesinden hareketle renk değerlerini sınırlı renk paleti bağlamında işlemeyi uygun görmüştür. Bu açıdan doğanın göründüğü gibi resmedilmesi, 'doğanın gerçeği'ni sınırlı renk uygulamaları

[157] Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, s. 272.

nedeniyle tam olarak ifade etmiyor, gerçekle yüzeydeki görüntü arasında doğan farktan ötürü doğanın hissedilmesi bağlamında önemli sorunlar doğuruyordu. Barbizon Okulu sanatçıları sadece renklerle doğanın gerçekçi unsurlarının yakalanmasının yeterli görünmeyeceğini hissederek doğal ışık etkisinin resimde verilmesini hedeflemişlerdir. Böylelikle natüralizmi bir boyut öteye taşıyarak doğa önünde ışık etkili bir renk değerlendirme arayışının daha temel sonuçlar verebileceğini öngörmüşlerdir. Gündüz ışığının özellikle yüzeyde yarattığı kırılmalar renklerin değerlendirilmesinde natüralizmi aşan başka bir gerçeklik boyutu işlemek anlamına gelir. Bu şekliyle bakıldığında da Barbizon Okulu ressamları renk paletlerinde çoğalan renklerle birlikte bu dönemde renge bakışı bahsedilen unsurlar ışığında dönüştürmüşlerdir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/dupre_j/index.html, ErişimTarihi: 21.03.2021



Resim 47: Jules Dupre, *Sessiz Bir Öğlen Sonrası*, 1860-65, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 230 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wikiart.org/en/narcisse-virgilio-diaz/the-forest-in-fontainebleau-1867, Erişim Tarihi: 23.03. 2021



Resim 48: Narcisse Virgilio Diaz, *Fontainebleau Ormanı*, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 92 cm, Bordeaux Güzel Sanatlar Müzesi

Renk olgusunun doğa önünde ışık etkili bir bakışla değerlendirilmesi fikrinin biçimsel açıdan ilk etkileri, resim düzleminde Neo-Klasik ilkelerden hareketle oluşturulan ve yapısal açıdan sağlam kompozisyonların yavaş yavaş dağılmasında kendini gösterir. Doğa ışığının, pastel renklerle birleşerek konstrüksiyonu dağıtması, renklere atfedilen yeni bakış açılarının oluşmasını sağlamıştır.[158] Barbizon Okulu'nun ortaya koyduğu bu resimleme anlayışı renk olgusunun doğa gözlemi bağlamında yeniden tasarlandığı bir yaklaşım biçimini ortaya koyar. Fakat bu gözlemler sonucu uygulanan renkler, bir şekliyle hala atölye ortamına ihtiyaç duyulan ve bir tür katı nesnellikle açıklanabilen renkler bütünüdür. Ressamın

[158] Gün ışığı altında çalışan sanatçılarla birlikte, renk sadece fiziğin genel kuralları çerçevesinde ele alındığı halden sıyrılarak doğal ışık etkisiyle ortaya çıkan tonların hakimiyetinde yeni bir değerlendirme bağlamına oturtulur. Buna göre artık gün ışığı etkisinde değerlendirilen renk olgusu, ışın demetlerinin resim düzleminde doğrudan etkisinin hissettirilmesiyle ortaya konulur. Bu şekilde konturun renkler aracılığıyla yutulduğu ve 'ton kontrastı' etkili yeni bir resimleme anlayışına doğru kayıldığı görülür.(Bkz. Çağlarca, **a.g.e**, s. 48.)

gözlemi her ne kadar öznel olsa da renklerden faydalanılma biçimleri gerçekçi tutumun etkisindedir ve bu etki resim düzleminde resmin yapısal bütünü gözetilerek uygulanır. Bundan ötürü genel kompozisyonda sağlam bir resim yapısı yaratabilme bağlamında doğal ışığın yansımalarının nesneler üzerindeki etkisi yapay kalabilmektedir. Ayrıca Gerçekçi ekolden kalan renklendirme anlayışı olarak 'galeri tonu'ndan vazgeçememe durumu da resim yüzeyinde yapay sarı ışıkla kendini ortaya koyan bir gelenek yaratmıştır. Bu noktada fiziksel analiz ressamın hissettirmek istediği öznel doğa betimlemesini aktarmakta yetersiz kalır. Barbizon Okulu sanatçıları ve daha önce adı geçen Joshua Reynolds, John Constable gibi sanatçıların deneyci doğa gözlemi eğilimi 19. yy'ın ikinci yarısında artık beklenen etkiyi yaratmamaktadır. Göz organı ve görme ediminin mekanik birer 'aygıt' gibi düşünülerek akılla iş birliği yapması ve bu bağlamda bilimsel bir perspektife oturması öznel görmenin etkinleştiği bir dönemde sanatçıları tatmin etmez.

Bu bağlamda daha önce de adı geçen John Ruskin ve Roger Fry gibi teorisyenler Empresyonizm'e giden yolda bu sanatçılara kendi teorileriyle bir nevi yol açmış olurlar. Doğa değerlendirmesi bağlamında nesne-akıl perspektifinden özne-algı perspektifine doğru evrilen bu anlayış, dönemin diğer teorisyenlerini de algı-duyum çalışmalarına doğru yöneltir. Buna göre Ruskin'in 1856 yılında kaleme aldığı metni katı cisimlerin algılanmasının bütünüyle deneyimle ilgili olduğunu ortaya koyar.[159] Buna göre dış dünyaya dönük tüm görülenler nesnelerin üzerindeki renklerle ilgilidir ve bu renklerin algılanışı deneyimlerin meydana geldiği algısal çıkarımların sonucu olarak okunabilir.[160] Duyumlar bu sayede algının bir unsuru olarak devreye girer ve algıya dayalı zihin durumu görsel dünyanın tasarlandığı bir alana dönüşür.

İlk adımların 19. yy.'ın hemen başında Newton optiğine karşı gelişen algıya dayalı düşünce biçiminin merkeze alınmasıyla atıldığı söylenebilir. Schopenhauer'un bilimsel epistemolojiye karşı geliştirdiği sezgici yaklaşım sanatçıları ve sonrasında teorisyenleri ciddi anlamda etkiler. İzlenimcilikle birlikte netleşecek olan duyulara dönük görme biçimi renklerin planlanışında da ressamların aydınlık paletlere, çarpıcı

[159] Gombrich, **a.g.e**, s. 250.
[160] **A.e**, s. 250.

tonlara doğru kaymalarını sağlar. Renkler böylece artık salt ışığın yarattığı etki anlamında değil; aynı zamanda tonlar arasındaki geçişlerin ve bağlantıların hissedilebilmesi noktasında da değerlendirilmeye başlanır.[161]

Renklere dair gelinen bu noktada kuşkusuz bir başka önemli unsur da Empresyonizm'e giden yolda farklı kişiler tarafından kısa süreler içerisinde ortaya konan renk teorileridir. 19. yy.'ın ikinci yarısı itibariyle birbiri ardına gelen çeşitli teoriler sanatçıları sözü edilen yeni gelişmeler ışığında üretmeye yöneltmiştir. 19. yy. renk teorilerinin genelinde 17. yy.'da karşımıza çıkan ve sadece bilimsel perspektiften değerlendirilen teoriler dışında, ışığın öznel değerlendirme bağlamında ve algı-duyum felsefesi özelinde kavranıyor oluşu öne çıkar. Bu dönemde renge sözü edilen duyumcu özellikler bağlamında bakan ilk kişi Johann Wolfgang von Goethe'dir. Edebiyat alanında birçok önemli esere imzasını atmış olan sanatçı bu üretimlerinin dışında doğa bilimleri başta olmak üzere çeşitli araştırma-inceleme konularına da eğilmiştir. Goethe'nin renklerle ilgili ilk gözlemleri 1777 yılı itibariyle henüz gençken başlar. Almanya'da yaşadığı ilk gençlik yıllarında optik konulu seminerlere katılarak bu alanda birikimlerini oluşturmaya başlar. Işık-gölge ve renk teorileri ışığında çeşitli notları vardır fakat renkler özelinde kapsamlı çalışmayı ve bu konuyla ilgili geniş bir bilimsel yazı dizisi yazma kararını İtalya'da alır.[162] Goethe, İtalya'da sanat çevreleriyle kurduğu yakın dostlukların bir sonucu olarak sanat eserlerinin biçimsel yapılarına teknik analizler ışığında bakmaya başlar. Ocak 1790 yılı itibariyle de doğa tarihçisi ve kimyager dostu Büttner'in prizmaları aracılığıyla renklerin oluşumlarına dair detaylı gözlemler yapma fırsatı bulur.[163] Bu prizma gözlemleri sonucu elde ettiği bulgular ile de *Renk Öğretisi* isimli geniş ölçekli çalışmasının taslaklarını oluşturmaya başlar. Çalışma, Goethe'nin Doğa Bilimi, Morfoloji, Jeoloji gibi doğa konularına yer verdiği genel bir bilimsel yazılar bütününün en kapsamlısı olarak yayımlanır. Çalışmanın tamamı 20 yıla yakın bir

[161] Çağlarca**, a.g.e**, s. 49.
[162] Johann Wolfgang von Goethe, **Renk Öğretisi**, Çev. İlknur Aka, İstanbul, Kırmızı Yay, 2013, s. 9. (Kitabın Türkçe çevirisinde, özet niteliği teşkil eden sunuş yazısından: **Goethe Eserleri, 13. Cilt, 'Doğa Bilimsel Yazıları'**; *Rike Wankmüller*, 'Renk Öğretisi'ne ilişkin 'Ek Açıklamalar' kısmında geçen şekliyle vurgulanmıştır. (ç.n.))
[163] **A.e**, s. 9.

zaman içinde tamamlanır ve çoğunlukla Goethe'nin tasarladığı renk teorisine odaklanır.

Renk Öğretisi isimli çalışma en genel haliyle Goethe'ci sezgicilikle ışık-renk etkileşiminin birlikte düşünüldüğü bir teoriler bütünü olarak tanımlanabilir. Goethe ilk planda renklerin bütününü ışığın edimleri olarak değerlendirir; fakat bu edimlerin bütünü öznenin doğa görüşü bağlamında şekillenmektedir. Buna göre ışık-renk korelasyonu gözlerin 'görme' ediminin dışında, doğayı algılama biçimi olarak değerlendirilir.[164] Buna göre Goethe'nin kuramı kitabın da ilk bölümünü oluşturan *Renk Öğretisi Tasarımı* olarak adlandırılan ve renklere fenomenolojik olgular olarak yaklaştığı kısımda şekillenir. Bu kısımda Goethe genel olarak gözün renkleri fiziksel olarak görmenin dışında onları nasıl algıladığımızla ilgili çıkarımlarını temellendirir. Goethe, algı-renk ilişkisini çözümlerken gözün bir yüzey üzerinde karşıt renkler bütününde aslında eş zamanlı ardışık tepkimelerle bütüne ulaşmaya çalıştığını saptar. Örnek olarak siyah bir zemin üzerinde gri bir resmin beyaz bir yüzey üzerinden çok daha açıkmış gibi algılanacağını söyler. Bu çıkarıma da gözün karanlığa baktığında aydınlık, aydınlık ile karşı karşıya kaldığında ise karanlık olarak görmek istediği sonucunu çıkararak varır.[165] Gözün hiç kıpırdatılmadan gri bir yüzey önünde siyah bir resmin tutulmasıyla görebildiği alan, siyah resmin kapladığı alanı çok daha rahat kavrayabilmesine olanak sağlar. Aynı deney beyaz bir resimle yapıldığında ise beyaz resmin kapladığı alanın çok daha koyu göründüğü fark edilir. Goethe teoreminde, resim düzleminde gri-siyah geçişinin varlığı yüzeyde siyah-beyaz renkli bir nesnenin yarattığı etkiyle birlikte düşünülebilir hale gelmektedir.[166] Bu şekilde de karanlık-aydınlık diyalektiğinde gözün algılama şekli üzerinden sezgici bir yorum geliştirilir. Bu yaklaşımın oldukça benzeri Goethe'nin teorilerini genç yaşlarındayken takip etmeye başlayan Arthur Schopenhauer'un önerilerinde de görülür. Schopenhauer da tıpkı Goethe gibi Newton optiğine karşı oldukça net karşı çıkışlar getirerek, Goethe'nin öznel renk değerlendirme anlayışını desteklemiştir. Hatta bu yaklaşımını ortaya koyan bir metnini Goethe'ye yollayarak Newton optiğine karşı teorileri ve

[164] **A.e**, s. 15.
[165] **A.e**, s. 45.
[166] **A.e**, s. 44.

bunun dışında da renkler hakkındaki görüşlerini aktarma fırsatı bulmuştur.[167] İkisi arasında renkler ve görme ediminin doğasına dair ufak farklılıklar olsa da temelde Goethe de Schopenhauer da 19. yy. başında Almanya'da yoğunlaşan Newton optiğine karşı gelişen öznel değerlendirme görüşünün önemli temsilcileri olmuşlardır.[168]

Goethe'nin renk kuramında renkli resimlerin değerlendirilişi renklerin fizyolojik yapısından ziyade gözün belli renklerle karşı karşıya kalması durumunda nasıl davrandığıyla ilgili olarak işlenir. Bu noktada 19. yy.'ın başında ortaya konan ilgili diğer çoğu renk teorileri dikkat edildiğinde psikolojik etmenli temellerle açıklanmaya çalışılmıştır. Goethe'ye göre de renkli resimlerin gözde bıraktığı etki renksiz resimlerin bıraktığı etkiyle oldukça benzerdir; tek fark zıtlık oluşturma noktasında gözdeki ağ tabakasının gösterdiği tepkinin çok daha canlı ve belirgin olmasıdır.[169] Bu çerçeveden bakıldığında, görme yasaları bakımından renklerin analizinde gözün görme ilkeleri son derece önem kazanır. Göz, rengi kendi yapısı içinde bir tür bütün olarak kodlayarak renk çemberini bu şekliyle çözümler. Sarının merkezde olduğu bir menekşe renginde kırmızı ve mavi bulunur. Turuncu renginin merkezde olduğu bir görme ediminde maviye karşılık gelebilecek sarı ve kırmızı rengi; yeşil, mavi ve sarının birleşimidir ve kırmızıyı gerektirir; böylece farklı karışımlarla nüanslar elde edilerek renk çemberinin ara formlarına ulaşılmış olur.

Goethe'nin renk kuramında siyah rengin oluşumu, kimyasal müdahaleler sonucu elde edilen inorganik bir oluşum olarak değerlendirilir. Siyah, bitkilerin yanarak bozulmaları sonucu ortaya çıkar ve kömür siyahı bir renk olarak görülür.

---

[167] Schopenhauer renk değerlendirmesinde Goethe'nin kuramında fizyolojik ve kimyasal odaklı yaklaşımından bu noktada ayrılarak salt fizyolojiye dayalı bir kuram ortaya koyar. Buna göre renk, retinanın tepkileri ve onun etkinliğiyle paralel düşünülmelidir. İnsan bedeninden ayrı düşünülen nesnel bir renk değerlendirmesi Schopenhauer'e göre eksik bir değerlendirmedir. (Crary, **a.g.e**, s. 87.) Bunun için ayrıca bkz. P.F.H. Lauxtermann, **''Five Decisive Years: Schopenhauer's Epistemology as Reflected in his Theory of Color'**, Amsterdam, Studies in the History and Philosophy of Science, Elsevier, Vol.18, No. 3, pp. 271-291.

[168] 18. yy. içinde özellikle rengi sosyal bilimler araştırmalarının önemli bir alanı olarak görmeyen kimi düşünürler bağlamında bakıldığında renk-görme edimi ilişkisinde gelinen nokta oldukça önemlidir. Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde bu konuya dair ortaya koyduğu çıkarımların 19. yy.'da Goethe ve Schopenhauer tarafından şiddetle reddedildiği gözlemlenir. Yine Michel Foucault'nun da 18. yy.'da görme edimini diğer tüm duyusal kısıtlamalardan ayıran ve en önemlisi de görme ediminin '*siyah ve beyaz ile kısıtlanmış bir görünürlüğe dair*' olduğunu ortaya koyan yaklaşımı, bu yargının niteliğini ortaya koyan görüşler olarak belirtilebilir. (Crary**, a.g.e**, s. 87-88.)

[169] Goethe, **a.g.e**, s. 48.

Nesnelerin yanıcılıklarını yitirmeden önce grileşip siyahlaşması sonucu siyah renk elde edilmiş olur. Metal nesnelerde de siyah, oksitlenme sonucu elde edilir. Sirke ya da diğer bileşenlerin seyreltilip asitleştirilmesiyle çoğu metaller siyahlaşmış olur.[170] Siyah böylece asidin indirgenerek azaltılmasıyla ortaya çıkarılır. Bu oluşum mürekkebin ortaya çıkarılış sürecine oldukça benzer. Sülfirik asittte çözülmüş olan demir sarı renge dönerek çözeltinin gallik infüzyonuyla kısmen ekşiltilerek siyahlaştırılması sonucu mürekkep elde edilmiş olur.[171]

Fiziksel renkler açısından Goethe kuramının siyaha bakışı mat cisimlerin değerlendirilişi bağlamında karşımıza çıkar. *Renk Öğretisi* isimli eserin üçüncü kısmı olan *Kimyasal Renkler* başlıklı bölümde Goethe siyahın ortaya çıkarılmasından bahseder. *Siyahın Türetilmesi* alt başlıklı kısımda Goethe bu süreci kimyanın ışığında değerlendirir ve siyahın ortaya çıkarılışında yan etken maddelerin beyaz ve siyahı yeni renklere dönüştürdüğü yapıyı çözümler. Kitabın *XXXVII. Uyarılma* başlıklı bölümünde beyaz ve siyahın matlık ya da açıklık etkisiyle başka renkleri dönüştürücü etkisi bağlamında nasıl kurgulandıklarını görürüz. Renklerin uyarılarak dönüştüğünü, yeni renk oluşumlarının nesnenin koyu-siyah kısmıyla beyaz-açıklı-ışıklı kısmı arasındaki bölümlere uygulanan uyarıcı asidik müdahaleler bağlamında şekillenişini ortaya koyar. Fakat siyah Goethe tarafından diyoptik renk skalasında ne birinci ne de ikinci grup renkler içerisinde değerlendirilmez. Bunun nedeni siyahın Goethe için de boya maddesi rengi olarak görülmemesinden kaynaklanır. Goethe'nin renkler üzerine düşüncesi genel olarak ışık-gölge, karanlık-aydınlık karşıtlıklarından hareketle 'içsel sezgiciliği' hangi ölçüde ifade ediyor oluşuyla ilgilidir. Renklerin oluşumunu sezgici bağlamda ortaya koymuş ve kendi renk spektrumunu bu perspektiften hareketle oluşturmuştur. Goethe, Newton'un renkleri güneş ışığını tayflarına ayırarak incelemesine karşı çıkmış, renkleri sınıflandırarak farklı bir spektrum modeli ortaya koymuştur.[172] Renklerin bu şekilde ayrıştırılarak incelenmeye başlanması resim sanatında da sanatçıların renklere olan ilgisinin doğadaki ışık olgusundan, rengin ontolojik yapısına doğru kaymasını sağlamış bu

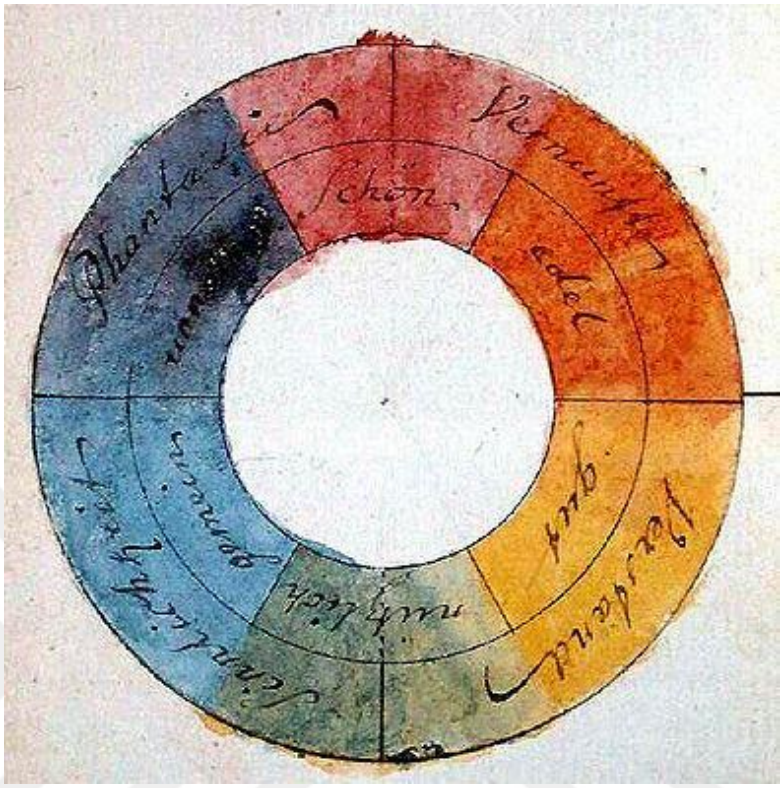
[170] Goethe, **a.g.e**, s. 157.
[171] **A.e**, s. 157-158.
[172] Evrim Çağlayan, ''**Temel Sanat Eğitiminde Renk Olgusu**'', İstanbul, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt:7, Sayı:1, 2018, s. 22-34.

şekilde de kompozisyonlarda renksel simgeciliğin öne çıktığı yeni bir resimleme anlayışı oluşmuştur. Özellikle resim düzleminde renklerin çeşitli özelliklerine göre gruplandırıldığı ve bu şekilde oluşturulan kompozisyonlar bu dönemde resme bakışı da dönüştürmüştür.

Goethe'nin renk teorisi sonrasında, bu teori doğrultusunda çalışan ve Goethe'nin teorilerini geliştiren kişilerden biri de Philip Otto Runge'dir. Tam da Goethe'nin *Renk Öğretisi* kitabının yayımlandığı yıl olan 1810 yılında Runge tüm renk, pastel özellikler, ton ve gölgelerin bir arada düzenli bir şekilde gösterildiği ilk renk küresini tasarlar.[173] Runge'nin o güne değin renk teorileriyle öne çıkan diğer isimlerden en önemli farkı kendi renk çemberinde siyah ve beyaza da yer vermiş olmasıdır.[174] Bunun yanı sıra mavi, kırmızı ve sarıyı da renk çemberinde merkez renkler olarak işlemiştir. Bu noktada Runge ve Goethe'nin diğer teorisyenleden farklılaştıkları nokta 18. yy.'da literatüre dahil edilmiş olan 'üç renk teorisi' kuramıyla tanımlanan renkleri değil; yalnızca mavi ve sarıyı ana renkler olarak kabul etmeleri olarak düşünülebilir. Bu şekliyle bakıldığında Goethe aslında Newton'un ortaya koyduğu 7 renk kuramına da karşı çıkmış olur. Goethe ve Runge için sadece mavi ve sarı ana renkler olarak kabul edilip diğer renkler ise bu renklerin dereceleri olarak kabul görür.

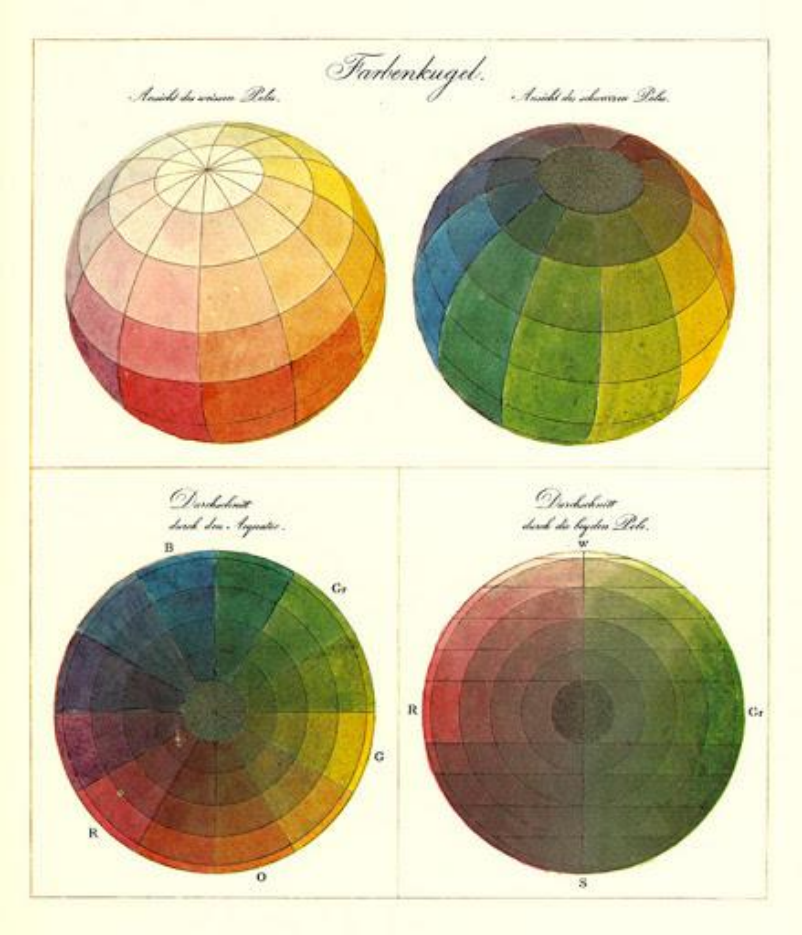
[173] Meral Per, ''**Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış**'', İzmir, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 8, Yaz:2012, s. 17-26.
[174] **A.y**, s. 20.

Kaynak (Çevrimiçi) http://scihi.org/goethe-theory-colours/) Erişim Tarihi: 25.03.2021



Resim 49: Goethe'nin renk çemberi, 1810

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.colorsystem.com/?page_id=771&lang=en Erişim Tarihi: 28.03.2021



Resim 50: Philip Otto Runge'un renk çemberi

Empresyonizme giden yolda renkli resimlerin oluşmasında sanatçıların ilgilendiği bir başka teori de Michel Eugene Chevreul'ün teorisidir. Chevreul'ün bilimsel çalışmaları da tıpkı Goethe'ninkiler gibi oldukça geniş bir kapsama sahiptir. En çok bilinenleri ise özellikle maddenin kimyasal bileşenlerine dair olanlarıdır. Bunun dışında renk maddeleri üzerinde ve bu maddelerin yapılarına dair olan çalışmaları da renk teorileri çalışmalarının bütününe önemli katkıda bulunmuştur. 1839 yılında *The Principles of Harmony and Contrast of Colors (Renklerin Armoni ve Kontrastlık İlkeleri)* isimli kitabı yayımlanır. Chevreul'ün bu çalışmada temelde ortaya koyduğu ilkeler bütünü, ana renklerin kendi tamamlayıcı başka renk

değerlerinin olduğu ve bu komplementer (tamamlayıcı) özellikleriyle yoğunluk kazanabilmeleridir. Örneğin, yeşil renk kırmızıyla yan yana uygulandığında daha yeşil olarak görünür. Chevreul bu şekilde oluşturduğu teorisini 'Eşzamanlı Kontrast Kanunu' olarak da isimlendirmiştir.[175] Chevreul'ün renk çemberinde kırmızı, sarı ve mavi ana renkler olarak belirlenmiş, turuncu, mor ve yeşil ise ara renkler olarak tariflendirilmiştir. Chevreul genel olarak renklerin kontrastlarıyla bütünleşik formlarının açıklayıcı olduğunu öne sürerek, bu bütünleşik yapının rengi etüt etmekte en doğru sonucu vereceğini belirtmiştir. Buna göre renklerin birbirlerine yaptığı etkilerle meydana gelen değişiklikler yeni bir form olarak asıl rengi ortaya çıkarır.[176] Tuval üzerinde bulunan renkler, tuval üzerine konan yerle onun tamamlayıcısı olan renk arasındaki bütünleşik formla anlam kazanır. Renk böylece tamamlayıcısıyla birlikte renklendirilmiş bir alan oluşturur veya nesnenin etrafına rengin ışınlarını dağıtır. Bu şekilde tuval üzerinde uygulanan renk ve onun tamamlayıcı rengiyle birlikte daha renkli bir alan yaratılmış olur.[177] Chevreul prensibiyle bakıldığında tuval üzerine konulan bir renk yalnızca resim düzleminde konulduğu yeri renklendirmez; aynı zamanda o rengin etrafı tamamlayıcısıyla çevrilerek renklendirilmiş olur. Böylece olduğundan daha renkli bir resim alanı oluşturulur. Bu metot uygulanarak rengin uygulandığı alan kendi etrafını aydınlatan haleli bir aydınlatma nesnesine dönüşür. Chevreul metodunda tamamlayıcı rengin yarattığı ışıklı alanla, dış ışık arasındaki şiddet asıl renk tonunun koyuluk-açıklık bağlamını meydana getirir.[178] Örneğin kırmızı bir resim fonu üzerinde gri rengin uygulanışı yeşile yakın yeni bir yansıtıcı renk olgusunu oluşturur. Yine aynı şekilde turuncu bir resim fonu üzerinde gri renk maviye yakın yeni bir renk alanı meydana getirecek ve bu şekliyle bakıldığında da tamamlayıcı renk alanıyla birlikte oluşan renkli bir yeni düzlem oluşturacaktır.

[175] **A.y**, s. 21.
[176] Peter John Brownlee, **''Color Theory and the Perception of Art''**, Chicago, American Art, University of Chicago Press, Vol.23, No.2, (Summer 2009), pp. 21-24.
[177] Çağlarca, **a.g.e**, s. 48.
[178] **A.e**, s. 48.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.colorsystem.com/?page_id=792&lang=en Erişim Tarihi: 29.03. 2021



Resim 51: Chevreul'un renk teorisinde renkler ve renk kontrastlarını gösteren şema

Chevreul metodunda bu prensibin uygulanışı sıcak ve soğuk renkler olarak belirlenmiş renklerin de tezatlıklarını arttırarak aydınlık-karanlık alan yaratımında etkin bir rol üstlenir. Siyahın pozisyonu Chevreul metodolojisinde de bu anlamda önemli bir noktada kendini gösterir: Chevreul prensibiyle aydınlık alanın azaltılması renklerin donuklaşmasını, soğumasını ve bu şekliyle siyahlaşmasını sağlayan bir resim alanı oluşturur.[179] Bu metot ekseninde bakıldığında beyaz bir daire, siyah bir resim fonu üzerinde daha beyaz görünebilirken, siyah bir daire de beyaz fon üzerinde daha da siyah görünecektir. Chevreul resimde 'kontrast' olgusunun bu metodla uygulanışını netleştirmiş ve sanatçıların kontrast meydana getirme noktasında daha yaratıcı ve geniş ölçekli bir uygulama alanının oluşmasında etkili olmuştur. Chevreul'un bu teoriyi en net ortaya koyduğu çalışması olan *Renklerin Eşzamanlı Karşıtlığı Kanunu ve Renkli Nesnelerin Bu Kanuna Göre Resimle İlişkileri İçinde*

[179] **A.e**, s. 48.

Değerlendirilen Uyumu Üzerine başlıklı incelemesi sanatçıların renge bakışını önemli ölçüde etkiler. Chevreul'un teorisinde ortaya konan en önemli olgu her renkli nesnenin başka bir renkli nesnenin yanında nasıl renk değiştirebildiğini bilimsel açıdan ortaya koyuşu olmuştur.[180] Böylece renk grupları resim düzlemi üzerinde anlık değişim etkisinin verilebileceği olanağı sağlamaya elverişli bir bağlamda kullanılabilir hale gelmiştir. Bu olgu sanatçıların iki resimsel olanağı kullanma noktasında elverişli bir ortam hazırlar: İlki, her renk kendi tamamlayıcı rengiyle yanında bulunan diğer renkleri boyayabilme özelliği kazanır. Bu şekilde de çizgisellik renk etkisiyle ortadan kaldırılabilir duruma gelerek ton geçişkenliği kolay bir şekilde verilebilir hale gelir. İkincisi ise aynı rengi taşıyan iki nesne yan yana geldiklerinde mevcut renk ciddi oranda etkisini kaybederek sanatçıların desen hakimiyeti, perspektif ve atölye ışığı gibi bazı geleneksel resim kurallarından kendilerini kurtarabilmelerine olanak sağlar.[181]

Chevreul'un temellendirdiği ve renkli resim alanlarının oluşması anlayışı aslında 19. yy.'ın başında renkle ışığın dalga boyu arasındaki ilişkinin ortaya konduğu teorilere dayanmaktadır. Thomas Young'un ilk olarak 1801 yılında kaleme aldığı *Işığın Dalga Teorisi* ışığın bir nesne düzlemine çarpıp geri yansıdığında görünür olduğunu ortaya koymuştur. Antik Yunan'dan beri ışığın doğrusal bir yansımaya sahip olduğu fikri Young'un teorisiyle bambaşka bir noktaya evrilir. Young'a göre ışığın bir nesne üzerinden yansıması dalga şeklinde bir yayılmayla ve nesnenin renk etkisiyle retinanın rengi tasarladığı algıya dönük birlikteliğinden oluşur.[182] Sonrasında Hermann von Helmholtz tarafından geliştirilen bu teori ışık dalgalanmaları sonucu ortaya çıkan ana renklerin kendi içinde bir denge kurmasının yaratımında etkin bir rol üstlenir.[183] Algıya dayalı bu renk yaratma olgusu Young'un yaptığı deneylere dayanmaktadır. Buna göre kırmızı ve yeşilin karışımının sarı olup, gözde sarı renk için özel bir toplayıcı hücre olmadığını öne sürer. Böylece algıda bir

[180] Pastoureau, **a.g.e**, s. 195.
[181] **A.e**, s. 195.
[182] Johannes Itten, **The Art of Color**, New York, John Wiley&Sons Inc, 2004, p. 135.
[183] Bununla birlikte Hermann von Helmholtz'un 1856 tarihinde siyaha dair yaptığı bir yorum duyum-renk ilişkisinin kavranmasında önem arz eder: ''Siyah, genel itibariyle 'ışığın yokluğu' gibi bir anlama tekabül etse de gerçek bir algı biçimine karşılık gelir. Siyahın algılanışı diğer bütün renk algılama biçimlerinden oldukça farklıdır.'' Hermann von Helmholtz & James P.C.Southall, **Helmholtz's Treatise on Physiological Optics**, New York, Dover Publications, 1962, p. 58.

‘sarı renk’ duyumu iki toplayıcı hücrenin bir araya gelip birbirlerini tamamlamaları sonucu şekillenir.[184] Young’un teorisi üç ana renk ekseninde ortaya konur. Kırmızı, mavi ve sarının ana renkler olduğunu ortaya koymuş, turuncu ve yeşilin ara renklerin öne çıkan iki rengi olduğunu öne sürmüştür. Young ayrıca trikromatik(üç renkli) renk teorisini de geliştirmiştir. Böylece renkli resimlerin yapısının sanatçılar tarafından da geliştirilmesine dönük bu teoriler bütünü, resimleme anlayışında da ciddi dönüşümlerin yaşanmasını sağlamıştır. Chevreul’ün teorisi Empresyonistler ve sonrasında Post-Empresyonistler arasında rağbet görmesine rağmen Claude Monet’nin bu teoriyi kabul etmediği bilinir. Camille Pissarro’nun ise Chevreul’ün teorisinin entelektüel temelleri olmadığını ileri sürmüştür.[185]

Empresyonizm’in resimsel kompozisyonları renklerin tam da bu dönemde yeni teorilerle gelişen resimleme anlayışının sonucunda şekillenmiştir. Renklerin kompozisyonu tasarlama noktasında sıcaklık-soğukluk, kontrast-bütünlük, yoğunluk-pastellik özelliklerine göre düzlem üzerinde değerlendiriliyor oluşu Empresyonizm’in renkli resimleme anlayışını şekillendirmiştir. Özellikle fizyolojik renk kavrayışından bu dönemle birlikte psikolojik renk kavrayışına doğru kayış aslında Empresyonizm’in sanat görüşü dahilinde etkin bir şekilde kullanılmıştır. Renkli resimleme anlayışında psikolojik rengin kullanımı özellikle armoni sisteminden yararlanılmasını gerektirdiğinden rengin tüm özelliklerini araştırma yoluna gitmişlerdir. Işığın etkilerinin renk üzerindeki yansımalarını incelemek amacıyla anlık değişimlerin etkilerini tüm ayrıntılarıyla resim düzleminde uygulamışlardır. Empresyonist sanatçıların gün ışığının değişen değerleri bağlamında renk tayflarının özelliklerini doğa ışığı altında incelemeleri, kompozisyonların da renklenmesini sağlamıştır. Işık ve rengin iç içe geçtiği bu resimsel yapıda figürlerin biçimsel yapıları rengin dağılımı ve uygulanışı bağlamında etkinlik kazanır. Nesnelerin hacim ve biçim etkisinin bu şekilde oluşması rengin resim düzleminde etkinlik kazanmasıyla kontur etkili resimleme anlayışının da terk edilmesine neden olmuş, çizgisel üslup rengin öne çıkışıyla birlikte fırça etkili bir anlayışa evrilmiştir. Geometrik kurgunun Rönesans’tan beri resmin merkezinde olan yapısı yerini

[184] Avcı, **a.g.y**, s. 59.
[185] Per, **a.g.y**, s. 21.

Empresyonizm'in güçlenişiyle birlikte ufka uzanan renk derinlikleriyle yaratılmış bir resim düzlemine bırakır. Buna göre resimde boşluğu ve resimsel hacmi belirlemek için uygulanan dereceli renk uygulamaları, rengin tonundan ve çeşitlerinden faydalanılarak resimsel perspektifin yerine renklerle yaratılan yeni bir boyutlandırma ve derinlik etkisinin oluşturulmasını gerekli kılar.[186] Doğanın asli renklerinin ele alındığı bu dönemde paletten özellikle koyu tonların çıkarıldığını görürüz. Siyah, gri, çeşitli tonlarda kahverengi Empresyonist sanatçıların çoğu tarafından tercih edilmemiştir. Çoğunlukla prizmatik renkler olarak da tanımlanan menekşe rengi, mavi, yeşil, kırmızı, turuncu gibi renkler tercih edilmeye başlanmıştır.[187] Özellikle Camille Pissaro'nun siyah ve kahverengi tonları paletinden tamamen çıkardığını ve pastel tonlu renkleri kullandığını görürüz.[188]

Empresyonizmin rengi kullanış şekli nesneyi ışık değeriyle birlikte görmeyi amaçlayan öznel bir bakışın ifadesidir. Daha önceden sanatçının rengi değerlendiriş şekli çoğunlukla nesnenin maddesel değerini vurgulayan, bunu temsil eden bir araç olarak değerlendirilmesiyle ilgiliydi. Fakat Empresyonizmle birlikte rengin düşünülüş biçimi, doğada bulunan nesnelerin 'lokal' ifadelerinin ötesinde nasıl algılandıklarıyla ilgili hale gelir. Empresyonist sanatçılara göre rengin kendi oluşu ve bu oluşu ifade eden diğer varyasyonları bulunmaktadır.[189] Chevreul ve Helmholtz gibi modern fizikçilerin teorileri de Empresyonist sanatçıların doğanın anlık etkilerini tuvale aktarmaları noktasında faydalandıkları bilgiler ışığında oluşturulmuştur. Empresyonist doğa değerlendirilişi bu teoriler ışığında resim teorisinin Empresyonizm'e kadar benimsediği 'natüralist gerçekçi' pozisyonundan sıyrılıp, optik ve renk teorilerinin oluşturduğu ve modern bir bakışın ortaya koyduğu yaklaşımları referans alır. Özellikle Claude Monet'nin çalışmaları bu bağlamda Empresyonizm içinde ilk modern dokunuşların ortaya konduğu çalışmalar olarak öne çıkarlar. Monet'nin 1884 yılında yaptığı *Monaco Kıyısı* isimli çalışma sanatçının tamamlayıcı renk teorilerine göre kurguladığı bir eser olarak karşımıza çıkar. Sarı

[186] Maurice Serullaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Devrim Erbil, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s. 178.
[187] Meral Per, ''**Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi**'', Malatya, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 2, Sayı 4, 2012, s. 103-119.
[188] **A.y**, s. 110.
[189] İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996. (Akt: Per, **a.g.y**, s. 111.)

rengin hakim olduğu bir atmosferde kahverengi olması beklenen tepelerin, sarının tamamlayıcı rengi olan maviyle boyanmış olması Hering teorisinde temellenen sarı-mavi karşıtlığına göre kurgulanır.[190] Bilimsel açıdan uygun karşıtlığın sarı-mor olduğu ortaya konulsa da Monet bu çalışmada nesnelerin alışıldık renk değerlerinden saparak, nesneye öznel bir bakış bağlamında yaklaşmış, nesnelerin gölgelerini de geleneksel görme mantığının dışına çıkarak renklendirmiş ve natüralizmin oldukça dışında yeni bir görme biçiminin önünü açmıştır.[191] Resimde öne çıkan bir başka yenilikçi özellik sadece gölgelerin renklendirilmiş olması değil; aynı zamanda ön kısımda görülen bitkilerin doğada bulundukları renklerden farklı renk özellikleriyle aktarılmış olmalarıdır. Bu renklerin temsili ifadeleri, aslında Empresyoist resmin doğa felsefesini de özetler niteliktedir: Empresyonist sanatçı renk deneyleri ve saptamaları ışığında daha önce hiç denenmemiş, resmedilmemiş etkileri deneyerek doğaya dair dönüştürücü bir öneri ortaya koyarak 'yaratma'nın 'yansıtma'nın önüne geçtiği yeni bir resimsel dili ortaya koymuştur.

[190] Per, **a.g.y**. s. 23.
[191] Caner Karavit, **Işık Gölge**, İstanbul, Telos Yay, 2006, s. 105-106, (Akt: Per, **a.g.y**, s. 23.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1892 Erişim Tarihi: 02.04.2021



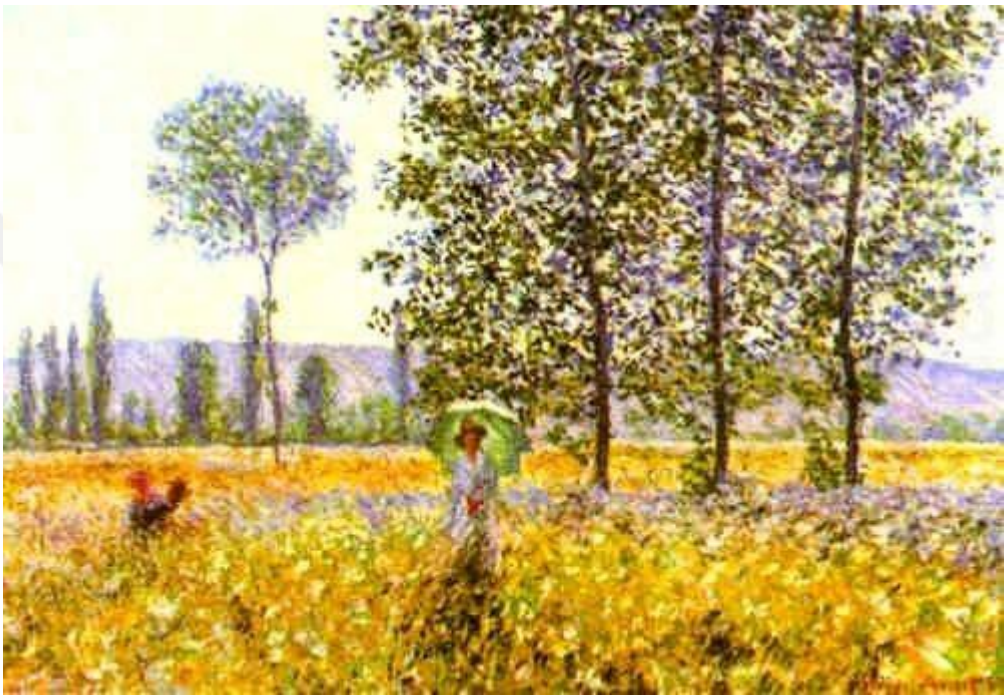
Resim 52: Claude Monet, *Monaco Kıyısı*, 1884, 75 x 94 cm, Stedeljik Müzesi, Amsterdam

Yine Monet'nin *İlkbaharda Tarlalar* isimli çalışmasında Empresyonizm'e özgü renk ve armoni kurallarının uygulanışı net bir şekilde kendini ortaya koyar. Resmin arka planında mavi bir gökyüzünü merkeze alan sanatçı, mavinin bu netlik durumunu daha da ortaya çıkaracak olan bir kontrast renge ihtiyaç duymuştur. Chevreul prensiplerine göre maviye kontrast oluşturabilecek olan sarı tercih edilir ve böylece mavi üst plana karşı sarı bir alt plan resmedilir. Böylece iki kontrast oluşturabilecek renk resmin temel yapısını meydana getiren bütünü oluşturur. Bu nesneler lokal (kendi) renkleri ile boyanmış olsalardı uygun armoni elde edilemeyeceğinden Monet bu renklerin üstünü simultane kontrast yasalarına uygun olarak sarı-mavi kontrastına dayandırarak uygular.[192] Bu şekilde, sarı plan(tarla) üzerindeki nesneler de mavi-yeşil-kırmızı renkleriyle boyanarak peyzajın genel

[192] Çağlarca, **a.g.e**, s. 63.

armonisi korunur. Mavi bir üst planla sarı bir alt planın birbirine geçişken özelliklerde olması kontrast yasalarına da uygun olarak izleyiciye yeşil renk olarak görünür.[193]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438004 Erişim Tarihi: 04.04.2021



Resim 53: Claude Monet, *İlkbaharda Tarlalar*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 104 x 86. cm, Özel Koleksiyon

Empresyonizm'in içinde siyahın değerlendirilişi ise siyahın neredeyse tamamen paletin dışına çıkışından ibaret sayılabilir. Doğanın öznel değerlendirilişinde koyu tonların terk edilmesi renklerin bilimsel incelenişinde sanatçılarca daha önce sözü edilen ton-kontrast ilişkisine dönük yaklaşımlarından kaynaklanmıştır. Resim düzleminde belli bir kurallar bütününün renklerin düzlem üzerinde bu kurallara göre düzenleniyor oluşu, doğanın içinde doğal olarak bulunmayan siyahın da Empresyonist sanatçı tarafından paletinde dışarda bırakılmasına neden olmuştur. Fakat yine de bazı Empresyonist sanatçılar siyahın kullanımını bahsedilen renkli resim anlayışı içerisinde, fırça dokunuşları olarak

[193] **A.e**, s. 63.

tuvalin içinde göstermeyi tercih etmişler ve renk kontrastları ya da ton geçişleri bağlamında resim bölgelerinin ayırt edilmesinde siyahı bir tür fon olarak kullanmışlardır. Özellikle Empresyonistlerin renkli resimler içinde uyguladıkları siyah dokunuşlar eş zamanlı kontrast yasalarının bir parçası olarak bazı ressamlarca uygulanmıştır. Bu sanatçıların başında Pierre-Auguste Renoir gelir.

Pierre-Auguste Renoir renkli resimler içinde siyah ve tonlarını yer yer kullanan Empresyonist sanatçılardan biri olmuştur. Bu noktada Empresyonistlerin siyahı kullanım şekli ana renklerle tamamlayıcı renkler arasında beyaz ışığın spektrum kurallarına uygun olarak dağılması neticesinde değerlendirilir.[194] Beyazın siyah-veya siyahla boyanmış bir nesneye değerek uygulanması daha önce sözü edilen eşzamanlı karşıtlık ilkesinin resim düzleminde nesneyi ön plana çıkaran bir unsur olarak dikkate alınması bağlamında şekillenir. Her ne kadar Empresyonistlerin genel düşüncesi siyahın doğada bulunmuyor oluşu dolayısıyla resimde kullanılmaması gerektiğine işaret etse de; nesnenin çevresinde yutucu bir etki yaratmasına rağmen ışıkla uygun açıda temas ettiğinde güçlü bir yansıtıcı etki yaratıyor oluşu izlenimin güçlenişinde doğrudan bir fark yaratır.[195] Özellikle ışığın günün farklı zaman dilimleri içindeki yansıma biçimi ve bunun nesne üzerindeki etkisinin bir biçim olarak değil; izlenimin etkisinin fırça ile sert-seri ve kısa darbelerle resim düzleminde uygulanması siyahın bahsedilen ışık-renk dengesini sağlama noktasında etkisinden faydalanılmasını sağlamıştır. Renoir'in *San Marco Meydanı* isimli eseri renklerin karşıtlık ilkesi bağlamında günün akşam saatinde San Marco Meydanı'ndaki açıklık-koyuluk etkisinin vurgulanmasına oldukça uygun bir örnektir. San Marco Katedrali'nin hemen önüne düşen gölge efektinin, renkli gölgelendirme üzerinde siyah fırça vuruşlarıyla bir arada kullanılması Empresyonistlerin benimsedikleri renk teorilerinin dışında bir tercihe dayanır. Siyahla aktarılan güvercinler ve resmin sol tarafına doğru siyah tonlarla verilmiş koyu figür yoğunluğu resmin sağ tarafındaki renkli kısımla güçlü bir renk alanı kontrastı oluşturur. Böylece kompozisyonun sağ tarafı akşam saatlerinde güneşin vurduğu San Marco Katedrali ve Meydanı'nın genel rengini aktaran sarı-mavi renk karışımıyla oluşturulmuş doğal ışıklı alanı ifade

[194] Pastoureau, **a.g.e**, s. 195-196.
[195](Çevrimiçi) https://www.abc.net.au/news/2018-06-03/colours-of-impressionism-at-art-gallery-of-south-australia/9677072, Erişim Tarihi: 05.04.2021

ederken, resmin sol tarafında kalan kısım siyah-mavi kontrastıyla ortaya konan koyu-yer yer gölgeli alanı oluşturur.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/html_m/r/renoir/3/3renoi10.html Erişim Tarihi: 06.04.2021



Resim 54: Pierre-Auguste Renoir, *San Marco Meydanı*, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81 cm, Minneapolis Güzel Sanatlar Enstitüsü

Renoir'ın açık-koyu karşıtlığını siyah etkisiyle aktardığı bir başka çalışması yine bu yıllarda yaptığı *Göl Kenarı* isimli çalışmasıdır. Seri ve yer yer hırçın fırça darbeleriyle oluşturulan kompozisyonda oldukça renkçi bir tutum ilk planda kendini hissettirir. Resmin ışık etkisinden uzak gölgeli alanının, resmin ışıklı alanından geçiş özelliği sağlayan açık-koyu ton geçişi dikkati çeker. Bu geçişin sarı-mavi tonlardan yer yer siyahların karıştırılarak resmin alt kısmına doğru ilerlemesi Empresyonizm'in kendine özgü renkli gölgelendirme anlayışının da bir parçasıdır.[196] Siyah fırça

[196] Renkli gölgelendirme tekniği, doğayı tamamen renkçi eğilimler ışığında gören Empresyonist kuşağın en temel üslup özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Renkli gölgelendirmeyle hem Empresyonist sanatçıların birçoğunun kullanmak istemediği siyah-karanlık tonlardan kolaylıkla kaçılabilir; hem de siyahla karışabilecek uygun renk tonlarının bu gölgelendirme-veya karartma etkisini yaratabileceği saptanabilmiştir. Böylece siyahla geçişken olabilen mavi, kahverengi, gri gibi

dokunuşlarıyla resmin alt kısmında oluşturulan alan hem sarı renkli bitkilerin üzerine düşen gölgeleri görünür kılar; hem de sarıyla kontrast oluşturabilen siyahın bu alansallığın oluşmasında bir tür resimsel faktör olarak kullanıldığını ortaya koyar. Siyah fırça dokunuşlarının aynı zamanda maviyle karıştırılarak uygulanması açık-koyu geçişkenliğini de sağlaması açısından önemlidir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.pierre-auguste-renoir.org/Near-The-Lake.html) Erişim Tarihi: 08.04.2021



Resim 55: Pierre-Auguste Renoir, *Göl Kenarı*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 48 x 56. cm, Chicago Sanat Enstitüsü

tonlar renkli resimlendirme anlayışı içerisinde bir tür koyu-gölgeli alanın yaratılabilmesinde teknik olarak etkin bir imkan sağlar. Konuyla ilgili detaylı tartışmalar için bkz. Rene Jagnow, ‘’**Shadow-Experiences and the Phenomenal Structure of Colors**’’, New Jersey, Dialectica, Wiley-Blackwell Publishing, Vol.64, No. 2, (June 2010), pp. 187-212. Ayrıca bkz: Leo M. Hurvich & Dorothea Jameson, **The Perception of Brightness and Darkness**, Boston, Allyn and Bacon Publishing, 1966, ayrıca bkz. Jose M. Parramon, **Resimde Renk ve Uygulanışı,** Çev. Erol Erduran, İstanbul, Remzi Yay, 1991.

Bu kullanım şekli şüphesiz Empresyonizm'in ilk yıllarında Edouard Manet tarafından oldukça farklı bir bağlamda ele alınmıştır. Manet'nin siyaha yaklaşımı gerçekçi eğilimlerle İspanyol Baroğu etkili bir gölgelendirme arayışıdır.[197] Manet'nin gerçekçi arayışlarla birlikte tercih ettiği siyah tonlar diğer Empresyonist sanatçılardan-en azından sanat hayatının belli bir döneminde- ayrılan ve kendine özgü bir tercihi ortaya koyan yaklaşımının sonucudur. Öyle ki Monet, Pissarro, Renoir gibi sanatçılar Manet'nin ilk dönem örnekleri sonrası 'renkçiler' olarak değerlendirilmişler ve Empresyonizm'in genel kimliğinin oluşmasında etkin rol oynamışlardır. Manet'nin siyah tonları, gelinen noktada artık Barok'un gölge-ışık karşıtlığının oldukça dışında, nesnelerin resimsel temsil düzeninin dışına çıkan özelliktedirler. Kompozisyonlarını duyumcu bir yaklaşımla doğal ışık etkisinde fakat gerçekçi değerlendirme bağlamında şekillendirmiştir. Sanat hayatının ilk yıllarında gerçekçi çizgide ve çoğunlukla koyu tonlu renklerin tercih edildiği-hatta paletinde siyahın da yer bulduğu bir anlayışla resim yaparken özellikle 1870'lerin ortalarından itibaren genel Empresyonist çizgide örneklerini ortaya koymaya başlar.

[197] Serullaz, **a.g.e**, s. 438.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.manet.org/moonlight-harbor-at-boulogne.jsp Erişim Tarihi: 13.04.2021



Resim 56: Edouard Manet, *Boulogne Limanı Üzerinde Ayışığı*, 1869, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 101 cm, Özel Koleksiyon

Renkli resimlerin Empresyonizm'in genel kurgusunda resim düzlemine dağılışında oluşturduğu problemler özellikle 1870 yılların sonuna doğru önce akımın sanatçıları, sonrasındaysa dönem teorisyenleri içerisinde tartışmaya başlanan konulardan biri olmuştur. Özellikle Paul Cezanne'nın Empresyonizm'in sanat programının sanatsal esasları dışarıda bıraktığına yönelik çıkarımları, izlenimin anlık ve uçucu etkisinin genel kompozisyonun yapısal oluşumunu yer yer zayıflatıyor oluşu, sert, dağınık fırça darbeleriyle oluşan kompozisyonların renk esaslarına göre uygulanma noktasında bir takım teknik problemlere yol açması bazı sanatçıların farklı arayışlara yönelmesine neden olmuştur. Empresyonist sanatçıların genel izlenimin dağınık ve renkli ışık esaslarına göre değerlendirmelerini resmin konstrüksiyonu açısından sorunlu bulan bu sanatçılar anlık izlenimin bilimsel belli esaslara oturtulmasına dönük arayışlara girmişlerdir. Bu sanatçılardan Paul Signac ve Georges Seurat renksiz güneş ışığının, saf ışık renkleriyle yan yana konularak

oluşabileceği görüşünü öne atarak ışıklı ve renkli resim alanlarının safça ayrıştırılmasına dönük kompozisyon anlayışlarıyla sözü edilen örnekleri ortaya koymaya başlarlar. Renkler bu resim düzeninde nokta nokta yan yana getirilerek oluşturulur ve böylece Puantilizm akımının genel ilkeleri bu sanatçılarca oluşturulmuş olur. Akım aynı zamanda Divizyonizm olarak da bilinir ve bu şekliyle bakıldığında Empresyonizm'in dağılan kompozisyonlarına karşı, güneş ışığının anlık etkisini optik yasaların bilimsel esaslarına göre değerlendiren sanatçıların sanat yaklaşımını tarifler.

Puantilizm içerisindeki renkli resimlerin genel yapısı aslında Hermann von Helmholtz ve Chevreul gibi teorisyenlerin daha önce sözü edilen ilkeleri ışığında oluşturulmaya çalışılır. Post-Empresyonizm'in genel şablonu bu renk teorilerinin optikle ilişkisine daha da yakından bakarak rengin en ince ayrıntısına kadar incelenmesi sonucu genel kompozisyonun oluşturulmasını sağlar. Puantilizmin renkleri değerlendirme biçimi belli esaslara dayanır. Bu esaslar belli başlıklar altında sözünü edebileceğimiz genel ilkeleri ifade eder. Bu ilkeler, saf renkler olarak renk tayfında belirlenmiş renklerin optik olarak karıştırılarak aktarılması, farklı renk çeşitlerinin birbirinden ayrılması, kontrast, renk derecelendirmesi ve parlaklık yasalarına göre renklerin birbiriyle dengelenmesi ya da oranlanması ve resmin boyutlarına göre genel üslubun ve fırça vuruş şeklinin belirlenerek uygulanması olarak tariflenebilir.[198]

Post-Empresyonizm'in sanatçıları renk teorilerinin ilgili yasalarını, rengin 'maddesel' özelliğiyle birleştirerek Empresyonistlerden oldukça farklı bir inceleme mantığında ele almışlardır.[199] Bu noktada Puantilistler Chevreul'un yetmiş iki

[198] Per, **a.g.y.** s. 111.

[199] Doğal ışık etkili renk kullanımının Post-Empresyonistlerin rasyonel teknikleriyle olan uyumsuz yapısı, özellikle Puantilist sanatçıları bilimsel araştırma tekniklerinin derinlikli kavranmasına yöneltmiş ve kontrast yasalarının genel ilkeleri bağlamında -'tamamlayıcı kontrastlık' ya da 'eş zamanlı kontrastlık' gibi bilimsel metotları doğrudan resim üzerinde uygulamalarına olanak sağlamıştır. Noktacı resim geleneğinde ortaya çıkan resimsel kompozisyon, doğadaki ışığın genellikle prizmatik parçalar halinde resim yüzeyinde renklere dönüştürülür. Böylece ortaya çıkan resim, Empresyonist örneklerde karşımıza çıkan anlık, aceleci tutum dolayısıyla nesnel görünümün sürekli olarak değişmesine neden olan resimsel görünümden çok daha düzenli bir kompozisyon bütünü ortaya koyar. Lokal rengin değişen ışık altında çevreden gelen yansımalarla dönüşmesi, biçimsel konstrüksiyonun yumuşamasına neden olur ve bu da renk alanlarının dağılması şeklinde sonuçlanır. (Tunalı, **a.g.e**, s. 53-54. Akt: Avcı, **a.g.y,** s. 61.) Bu noktada Puantilistler, resim yüzeyine vuran ışığı fırça tuşlarıyla sabitleyerek ve bu sabitliği de renk gruplarına ilgili teoriler ışığında ayrıştırarak

bölümlük renk diyagramına uygun olarak renk alanlarını kontrastlık yasalarına göre daraltıp noktacıklara indirgeyerek, sözü edilen kontrastlık ilkelerini bambaşka bir aşamaya taşımış oldular. Örneğin kompozisyonlarında kırmızının herhangi bir tonu, yeşilin herhangi bir tonuyla kontrast olamazdı. Kırmızı renk, turuncuya yakın bir ton barındırıyorsa seçilen yeşil renk maviye dönük olabilmelidir. Kırmızı, mor renge daha yakın bir tondaysa bu durumda yeşil, daha fazla sarı içermek durumundadır.[200] Böylece bu teknikle birlikte renkler optik olarak gözde karışır. Parlak renk noktaları aralıklı olarak tuval yüzeyinde yan yana getirilir ve renkler doğadaki asli renk değerlerinde oluşturulur.[201] Puantilist sanatçılardan Paul Signac 1899 yılında yayımlanan *Eugene Delacroix'dan Neo-Empresyonizme'e* başlıklı makalesinde, renkli noktalarla oluşturulmuş bir kompozisyonun, eserin bütününde düşünülmüş oran ve denge unsurlarına dayandırılarak oluşturulması gerekliliğinden bahsetmiştir.[202] Bu unsurlar kontrastla birlikte gölge-ışık kurallarının nokta renklerine göre oldukça titiz saptamalar ışığında uygulanarak ilgili renk tercihleri bağlamında şekillenmiştir.[203] Benzer renk ayırma tekniğiyle çalışan diğer divizyonist sanatçılar da renk çalışmalarıyla optiğin bir arada düşünüldüğü çalışma anlayışları nedeniyle *Chromo-Luminaristes* (ışıklı-renkçiler) sıfatıyla anılmışlardır. Bu sanatçıların renkli resimlerinde sözü edilen bilimsel değerlendirmelerin etkisi net bir şekilde hissedilir. Paletlerinde sadece saf renklere yer veren bu sanatçı grubu Chevreul'un ortaya koyduğu renk çemberinde sadece kromatik değerler açısından birbirlerine yakın duran renkleri karıştırmayı tercih etmişlerdir.

Puantilizm içinde siyahın kullanıldığı örneklere rastlamak daha önce sözü edilen Empresyonist renk değerlendirmeleri nedeniyle çok azdır; fakat bazı örneklerde siyahın kompozisyonun genelinde gün ışığının konumunu ortaya koyma; ya da resim düzleminde koyu-açık geçişini sağlamak açısından fırça vuruşları olarak- ya da tuş uygulamaları olarak kullanıldığı görülür. Post-Empresyonizm'in içinde siyah tuş uygulamaların en çok karşılaşıldığı örnekler yine Puantilizm içinde görülür.

---

uygular. Böylece resim yüzeyinde rengin maddi özelliklerinden faydalanılması sonucu kompozisyonda yapısal bir bütünlük sağlanmış olur.

[200] Serullaz, **a.g.e**, s. 22-23. (Akt: Avcı, **a.g.y**, s. 62.)

[201] Avcı, **a.g.y**, s. 62.

[202] **Sanat ve Kuram**, ed. Charles Harrison & Paul Wood, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yay, 2015, s. 36-37.

[203] **A.e**, s. 37.

Özellikle Paul Signac'ın resimsel teorisi, renkli resim yapısının hemen hemen tüm unsurlarını barındırır. Işık tonu, kontrast özellikleri, ışık açılarının renklerle oluşturulması gibi resimsel alan uygulamaları Signac'ın rengi değerlendirme konusunda resim düzleminden faydalanmasını sağlayan olguların bütününü kapsar niteliktedir.

Signac'ın *Avignon Papalık Sarayı* isimli eserinde siyahın az önce sözü edilen resim düzlemindeki alansal temsilinin bir tür tezahürüyle karşı karşıya kalırız. Resmin sol üst tarafında güneş ışığı etkisinde sarı-yeşil renklerle temsil edilen aydınlık alanla, resmin sağ alt kısmında toplanan maviyle karışmış olan siyahın gölgeli-karanlık alanı temsil ettiği kısım, iki farklı resimsel alanı ifade eder. Resimsel düzlemi sol üst taraftan sağ alt kısma doğru diyagonal bir açıyla açık-koyu konstrastı oluşturacak şekilde bölen bu biçimsel tutum aynı zamanda Chevreul'un renk teorisine uygun olarak açıktan koyuya doğru renk geçişlerinin oluşturduğu bütünsel bir sunumu ortaya koyar.[204] Signac'ın *Avignon Papalık Sarayı* isimli eserinde de Empresyonistlerin çokça kullandıkları eş zamanlı kontrast yasasının temel ilkeleri karşımıza çıkar. Güneş ışığı etkisinde kalan resmin sol üst kısmında görülen sarı-kahverengi ağırlıklı kısımdan resmin merkezine doğru kayışta temsili ışık değişimiyle gelişen renk tonu karşıtlığı tutumu daha çok Helmholtz ve Rood'un geliştirdikleri renklerin niteliklerine dair çıkarımlarının resim düzleminde uygulanan bir tür karşılığı gibidir.[205] Noktalarla belirlenmiş renk yoğunlukları temsili ışık değişimiyle birlikte resmin sağ alt kısmına doğru giderek daha koyu tonlarla oluşturulmuş kısma doğru kayar. Sağ alt kısımda da maviyle karışmış siyah noktalar böylece verilmek istenen karanlık-gölgeli tonu yaratan bir resimsel değer olarak karşımıza çıkar.

[204] Pat Gilmour, ''**New Light on Paul Signac's Colour Lithographs**'', London, The Burlington Magazine, Vol. 132, No.1045, (April 1990), pp. 271-275.
[205] **A.y**, s. 273.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.paul-signac.org/The-Papal-Palace-Avignon.html Erişim Tarihi: 09.04.2021



Resim 57: Paul Signac, *Avignon Papalık Sarayı*, 1900, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm, Orsay Müzesi, Paris

Signac'ın resim düzleminde uyguladığı teknik yaklaşım, sadece Post-Empresyonistler özelinde uygulanan kontrast yasasının gereği olmasının dışında tam da bu dönemde tartışılan bir başka önemli olgu olan duyumcu yaklaşımın bir gereği olarak uygulanıyor olmasında da aranmalıdır. Empresyonizm'in başından beri ilgilendiği bir felsefi yaklaşım olan duyumcu teori, sanatçıların anlık etkiyle, içten gelen bir dürtüyle resmetme geleneklerine uygun öneriler ortaya koymaktaydı. Buna göre ilk olarak Algı Felsefesi'nin teorileri ışığında resme bakan Empresyonist sanatçılar algı sistemlerinin incelenmesi sonucu ortaya konan teorilerden faydalanmışlardır. Özellikle Puantilistlerin noktalarla oluşan kompozisyonları bir noktada 19. yy.'ın sonuna doğru ortaya çıkan Deneysel Psikoloji'nin de teorileriyle bir araya gelerek parçadan bütünü oluşturma ilkesinin resim bağlamında uygulanma

şeklini de yansıtır.[206] Bu yaklaşımın özü, Gestalt Psikolojisi'nin biçimci unsurları algının merkezinde değerlendiriyor oluşu bağlamında şekillenmiştir. Buna göre belli bir algısal örüntünün çevresinden ne denli farklılaşırsa o denli kolaylıkla algılanıyor oluşu, Puantilist sanatçıları da renk noktalarıyla oluşturdukları kompozisyonları şekilsel bazda ilişkileniş biçimlerine göre oluşturmaya yöneltmiştir.[207]Anlık izlenimlerin duyumları harekete geçirerek olguları duyulduğu gibi resmetme ihtiyacı, kompozisyonun bütününün hızlı bir şekilde-duyumların anlık, uçucu etkisinin de kaybolmaması adına resim düzleminde uygulanmıştır. Bu yaklaşımın özü, Chevreul'un optik yasalarından da faydalanılarak, bu yasaların temel öğretileriyle birlikte renk alanlarının daraltılıp noktacıklara indirgenerek kontrast etkisinin bu şekilde uygulanabiliyor oluşunda aranmalıdır. Renklerin optik olarak şekilsel ya da alansal bazda gözde karışması sonucu noktalarla oluşturulması, parlaklık ya da matlık durumlarına göre tuvalde yan yana getirilerek doğadaki görüntüye oldukça yakın bir görüntü oluşturulabilmesini sağlamıştır.[208]

Bu tarihlere kadar resim yapısında oldukça önemli bir olgu olan biçimci tutum, önce Empresyonistler, hemen sonrasında Post-Empresyonistler tarafından gözün duyarlılığına dayanan yeni bir görme teorisi bağlamında dönüşmüş olur. Algı, bu şekliyle bakıldığında gözlerin dış dünyaya dair edindiği bilgilerin kaydedilmesiyle birlikte bu bilgilerin, o dönem için yeni bir kavram olan 'deneyim' ile ortaya konan bütüncül bir yaklaşımın parçası olarak kendini gösterir.[209] Buna göre bir algı edimi, salt yalıtılmış görüntüler bütününün aktarılmasıyla sonuçlanmaz. Bu sürece dahil olan geçmişin ürünleriyle, şimdiye kadar edinilen deneyimler bütününün, gelecekte algılanacak olanları da koşullayacak olan sürecin tamamını kapsar. Bu sebepten ötürü algı edimi daha geniş bir kapsamda zihinsel tasavvurun, doğrudan duyusal gözlemle olan ilişkisini de içermek durumundadır.[210] İlk planda duyumların anlık etkisinin yansıtılması fikri bu bağlamda sadece 'anlık' etkinin değil deneyimci bir duyum yaklaşımının da bu etkinin hissedilmesinde önemli bir pay sahibi olduğunu da

[206] Galen A. Johnson, ''**On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee and Cezanne**'', Boston, Research in Phenomenology, Brill Publishing, Vol. 43, No.3, 2013, pp. 475-515.
[207] **A.y**, s. 480
[208] Avcı, **a.g.y**, s. 62.
[209] Rudolf Arnheim, **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Öğdül, İstanbul, Metis Yay, 2015, s. 98.
[210] **A.e**, s. 98.

ortaya koymuştur.[211] Bu tutum hiç şüphesiz Post-Empresyonistler için bile oldukça yeni bir alandır ve anlık etkinin algının değerlendirilme şekliyle ifade bulduğu bir alan olarak 19. yy.'ın sonuna doğru felsefe ve sanat alanını doğrudan etkisi altına alır.

Empresyonizm'in algıya dönük ilgisi duyumların birer fenomen olarak rengi tanımlıyor oluşunda kendini gösterir. Algı incelemesinde duyum mefhumu ilk olarak dilde karşımıza çıkar: Kırmızı, mavi, sıcak ya da soğuk gibi kavramlar *duyulabilir* olgular olarak zihnimize yansırlar.[212] Sözgelimi, kırmızı ve yeşilin birer duyum değil, duyulan nitelik olarak bilincin unsurları şeklinde nesnenin birer özelliği olarak değerlendirilmesi algının duyumla ayrıştığı bir alanın varlığına işaret eder. Merleau-Ponty'nin belirttiği şekliyle: Halının üstünde görülen kırmızı bir leke, ancak üstüne düşen bir gölgeye bağlı olarak 'kırmızı' niteliğini kazanır ve ancak ışık oyunlarıyla ilişkisi içinde mekanın bir unsuru olarak belirir.[213] Dolayısıyla Puantilistlerin renkli noktalarının resim düzleminde yanında kontrast ya da denge oluşturacak bir başka renk noktacığıyla yan yana getirilmesi hem parça-bütün ilişkisinin bir unsuru olması hem de duyumların belli bir düzende başka bir doğa fenomeniyle işleniyor olmasıyla kendi özsel niteliğine kavuşmuş olur.[214] 'Duyuların Ayrışması' kuramı bağlamında da düşünülebilecek bu olgular bütününün temelinde algı ile duyum arasında net bir farklılığın altı çizilir ve 'içsel görme' ile 'fenomen'lerin ayrıştığı yeni bir görme ediminin yapısı şekillendirilmiş olur.[215]

---

[211] **A.e**, s. 98-99.
[212] Maurice Merleau-Ponty, **Algının Fenomenolojisi**, Çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul, İthaki Yay, 2016, s. 29.
[213] **A.e**, s. 31.
[214] Johnson, **a.g.y**, s. 496.
[215] ''İçsel ışık'' ya da ''içsel görme'' olarak önce Goethe sonrasındaysa Schopenhauer tarafından temellendirilen bu kavramsal kurgu, iç ve dış duyumlar arasında gelişen ayrımsal bir yapı üzerinde şekillenir. Bu kavramsallaştırma gözlemcinin doğa gözleminde *camera obscura* modeli sonrası, optik gözlemin tamamen dışında, duyusal deneyimlere dayalı bir model bağlamında ortaya konan yeni durumunu tanımlamak için oluşturulmuştur. (Crary, **a.g.e**, s. 105.) Bu teorik yapı bir yüzyıl sonra deneyimlere dayalı transandantal fenomenolojik bir bilgilenme modelinin gelişmesine ön ayak olur. Bu modeli ilk olarak ortaya koyan düşünür Edmund Husserl'dir. Husserl fenomenolojisi, fenomenolojik bilginin *Gestalt* 'ı da işaret edecek şekilde biçim psikolojisiyle ilişkilenerek 'psikolojizm' sürecini devreye sokan bir bilgilenme metodolojisi önerir. 'Fenomenolojik betimleme' olarak da açılanabilecek bu olgular bütünü, biçim teorisinden hareketle, psikolojizmi barındıran duyumcu bir bilgilenme şeklinin önünü açar. Buna göre olgular, duyumlara dönük anlık bir bilgilenme metodu bağlamında değerlendirilmeye başlanır. (Merleau-Ponty, **a.g.e**, s. 90.) Ayrıca görsel temsil

Bu yaklaşımların özü aslında Empresyonizm'in doğum aşamasında daha önce adı geçen John Ruskin'in gözü-ve dolayısıyla görme edimini 'saf algı' olarak nitelediği yaklaşımlar bütünüyle başlar ve özellikle Cezanne'da 'resmin görme ideolojisi' olarak tanımlanan Empresyonizm sonrası döneme kadar etkinliğini hissettirir.[216] Bu noktadan sonra da görme ediminin doğası Modernizm'e doğru giden yolda ciddi dönüşümler yaşayarak natüralist bağlam yapısından tamamen kopmuş olur. Resimsel görme yapısının ilk kırılmaları ise şüphesiz fotoğrafın-ve dolayısıyla fotoğraf makinesinin ortaya çıkışıyla gerçekleşmiş olur ve bu noktadan sonra doğa etüdü, bakışın doğası, sanatsal *görme* ve renklerin değerlendirilişi doğanın kendine özgü yapısından sıyrılarak salt kendi değer yapıları üzerinden şekillenir. 20. yy.'ın başıyla birlikte de siyah kendi yapısal özellikleri bağlamında, sözü edilen düşünsel izlekler dahilinde, başlı başına ontolojik bir unsur olarak sanat sahnesindeki yerini alır.

2.2. Bir Renk Olarak Siyah

20. yy.'a doğru giderken siyahın önemi 19. yy.'ın ortalarında yaşanan optik yeniliklerle doğru orantılı olarak gelişme gösterir. Bu yüzyılda yaşanan optik yenilikler 17. yy.' da yaşanan bilim devriminden farklı olarak, doğrudan fizikten değil felsefeyle ilişkilenmiş bilimsel görüşler bütününden beslenir. Renklerin değerlendirilişi sadece bilimin çerçevesi bağlamında değil, öznel görme kuramlarının ışığında da şekillenmiştir. Özellikle birbirini takip eden optik aygıt icatları görme kuramını doğrudan değiştirmiş ve bu değişen görme kuramları ışığında renklerin dönüşümünü de sağlamıştır. Siyahın bu optik dönüşümde değişen anlam değeri, sözü edilen aygıtların siyaha bakışı doğrudan değiştirmesinden kaynaklanır. 19. yy.'ın ortalarından itibaren siyah, gerek sanat içerisinde gerekse de renk teorilerinin ya da

psikolojisi ve algı araştırmalarına dair tartışmaların odaklanıldığı bir başka önemli çalışma için bkz. E.H.Gombrich, **İmge ve Göz**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, YKY, 2015.

[216] Cezanne'da sözü edilen diskur, görmeyi kendi hakikatine-yani *kendinde*-şey' e erişim yöntemine dair ayrı bir etkinlik sahası olarak ortaya konmuştur. (Bkz: T. J. Clark, **The Painting in Modern Life**, New Jersey, Princeton University Press, 2000, p.17.) (Akt: Clark, **a.g.e**, s. 109.)

renk çemberlerinin hala daha asli bir değeri olmasa da kültür tarihi içerisinde varlığı iyiden iyiye hissedilir hale gelen bir değer olarak öne çıkar.[217]

19. yy.'ın ortaları itibariyle görme kuramlarının optik değerlendirmeleri dönemin düşünsel gelişmeleri bağlamında dönüşüme uğrar. Görme ediminin öznel değerlendirmeler ışığında şekillenmesi, gözlemcinin öznelik pozisyonunu öne çıkarmış ve buradan hareketle bakışın da farklı bir çerçevede değerlendirildiği bir sürece doğru evrilmiştir. Bakışın doğasına dair dönüşüm kuşkusuz bu dönemde fotoğraf makinesinin icadıyla bambaşka bir noktaya evrilmiş ve Batı Sanatı'nın Rönesans'tan beri saplantılı bir şekilde teorik merkezine aldığı natüralist gerçekçi değerlendirme modeli gözün görme ediminin dondurulması ile simgesel pozisyonundan tümüyle estetiğin dışında kalan bir alana yönelmiştir. Bir anlamda doğanın makine aracılığıyla dondurulması, doğanın olduğu gibi değerlendirilme durumunu tamamen fotoğrafın mekanik yapısına devrederek, sanatın teorik tartışma odağının dışına çıkmasına yol açmıştır. Böylece gerçekliğin temsili bu tarihten sonra tamamen fotoğrafa devredilerek resim teorisinin tartıştığı alanın dışında bırakılmış olur. Bununla birlikte fotoğraf merceğinin devreye girmesiyle Rönesans'tan beri resmin temsili değeri açısından önemli bir 'otorite' olarak kabul edilen ressamın kendisi, herhangi bir öznenin sadece kendi bakışıyla doğanın dondurulmasını bile sağlayabilmesiyle birlikte bu pozisyonundan yavaş yavaş indirilmiş olur. Böylece sadece resim yoluyla gerçekleştirilebileceğine inanılan 'ölümsüzlük' ya da 'sonsuzluk' imajı fotoğraf makinasının icadıyla birlikte bu temsiliyette önemli bir

[217] 19.yy.'ın ortalarında Chevreul'un *Renkler ve Renklerin Kromatik Çemberler Yardımıyla Sanayi Kurallarına Uygulanması Üzerine* isimli çalışmasında ana renklerle tamamlayıcı renkler arasında net bir ayrım ortaya konmuştur. Buna göre beyaz ışığın resim düzleminde dağılıyor olduğu; bu bağlamda beyaza karşıt olan siyahın da dağılan beyazı yutucu özelliğinden dolayı gerçek bir renk olarak kabul edilemeyeceği dönemin Empresyonist sanatçıları tarafından da kabul görmüştür. (Chevreul'un buluşlarının dönem ressamları üzerindeki etkilerini görmek açısından bkz. John Gage, **Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction**, Londra, Thames & Hudson Publishing, 1995, pp. 173-176.) Paradoks şudur ki; siyah bir renk olarak kabul edilmemekle birlikte yağlıboya tabloların bazı örneklerinde siyahın paletlerde olduğu görülmekteydi. Bu bulgular ışığında siyaha dair en net görüşleri Post-Empresyonizm'in önemli sanatçılarından Gauguin ortaya koyar: ''Siyahı ve şu gri denen siyah-beyaz karışımı bir kenara atın. Hiçbir şey siyah değildir, hiçbir şey gri değildir.'' (Akt: Pastoureau, **a.g.e**, s. 195-196.)

gedik açarak sözü edilen olguları mütevazı bir 'benzerlik' ilkesine indirgeyebilmiştir.[218]

Optiğe dair sadece fiziğin klasik görüleriyle hareket etmeme eğilimi 19. yy.'ın öncesinde de kendini hissettirmeye başlamıştı. Fotoğraf makinesinin icadından önce de doğa değerlendirmesi öznenin öne çıktığı pozisyonuyla bir arada düşünülen görme ihtiyacını şekillendirmiştir. Bu ihtiyacın çeşitli bilim insanları tarafından fark edilerek bu ihtiyaca dönük çalışmaların yoğunlaşması tam da sözü edilen değerlendirmeler ışığında gelişmeye başlamıştır. Fotoğraf öncesi, belki de fotoğraf makinesının icadını öncülleyen bir cihaz olarak *Daugerreotype*'i (Daggeryotipi) bu noktada anmak gerekir. İsmini mucidi olan Louis Jacques Mande Daguerre'den alan cihaz; gümüş nitratla ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhaların *camera obscura* içinde belirli bir süre pozlanarak civa buharına tabi tutulup geliştirilmesiyle fotoğrafik görüntü elde etme yöntemi olarak bilinir.[219] Sülfürün gümüş bir plaka üzerine işlenmesi sonucu görüntü elde edilerek, doğada bulunan nesne ve renklerin o an olduğu gibi sabitçe dondurularak plaka üzerine işlenebilmesi sağlanır. *Daugerreotype* ile oldukça kaliteli görüntüler plakalar üzerinde alınabilmeye başlanmıştır. Çözünürlük açısından sorunsuza yakın kalitede verim alınabildiğinden birçok kişi portrelerini ressamlara yaptırmak yerine *Daugerreotype*' a poz vermeye başlamışlardır.

Aygıtın icadıyla birlikte siyahın değerlendirilişi açısından hayati açıdan önem arz eden değişimler de bu tarihler itibariyle kendini göstermeye başlar. İlk siyah-beyaz fotoğrafik görüntülerin elde edildiği 1830'lar tarihi bu bağlamda siyahın başlı başına bir unsur olarak belirlenmiş 'görüntü'nün nesnel rengi olarak düşünülmeye başlanmasıyla öne çıkar. Bu noktada hatırlatmak gerekir ki gravürler bunu üç yüzyılı aşkın bir süredir sağlamıştır; fakat bilim devrimi sonrası-özellikle fizik ve kimyanın unsurlarıyla renklerin sınıflandırılıp düzenlenmesi ve fotoğrafik görüntüyle elde edilen siyah-beyazın bu keskin karşıtlıkla oluşan ayrımların altını net bir şekilde

---

[218] Andre Bazin, **''Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi''**, **Çağdaş Sinemanın Sorunları** (içinde) Çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yay, 1995, s. 30. (İlgili analojinin kurulduğu metin için bkz. Güven Özdoyran, **''Fotoğraf-Nesnellik/Algı İlişkisi ve Bergsoncu Modelleme''**, **Türkiye'de Estetik: Türkiye Estetik Kongresi Bildiriler Kitabı** (içinde), ed. Jale Nejdet Erzen, Pelin Yoncacı, Ankara, Mimarlar Odası SANART Yay, 2007, s. 541-551.

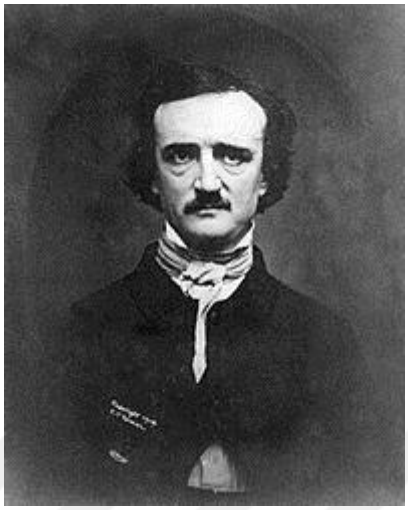
[219] (Çevrimiçi), http://www.daguerreotype.org Erişim Tarihi: 11.05.2021.

çizmesiyle siyahın değerlendirilişi gravürün ortaya koyduğu bağlamın dışında yeni bir oluşa dair işaretleri barındırır.[220] Her ne kadar 1900'lü yıllara dek fotoğrafın siyahı net bir siyah, beyazı de net-parlak bir beyaz olmamasına rağmen bu tarihlerde Avrupa'da on binlerce siyah-beyaz resim dolaşıma girmeye başlamıştır ve birçok kişi için siyahın değeri görünürlüğüyle doğru orantılı olarak önem kazanmaya başlar.

Daugerreotype'in icadı 1830'lar itibariyle önemli bir sansasyon yaratmış ve sanat dünyasına da doğrudan etkisi altına almıştır. 19. yy.'ın Akademik resminin önde gelen temsilcilerinden biri olan Paul Delaroche 1839 tarihinde Fransız hükümetine bu aygıtla ilgili bir rapor sunar. Delaroche raporunda ''Sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen'' bu aracın en usta ressamın bile ilgisini çekecek nitelikte olduğunu belirtir.[221] *Daugerreotype* ressamların uzun emekler sonucu zorlukla ortaya koyabildiği çalışmaları çok kısa bir süre içerisinde ve çok daha iyi sonuçlarla elde edilebilmesine olanak sağlaması nedeniyle sanatın gelişimine mükemmel bir katkı olacağını söyler.[222] Şüphesiz bu katkı görüneni resmetme konusunda kusursuzluğa yakın bir sunumun arayışıdır ve gözün yerine geçebileceği düşünülen bu cihaz aracılığıyla da doğa betimlemeciliği tıpkı doğanın kendisi gibi kusursuz olabilecektir.

[220] Pastoureau, **a.g.e**, s. 196.
[221] Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yay, 2016, s. 11.
[222] **A.e**, s. 11.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.jstor.org/stable/4065026#metadata_info_tab_contents Erişim Tarihi: 02.05. 2021



Resim 58: W.S. Harthorne tarafından *Daugerreotype* ile çekilen siyah-beyaz Edgar Allan Poe portresi, 1849

Gözün yapısına ve dolayısıyla görme ihtiyacına dönük arayışlar bu tarihlerde o kadar yoğunlaşmıştır ki, görme edimiyle ilgili optik gelişmeler birbiri ardına ortaya konur. Bu çalışmalar bütünü çoğunlukla art-imgeler hakkında 1820'li yıllar itibariyle yoğunlaşan ve çok sayıda optik aygıt veya tekniğin ortaya çıkmasını sağlayan bir süreci de beraberinde getirir. Bunların önemli bir kısmı ise kısa bir süre içinde popüler eğlence biçimlerine de dönüşmüştür. Dolayısıyla sözü edilen aygıt ya da teknik buluşlar yalnızca optik gözlemler amacıyla değil bir noktada halkın gündelik hayatını da etkilemeye dönük buluşlar olarak ortaya çıkmışlardır. Fakat birçoğunun ortak noktası- ya da birbirine bağlandıkları nokta algının anlık bir olgu olarak değerlendirilmemesi gerektiği ve göz ile nesnenin birbirinden net bir şekilde ayrışan unsurlar olduklarını öne çıkarmalarıdır.[223]

Daugerreotype'in icat edildiği yıllara denk gelen ve siyahla doğrudan ilişkili olan bir başka aygıt da *thaumatrope* (''mucize çevirici'') olarak da bilinen aygıttır. Art-imgelerin daha önce sözü edilen popüler eğlence biçimlerine dönük üretimlerinin hızlanmasını sağlayan bir aygıt olarak tasarlanan *thaumatrope*'un ilk tanıtımı 1825

[223] Crary, **a.g.e**, s. 117.

yılında Londra'da Dr. John Paris tarafından yapılmıştır.[224] Aygıt, her iki tarafında birer çizim yer alan ve yan taraflarından ipliklerle tutturulmuş küçük, daire biçimli bir disk olarak tasarlanmıştır. Diskler iplerin ellerle çekilmesi sonucu döndürülerek çalışır. Örneğin bir yüzünde kuş imgesi bir yüzeyinde kafes resmi olan bir disk döndürüldüğünde kafes içinde yer alan bir kuş imgesi üretilebilmiş olur.[225] Siyah-Beyaz art-imgelerin üretilmesine yarayan *thaumatrope*'lar sayesinde bir başka önemli optik ilke de gündeme gelmiş olur:

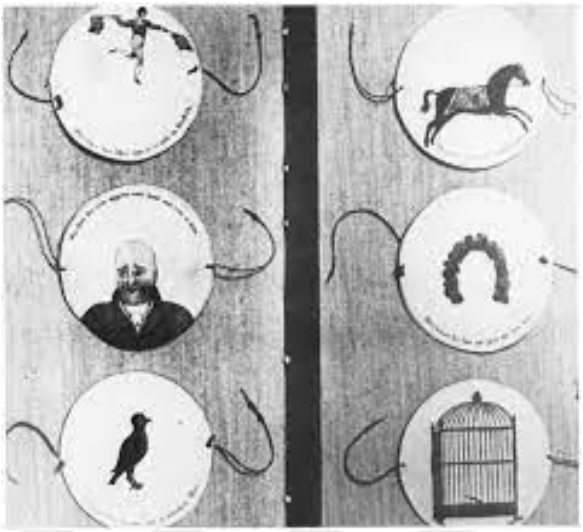
> ''Bir nesnenin imgesi, gözün arka kısmında yer alan retina ya da optik sinir üzerinde belirdiğinde, göz bu nesneyi görür; ve deneylerle, anlığın algıladığı izlenimin, görüntü kaybolduktan sonra saniyenin sekizde biri kadar daha kalıcı olduğu kanıtlanmıştır…Thaumatrope işte bu optik ilkeye dayanır; imgenin retina üzerinde oluşturduğu izlenim, ki bu diskin bir yüzünde belirir, diskin öbür yüzünde resmedilen imge göze görünür hale geldiğinde henüz silinmemiştir; sonuç olarak diskin her iki tarafını da aynı anda görürsünüz''[226]

Thaumatrope aygıtının bahsedilen optik ilke bağlamında retina üzerinde oluşturduğu bu izlenim, görme ediminin de yeni tarifle ifadelendirildiği bir anlama tekabül eder: 'Görme Sürekliliği' olarak tarif edilen bu olgu, dönen diskin her iki tarafındaki resimlerin tek bir görüntüde birleşerek birbirine karışmış olduğunu göstermesiyle ifade edilir.[227] Bu fiziksel oluşum, nesnenin görsel algısının nesneden çıkan ışınların göze girmesinden sonra -şayet bir kırılma yaşanmazsa- ortaya çıkan duruma verilen tanımdır.[228] Aynı zamanda 'titreşim füzyonu' olarak da bilinen görme sürekliliği olgusu, göze giren ışığın kısa ve düzenli aralıklarla kesintiye uğramasına rağmen görüşün devam etmesi olarak açıklanabilir. 'Görmenin sürekliliği' anlayışı bu bağlamda düşünüldüğünde doğrudan gözlemcinin retinasındaki değişen koşullarla ilgili süreci ifade eden bir kuram olarak ortaya konmuş olur.[229]

---

[224] **A.e**, s. 117.
[225] **A.e**, s. 117.
[226] Bkz. John A. Paris, **Philosophy in Sport Made Science in Earest; Being an Attempt to Illustrate the First Principle of Natural Philosophy by the Aid of Popular Toys and Sports**, London, Palala Press, 2016.(Akt: Crary, **a.g.e**, s. 118.)
[227] John Tyndall, **Notes of a Course of Nine Lectures on Light: Delivered at the Royal Institution of Great Britain**, London, Palala Press, 2016, p. 26.
[228] **A.e**, s. 26-27.
[229] Crary, **a.g.e**, s. 123.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.shutterstock.com/tr/search/thaumatrope Erişim Tarihi: 07.05.2021



Resim 59: Siyah-Beyaz art-imgelerle oluşturulmuş ‘’Thaumatrope’’lar, yaklaşık 1825

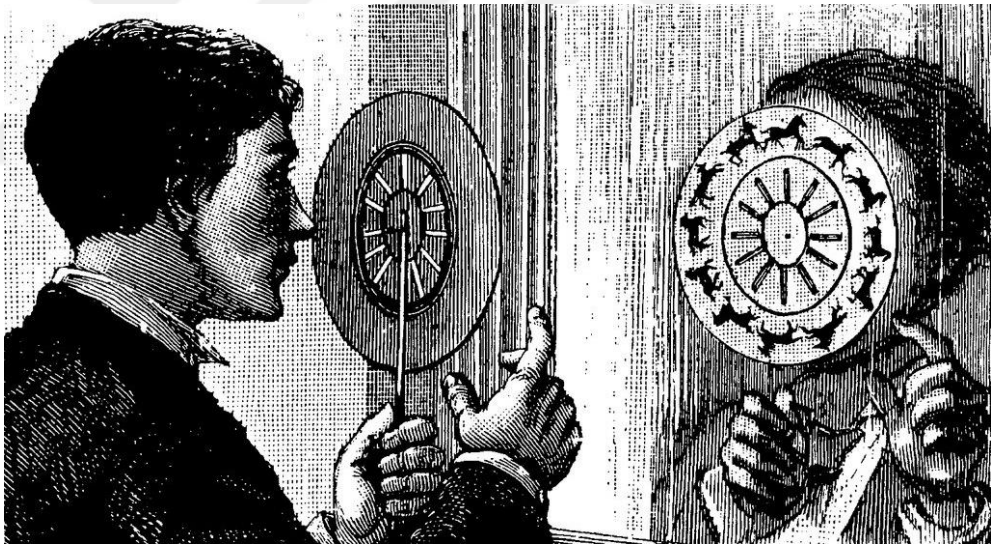
Bundan yaklaşık 30 yıl sonra, Nisan 1858 yılında ise John Gorham *kaleydeskopik renk üstünü* patentleyerek kamuoyuna tanıtır.[230] Bu aygıt da biri renkli diğer kısmı siyah iki küçük diskin yerleştirildiği bir üst kısımdan oluşur. Diskler döndüğünde ve üst diskin düzenli hareket ve sarsıntılarla hız değişimleri sonucu kaleydeskopunkine benzer renkli ve ilginç görsel formlar oluşur. Gorham, renklerin dönen disklerde nasıl karışmış olduğunu göstererek bu durumu ‘’retinada art arda gösterim süresi’’yle açıklayarak ‘görme sürekliliği’ yaklaşımı bağlamında *kaleydeskopik renk üstünü’*nü optik açıdan değerlendirmiştir.[231]

Dönemin optik gelişimi bütün bu teorik ve teknik üretimlerle birlikte öne çıkan araştırma alanlarının oldukça gelişmesini sağlar. Görme ihtiyacına dönük arayışların çeşitliliği birbiri ardına gelen teori, buluş ve icat edilen aygıtların çokluğuyla kendini net bir biçimde ortaya koyar. Yine 1830’larda *fenakitiskop* olarak bilinen ve sözlük anlamıyla ‘’aldatan görüş’’ olarak da tariflenebilecek bir başka aygıt da icat edilir. İlk animasyon aletlerinden biri olarak da kabul edilen *fenakitiskop* Belçikalı bilim insanı Joseph Plateau ve Avusturyalı bir başka bilim insanı Simon

[230] (Çevrimiçi) https://www.stephenherbert.co.uk ‘’**Wheel of Life’’-The Thaumatrope**, Erişim Tarihi: 13.05.2021.
[231] Tyndall, **a.g.e**, s.27.

von Stampfer tarafından neredeyse eşzamanlı olarak icat edilmiş bir aygıttır. Aygıt sekizli ya da on altılı olarak bölümlere ayrılmış olan disklerden oluşur ve bu ayrılmış bölümlerde yer alan küçük yarıkların hareket dizileri oluşturması sonucunda her diziyi temsil eden bir figürün yer almasıyla tanımlandırılır.[232] Figürlerin çizildiği tarafların bir aynaya tutulması ve gözlemcinin hareketsiz kalması ilkesine dayanarak çalışan aygıt, deliklerden birinin gözün önünden geçmesiyle oluşan görüntüleri yansıtır. Gözlemci kısa bir süreliğine diskin üzerindeki imgeyi-figürü görür ve retinada devam eden süreklilik nedeniyle imgeler bütününden bir dizi meydana gelir ve bu şekilde gözün önünde hareket ediyormuş gibi görünen imaj dizileri oluşmuş olur.[233]

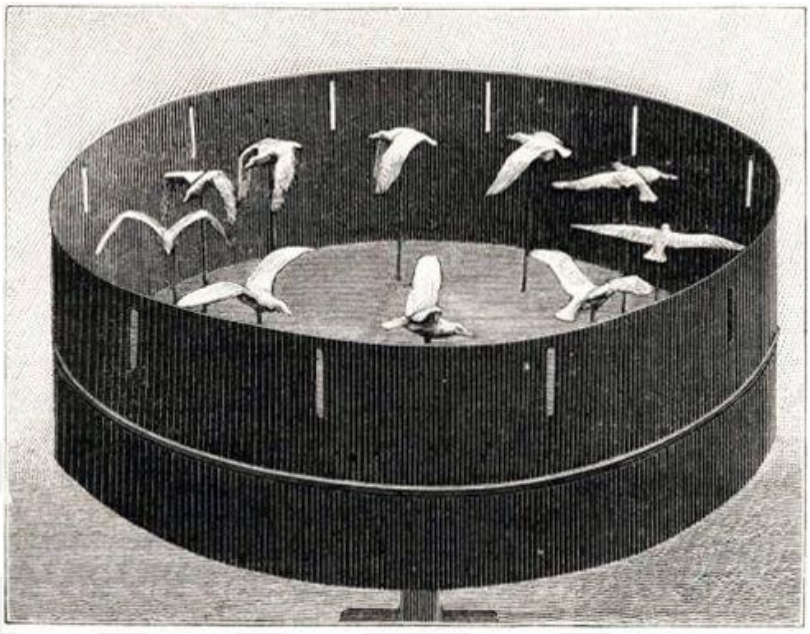
Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.tzv.org.tr/#/haber/5820) Erişim Tarihi: 17.05.2021



Resim 60: Döneminden bir *fenakitiskop* aygıtı ve çalışma ilkesi

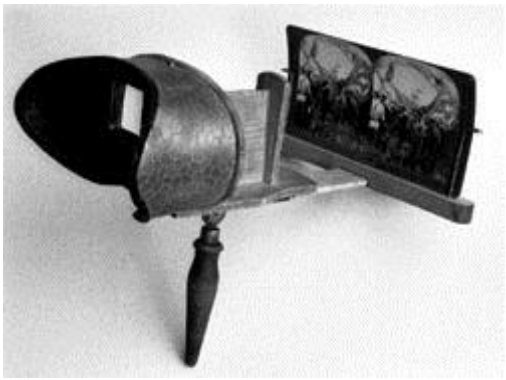
[232] **A.e**, s. 27.
[233] Crary, **a.g.e**, s. 120.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.lyceelecorbusier.eu/insituhacklab/?p=1705 Erişim Tarihi: 20.05.2021



Resim 61: Döneminden bir *zootrope* aygıtı

Kaynak: (Çevrimiçi) https://stereoscopyhistory.net/ernemann-universal-stereoscope/ Erişim Tarihi: 27.05.2022



Resim 62: Döneminden bir stereoskop aygıtı

Hemen akabinde William G. Horner'a ait *zootrope*-yani 'yaşam tekerleği' icat edilir ve aygıtı *kaleydeskop, Laterna Magica* ve en sonunda da *stereoskop* aygıtlarının icadı takip eder. Bütün bu buluşlarla birlikte optik görüşün, bir tür

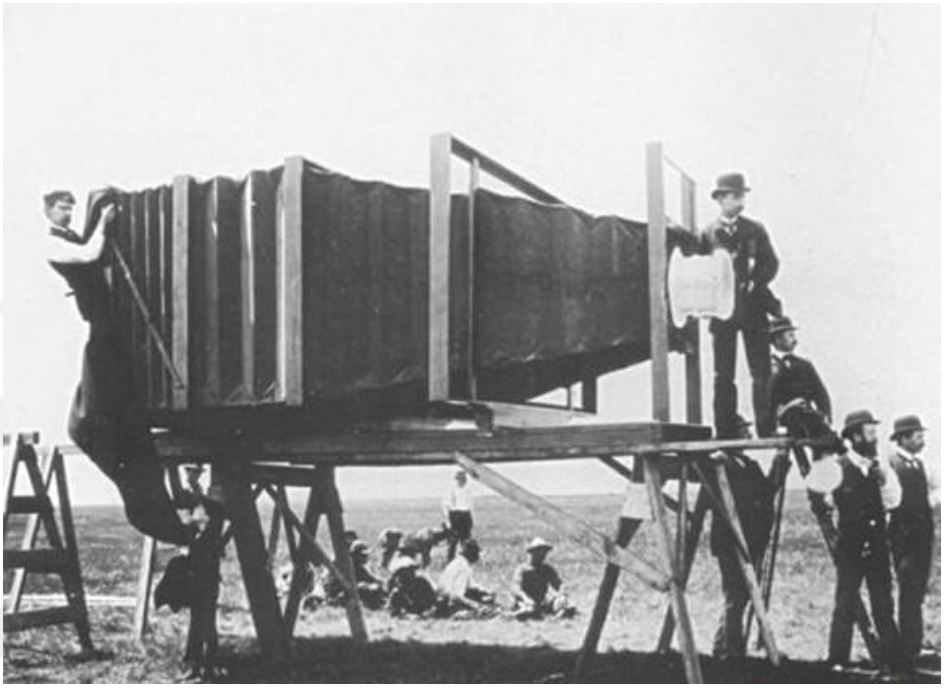
popüler görsel yanıltmacalar-görsel oyunlar dışında gözlemcinin görme biçimleri üzerinde ciddi etkileri olmuştur. Empresyonist ve Post-Empresyonist ressamların önemli bir kısmı bu aygıtlar sayesinde gelişen optik değerlendirmeleri ve doğa gözlemlerini yapabilmeye başlamışlardır. Bakışın sabitlendiği, doğanın dondurulabildiği görüntüler bu aygıtlar sayesinde mümkün olabilmiştir. Böylece ışık hüzmelerinin, renk değerlerinin gruplandırılabildiği, etüt edilebildiği ve bunlara dönük kontrast ya da denklik uygulamalarının daha bilimsel olarak kurgulanabildiği bir resimsel değerlendirme imkanı doğmuştur. Bütün bu aygıtların optik mantığının temelinde elbette 1826 yılında Joseph Nicephore Niepce tarafından çekilen ilk fotoğrafın ateşleyici bir etkisi olduğu tartışılmazdır. Niepce'nin odasının penceresinden çektiği ilk siyah-beyaz görüntü, hem siyahın öne çıkışı anlamında hem de imge üretiminin gideceği yönü de belirlemiş olması açısından oldukça önemlidir.

Siyah-Beyaz fotoğraflar çoğunlukla fotoğrafın ilk ve gerçek kimliğini ifade eden sanatsal bir tür olarak kabul edilmiştir. Fotoğrafın en başta teknik yetersizliklerden ötürü doğanın kendi renkleriyle gösterilememesi gibi bir sonucu olsa da; başlangıç sürecinde kişilerin gerçeklik anlayışı üzerinde ciddi etkileri olmuştur.[234] Sürrealist sanatçılar da fotoğrafın siyah-beyaz etkisini kendi sanat değerlendirmeleri içerisinde-özellikle gerçeklik ilkesinin dönüşmesi bağlamında kullanmışlardır. Siyah-Beyaz fotoğrafla birlikte doğa görüntülerinin nesnel gerçekliğin kendi renklerinden soyutlanarak tümüyle siyah-beyaz tonlara dönmesi en çok Sürrealist ressamları etkilemiştir.[235] Siyah etkisiyle dönüştürülmüş doğa görüntülerinin yeni yapısı bu fotoğraflar aracılığıyla ortaya konmuş olur. Teknik açıdan bakıldığında ise; doğada koyu renk tonuna sahip arka planların bir tür uzam oluşturduğu ve bu uzamsal konumla birlikte konunun vurgulanması açısından güçlü bir dayanak oluşturulabilmesinin de önü açılmış olur.[236] Renkli fotoğrafların ortaya çıkışına kadar da siyah-beyaz görüntünün fotoğraf sanatının hakikatini temsil ettiği farklı düşünürler ve yazarlar tarafından da dile getirilmiştir.[237] Bu şekliyle

[234] Çerkes Karadağ, **Fotoğrafın Temel Yapısı**, İstanbul, Öteki Yay, 2016, s. 56.
[235] **A.e**, s. 56.
[236] **A.e**, s. 59.
[237] Özellikle siyah-beyaz fotoğrafın güçlü etkisini aktaran düşünürlerden biri de Roland Barthes'dır. Barthes, renkli fotoğrafların siyah-beyaz görüntünün estetik aurasına yaklaşamayacağını iddia eder: ''Geçmişteki nesnenin, ışınımıyla benim gözümün daha sonra dokunacağı yüzeye gerçekten de

bakıldığında siyah-beyaz imge üretimi sanatın ontolojik doğasına dair yeni fikirlerin gelişmesini de hızlandırmış olur.

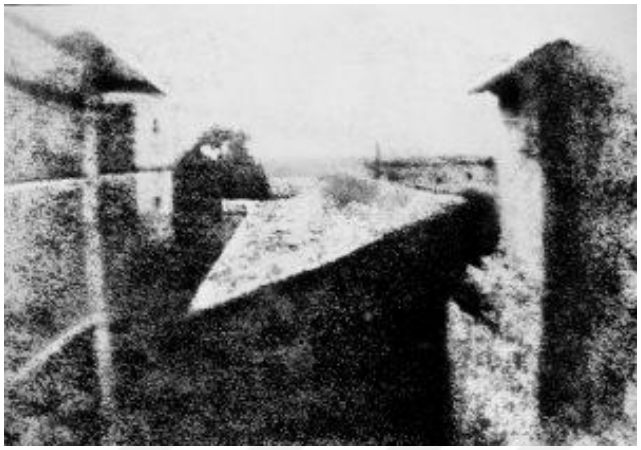
Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.sachishiksha.in/the-history-of-camera/ Erişim Tarihi: 28.05.2021



Resim 63: Dünyada bilinen ilk fotoğraf makinesi, 1820'ler sonu

değmiş olduğunu bilmemden olacak, Renk'ten pek hoşlanmıyorum. Bir madalyonun içindeki 1843 tarihli anonim bir *daguerreotip*'te sonradan stüdyo çalışanlarınca renklendirilmiş bir adam ve bir kadın görülüyor: Rengin (gerçekte nasıl olduğu önemli değil) siyah beyaz fotoğrafın özgün hakikati üzerine *sonradan* uygulanmış bir kaplama olduğunu düşünmüşümdür hep. Benim için renk yapmacık bir şey, bir kozmetiktir (tıpkı cesetleri boyamakta kullanılan gibi). Beni ilgilendiren, fotoğrafın ''ömrü'' değil (bu bütünüyle ideolojik bir kavramdır), fotoğraflanan şeyin bana eklenmiş ışık yerine kendi ışınlarıyla dokunduğunun kesinliğidir.'' Roland Barthes, **Camera Lucida**, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yay, 2000, s. 99-100.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.researchgate.net/figure/View-from-the-Window-at-Le-Gras-manually-enhanced-version-Nicephore-Niepce-1826-27_fig2_301818272 Erişim Tarihi: 29.05.2021



Resim 64: Joseph Nicephore Niepce'nin fotoğraf makinesiyle çektiği bilinen ilk fotoğraf, *Pencereden Le Gras Manzarası*, 1826, fotoğraf, 20 x 25 cm, Minnesota

Siyah açısından bu buluşların önemi tam da rengi değerlendirme noktasında yaşanan kırılmaları hazırlıyor olmasından kaynaklanır. Siyah-beyaz görüntülerin bu aygıtların ortaya koyduğu görüntü çıktılarını oluşturmalarının ötesinde, siyahı sanatın asli bir unsuru olarak ortaya koyan çalışmaların da önünü açıyor olması açısından önem arz eder. Siyah-beyaz imge üretimi dönemin içinde bulunduğu gelişmeler düşünüldüğünde oldukça önemli parametreleri ifade eden bir üretim modeli ortaya koyar.

Böylece 20. yy.'a girilirken siyah, optik aygıtların ya da fotoğraf makinesinin bir çıktısı olmanın ötesine geçerek sanatsal bir fenomen olarak da birçok sanatçının tercih edeceği bir renk değeri olarak ifade bulur. Şüphesiz bu şekliyle bakıldığında siyah sadece fotoğrafik çıktının asli bir unsuru değil, bu tarihlerde ilk olarak ortaya konan sinema örneklerinin de temel rengi olur. 1895 tarihinde Paris'te *Boulevard des Capucines* üzerinde bulunan *Grand Cafe*'de Lumiere kardeşlerin sinema makinesi ilk olarak halka tanıtılır. Bu tarihten itibaren de yaklaşık 1930'ların başına kadar kitlelere gösterilen hareketli filmler siyah-beyaz olarak yapılır.[238]

[238] Pastoureau, **a.g.e**, s. 198.

Renge, optik gelişmelere, fotoğraf ve sinemaya dair bütün bu sözü edilen ilerlemeler siyahın öne çıkmasında önemli oranda etkili olmuşsa da siyaha kelimenin gerçek anlamıyla renk statüsünü verenler ne fotoğrafçılar ne de sinemacılar olmuşlardır. Siyaha renk olarak bakan, ona asli statüsünü kazandıran yine ressamlar olurlar. 20. yy.'ın hemen başında ilk olarak modern kırılmanın yarattığı dönüşüm hareketleri renk olgusunun yeniden düşünülmesini sağlar. Modernizm'e kadar geçen süreç genel anlamda natüralist bağlamda dünyanın gerçekçi olgularla olduğu gibi aktarılmasına dönük gelişmiştir. 20.yy. ile birlikte bu görüntü tamamen değişmiş, yeni dünyanın yeni olguları bağlamında natüralist değerlendirmelerin çoğu reddedilmiştir. 'Yeni' kavramını merkezine alan modern tavır natüralist temsiliyeti geçmişin bir tür izdüşümü olarak görmüş; bu temsiliyeti ifade eden olguları yerle bir etmek adına 'avangard' tavrı sözü edilen 'yeni'nin yerine koymuştur.[239] Avangard tutum, özellikle dönüşmekte olan ideolojik kavrayışın temel ateşleyici unsuru olmuştur. Özellikle duyuüstü dünya görüşünün soyut resmin doğuşuna giden yolda oynadığı rol, bilgilenme metodunda da dönüşüme yol açmış ve verili fizik-evren tablosu metafiziğin önem kazanmasıyla soyut düşüncenin gelişmesine ön ayak olmuştur. 20. yy.'ın başında şekillenen metafizik düşüncenin ilk işaretleri sanat alanında resimde kendini gösterir ve *Scoula Metafisica* (Metafizik Ekol) ya da *Metafizik Resim* akımı bu tarihlerde felsefi eğilimin de soyutlaşmaya başlamasıyla ilk örnekleri ortaya koyar.

Metafizik Resim içinde siyaha ayrı bir yer veren sanatçılardan biri Yunan asıllı İtalyan sanatçı Giorgio de Chirico'dur. De Chirico'nun sanatının kökleri oldukça çeşitlidir: Nietzsche ve Schopenhauer felsefesi, Alman Romantizmi ve başta Böcklin olmak üzere Sembolizm, Antik Yunan mitolojisi ve İtalyan Klasisizmi gibi farklı alan ve dönemlere dair yoğun bir ilgisi vardır.[240] Resimlerinin genelinde anlam örgüsünü yıkmaya dair kompozisyonlar, siyahla oluşturduğu gölge tasvirleri 20. yy.'ın başında resim algısını bambaşka bir noktaya getirmiştir. Chirico'nun terk edilmiş, ıssız şehir meydanlarında tasvir ettiği tekinsiz kompozisyonlar sözü edilen metafizik görüşün resim bağlamında ortaya konuşunun göstergelerinden kabul

[239] Calinescu, **a.g.e,** s. 153-154.
[240] Ali Artun, ''**De Chirico'nun Mimari Evreni**'', (Çevrimiçi) www.e-skop.com Erişim Tarihi: 18. 05. 2021.

edilebilir. Sembolizm akımının da etkilerinin hissedildiği resimsel serüveninde, gerçekle hayali, sıradan olay ya da nesnelerle fantastik öğeleri bir arada işlemesiyle bilinir. De Chirico resimlerinde oldukça farklı perspektif kullanımı ve koyu gölge oyunlarına yer veren hayali atmosfer etkisi üretimlerinin genel biçimsel yapısını ortaya koyar.[241] De Chirico resminde bu bağlamda siyahın kullanımı da kompozisyonlarının önemli bir parçası olagelmiştir.

Giorgio de Chirico'nun *Gün Bilmecesi* isimli resmi siyahın metafizik olguları işaret eden biçimsel bir tercih olarak öne çıktığı örneklerden biridir. De Chirico'nun ıssız bir meydanda heykel gibi tek başına duran figüründen düşen sert siyah gölgeler artık alışıldık Caravaggio *tenebroso*'sundan(koyu) oldukça farklılaşan siyahlandırma tekniğini yansıtır.[242] Resimde siyahın uygulanış şekli daha çok psikolojik etkiler uyandırmaya dönük özellikler barındırır. Siyahın gerek sert bir gölge tonunda yere düşüşü gerekse de heykel şeklinde duran figürün bütününde uygulanışı tekinsiz bir atmosferde huzursuzluk hissini yoğunlaştıran etkiler oluşturur. Bununla birlikte resmin sağ tarafında yer alan duvardan resmin sol alt tarafına doğru diyagonal bir açıyla inen siyah keskin gölge de, siyahın resmin genel atmosferine etkisini net bir biçimde ortaya koyar.

Siyahın hakimiyeti De Chirico'nun başka eserlerinde de göze çarpar. *Sokağın Gizemi ve Melankolisi* isimli çalışmasında klasik mimariye sahip bir binanın düşen gölgesini resmin neredeyse tamamını kaplayacak boyutta ele alır. Resmin merkezinde tamamen siyah bir siluet içinde çember çeviren bir kız çocuğunun bulunduğu yer ve ortamdan soyutlaşmış bir şekilde kendi düşsel ortamında oyun oynadığı görülür. Kompozisyonun mantık-dışı ve düşsel etkisi siyahın yoğunlukla işlendiği resimsel atmosferi içinde ortaya konmuş olur. Bununla birlikte De Chirico resimlerinde bir başka öne çıkan detay mimari argümanların sembolik bir dille kurulan ilişkisidir. De Chirico'ya göre mimari arkatlar enigmalarla kurulan bir ilişkiyi yansıtır:

[241] Antmen, **a.g.e**, s. 137.
[242] Gombrich, **İmge ve Göz**, s. 46.

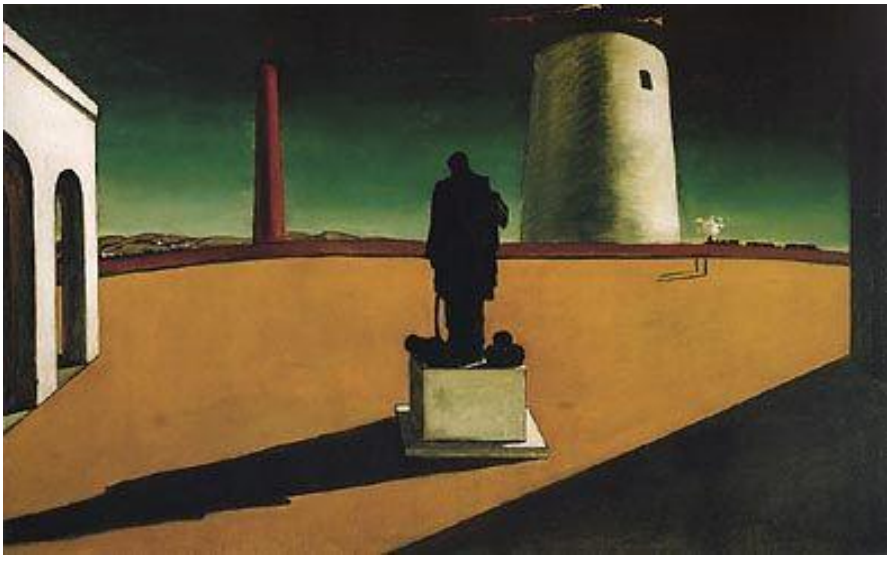
‘’ (…) bütün enigmalar arasında arkatınki gibisi yoktur.. (…) ‘’Arkatlar kaderin enigmasıdır.’’[243]

Sokağın Gizemi ve Melankolisi isimli çalışmada da arkatlar bu tip bir arkaik gizemin unsurları olarak işlenir. Bu noktada dikkati çeken detay, resimdeki yapının De Chirico'nun kişisel tarihinin de bir parçası olmasıdır. Münih'teyken etkilenmiş olduğu bir yapıdan hareketle hafızasında kalanlar ışığında oluşturulan kompozisyonda arkatların oluşturduğu keskin açılar kadar yine siyahın vurgulu olduğu tekinsiz gölgelerle karşılaşırız. De Chirico bu siyah gölgeler için şunları yazmıştır:

‘’Yeryüzünde, güneş altında yürüyen birinin gölgesinde, geçmişteki ve gelecekteki bütün dinlerden daha fazla enigma barınır.’’[244]

Böylece De Chirico için siyah gölgeler enigma unsurları olarak biçimsel bir fonksiyon özelliği taşırlar. Siyahların kullanımı bu açıdan bakıldığında De Chirico'nun kendi sembolik anlatısında gizem unsurunun altının çizilmesinde başat bir rol oynarlar.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/collection/works/80587 Erişim Tarihi: 02.06.2021



Resim 65: Giorgio de Chirico, *Gün Bilmecesi*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 83 x 130 cm, MoMA, New York

[243] Paolo Baldacci, **De Chirico: The Metaphysical Period**, Boston, Bulfinch Press, 1997, p. 75. (Akt: Artun, **a.g.i.s**, Erişim Tarihi: 18. 05. 2021)
[244] Baldacci, **a.g.e**, s. 97, (Akt: Ali Artun, **a.g.i.s**, Erişim Tarihi: 18. 05. 2021)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://galleryintell.com/artex/mystery-melancholy-street-giorgio-de-chirico/chirico-melancholyandmysteryofastre-2/ Erişim Tarihi: 03.06.2021



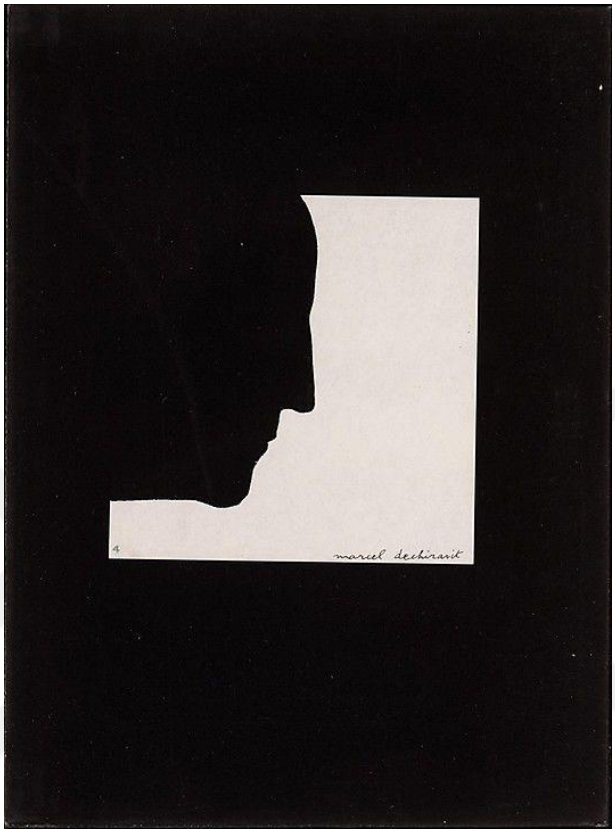
Resim 66: Giorgio de Chirico, *Sokağın Gizemi ve Melankolisi*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 85 x 69 cm, MoMA, NewYork

Siyahın modern yorumlarla gölgelendirme bağlamında kullanılışı bu tarihlerde sadece De Chirico özelinde değil; farklı akımlardan başka sanatçılarca da uygulanmıştır. Dadaizm'in önemli sanatçılarından Marcel Duchamp'ın *Otoporte*'si de bu bağlama yakın duran örneklerden bir tanesidir. Yapılış tarihi itibariyle Duchamp'ın geç dönem örneklerinden biri olan çalışma her ne kadar 20. yy. başı bilinen modernist eğilimlerle tarihsel anlamda koşut oluşturmasa da siyahın kurgulanışı açısından kendine özgü özellikler barındırır. Duchamp'ın sanat tarihçisi Robert Lebel'in *Marcel Duchamp* kitabı için farklı renklerle 137 kopya seri üretim baskı olarak yaptığı otoportresi, kare şeklindeki origami kağıtları içine yapılan profilden siluetinin göründüğü bir imaj sunumudur. Kumaş kaplı kağıtlara farklı edisyonlar basılarak kitap için hazır hale getirilmişlerdir. Tamamen siyah bir arka

planda, profilden yalnızca siyah bir gölge ve bu gölgenin konturlanarak belirginleştirilmesiyle oluşturulmuş otoportrede Duchamp, doğrudan izleyiciye dönük, ifadesiyle duygu ve düşünce yapısını hatta belki sınıfsal pozisyonunu anlayabileceğimiz herhangi bir otoportre sahibinin aksine, bütün belirsizliği ve gizemiyle bir otoportre imajı sunar. Duchamp'ın bu tutumu, portreleme mantığının tamamen dışında, bu kurguyu da tiye alan bir ele alışı ortaya koyar. Otoportrenin sol tarafa doğru siyah arka planla bütünleşik sunumu tuvalle figürün form olarak bütüncül bir doğanın parçası olarak düşünülmesiyle ilgilidir.[245] Otoportrenin sağ alt kısmında yer alan ''Marcel dechivarit'' notu, -''*Marcel bunu çabucak yaptı*''- anlamına gelebilecek şeklinde çevrilebilir.[246] 137 olan kopya sayısına ve bu oluşumun seri üretime dönük doğasına bir gönderme olarak okunabilecek bu not aynı zamanda edisyon baskı için özel olarak hazırlandığını da vurgular.

[245] Arturo Schwarz, **The Complete Works of Marcel Duchamp**, New York, Delano Greenidge Editions, 2000, pp. 435-436
[246] (Çevrimiçi) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492560 Erişim Tarihi: 01.06.2021.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492560 Erişim Tarihi: 01.06.2021



Resim 67: Marcel Duchamp, *Otoportre*, 1958, seri baskı kolaj, 14.3 x 12.5 cm, Özel Koleksiyon

20. yy.'a gelindiğinde bahsedilen örnekler ışığında bakıldığında siyah açısından oldukça önemli dönüşümler gerçekleşir. Siyahın sanat içinde kullanımı Avrupa'dan Rus Sanatı'nın farklı ekollerine kadar geniş bir yayılım gösterir. Siyahın Avrupa'da önce Dışavurumculuk akımı sonrasında Neo-Plastisizm içerisinde, Rus Sanatı'nda da Süprematizm'den Konstrüktivizm'e kadar geniş bir alanda farklı sanatçılar tarafından kullanıldıklarını görürüz.

Modernizm'le birlikte resim fikrine dair radikal dönüşümler paralelinde ilk farklı yaklaşım Dışavurumculuk akımından gelir. Hermann Bahr'ın 'Dışavurumculuk' isimli makalesinde geçmişle kurulan bağların doğrudan koparılması gerekliliğin altı çizilen makalede; yeni bir 'görme' ediminin pratiği bağlamında Dışavurumculuğun bu yeni dönüşüm ekseninde nasıl pozisyon aldığı

aktarılır[247]. Buna göre insanın görme edimi hem aktif hem de pasiftir. Resim onu yapanın aldığı pasif ya da aktif pozisyona göre değişkenlik gösterir. Resmi görmenin yöntemi de aynı şekilde değişir. Görme, biri dışta diğeri içte olmak üzere iki tür etkinlikten oluşur. Bunlardan biri insana olan bir *şey*; diğeri ise sonradan insanın bu olan *şey*'e verdiği tepkiden doğarak yaptığı başka bir *şey*'dir. Bu etkiye karşı gösterilen tepki Dışavurumcunun sanatını ortaya çıkarır.[248] Dışavurumcu sanatçıların benzer yaklaşımı renk değerlendirmeleri açısından da benzer ölçütler bağlamında değerlendirilmiştir. Özellikle *Die Brücke* (Köprü) grubunun temsilcileri, konularını gündelik yaşamdan aldıkları resimlerinde ışığın somut varlığının arkasındaki ruhsal etmenleri aktarmaya çalışmışlardır.[249] Süslü çizgilerle oluşturulmuş renkli ve geniş gölgeli yüzeylerle oluşturulmuş kompozisyonlar sözü edilen dışavurumcu etkiyi güçlendiren unsurlar olarak öne çıkarlar.[250]

Dışavurumcu grup içinde siyahı özel olarak kullanan ve genel kompozisyon kurgusu içinde-özellikle gravürleri ve litografi çalışmalarıyla siyahı vurgulayan sanatçılardan biri Kathe Kollwitz'dir. Kollwitz'in toplumcu düşüncelerle oluşturduğu kompozisyonları onu diğer dışavurumcularla birlikte düşünmemize neden olur fakat çalışmalarını renksiz, monokrom bir teknikle, çoğunlukla siyah-beyaz ele alıyor oluşu onu biçimsel açıdan diğer dışavurumculardan ayırır. Kollwitz çoğunlukla toplumsal adaletsizlikler, işçi sınıfının sorunları, savaşın yıkıcı etkileri, yoksulluk, acı ve ölüm gibi temaları çalışmalarına konu edinen bir sanatçıdır. Resim, heykel, gravür, ağaç baskı, taş baskı, litografi baskı gibi çok çeşitli türlerde üretimlerini gerçekleştiren sanatçı, sanatında çoğunlukla yaşamın karanlık yönlerini ele alır. İlk gençliğinden itibaren içe dönük ve melankolik bir yapısı olan Kollwitz'in ilk gözlemleri dönem Rusya'sındaki sefalet, acı ve toplumsal sorunlardır. Kendi kişilik yapısıyla dönem ruhu bir araya gelince Kollwitz'in çalışmalarının acı yüklü panoraması daha da anlaşılır hale gelir. Dünyayı feminist ve eşitlikçi bir

[247] Hermann Bahr, ''**Dışavurumculuk**'', **Modernizmin Serüveni** (içinde), haz. Enis Batur, İstanbul, Sel Yay, 2015, s. 280.
[248] **A.e**, s. 281.
[249] Per, 2012, **a.g.y**, s. 114.
[250] **A.y**, s. 114.

perspektiften gören Kollwitz'in bu yönelimi çalışmalarının da ana odağını oluşturur.[251]

Siyah bağlamında Kollwitz'in çalışmalarına bakıldığında özellikle gravür ve litografilerinde bu vurgu net bir şekilde hissedilir. Daha önce de değinildiği gibi Kollwitz çalışmalarının hemen hemen hepsinde renk kullanmamış bir sanatçıdır. Bu noktada karşımıza çıkan siyahın kullanımı gravür tekniğinin yarattığı siyah-beyaz etkiden farklı olarak atmosfere dönük bir etkinin hissettirilme çabasıdır. Buna dair ilk örneklerden biri olan *Dokumacıların İsyanı* isimli oymabaskı serisinde karşımıza çıkan siyahların kullanım şekli bahsedilen etkiyi hissettiren çalışma serilerinden biridir. Silezyalı dokuma işçilerinin başkaldırışını konu alan bu baskı dizisi, konusunu gerçek bir isyanın hikayesine dayanan tiyatro oyunundan alır. Çok sayıda farklı tekniklerle oluşturulmuş bir seri olan bu çalışmalar bütünü Kollwitz'in ilk büyük çaplı çoklu çalışma serisi olarak kabul edilir.[252] Kollwitz'in 1894 yılında başladığı *Dokumacıların İsyanı* serisi yaklaşık 1898 yılına kadar devam etmiş ve Dışavurumculuk öncesi ilk emareler olarak sanat tarihi literatürüne dahil olmuştur.[253]

Kollwitz'in bu seriyle birlikte başladığı siyah kullanımı özellikle bu isyanın toplumsal yönüne vurgu yapan psikolojik boyutu vurgulama adına belirgin bir pozisyondadır.[254] Serinin 1 ve 2 No'lu çalışmaları olan *Acil Durum* ve *Ölüm* isimli plakalar, bu isyanın bastırılması sırasında hayatını kaybeden işçi ve işçi yakınlarının yasını işleyen veya içinde bulundukları zor koşulların gösterilmesini amaçlayan çalışmalar olmuşlardır. Bu çalışmalardaki ortak tema bahsedilen duygu durumlarının siyahla sembolize edilmesidir.[255] Siyahın, adeta olayların dramatik etkisinin özellikle arttırılmasına dönük kullanım şeklinin önüne geçen olgu, aslında olayları tüm çıplaklığıyla ve olduğu gibi yansıtmaya dönük bir anlamın işaret ediliyor oluşunda

---

[251] Özlem Tekdemir Dökeroğlu, ''**Acının Resmini Yapmak, Kathe Kollwitz Resimleri Üzerinden Bir Bakış**'', İstanbul, International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt: 4, Sayı: 7, Haziran-Temmuz/Yaz/2019, s. 163-178.

[252] (Çevrimiçi) http://www.moma.org./artists/3201 Erişim Tarihi: 25.05.2021

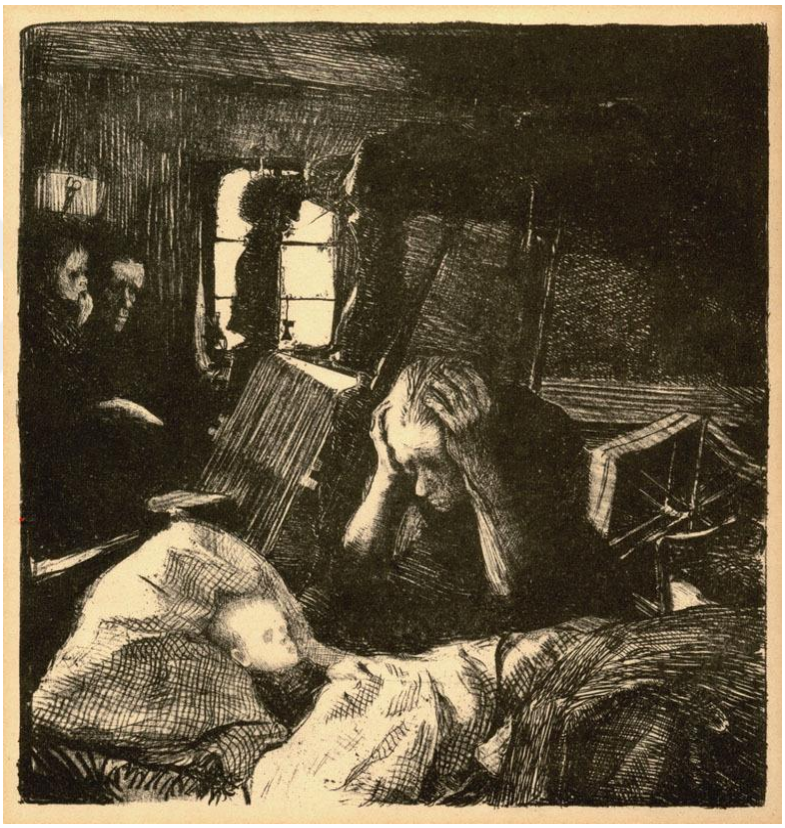
[253] **German Expressionism: Art and Society**, ed. Wolf-Dieter Dube, London, Thames & Hudson, 1997, p. 350.

[254] Angela Moorjani, ''**Kathe Kollwitz on Sacrifice, Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics**'', Maryland, MLN (Comparative Literature), The John Hopkins University Press, Vol.101, No.5, (December 1986.), pp. 1110-1134.

[255] **A.y**, s. 1111.

netleşmiş olur.[256] Siyahın kullanımı varolan durumun olduğu gibi aktarılmasına dönük yalın gerçekliklerin etkisinin hissettirilmesinde önemli bir üslup tercihini işaret eder. Bu bağlamda Kollwitz'in çalışmalarında siyahlar sözü edilen gerçeklerin yarattığı ruh halinin, karakterlerin yansıttıkları iç dünyanın bir tür aktarımı olarak işlenmiş gibidirler.[257]

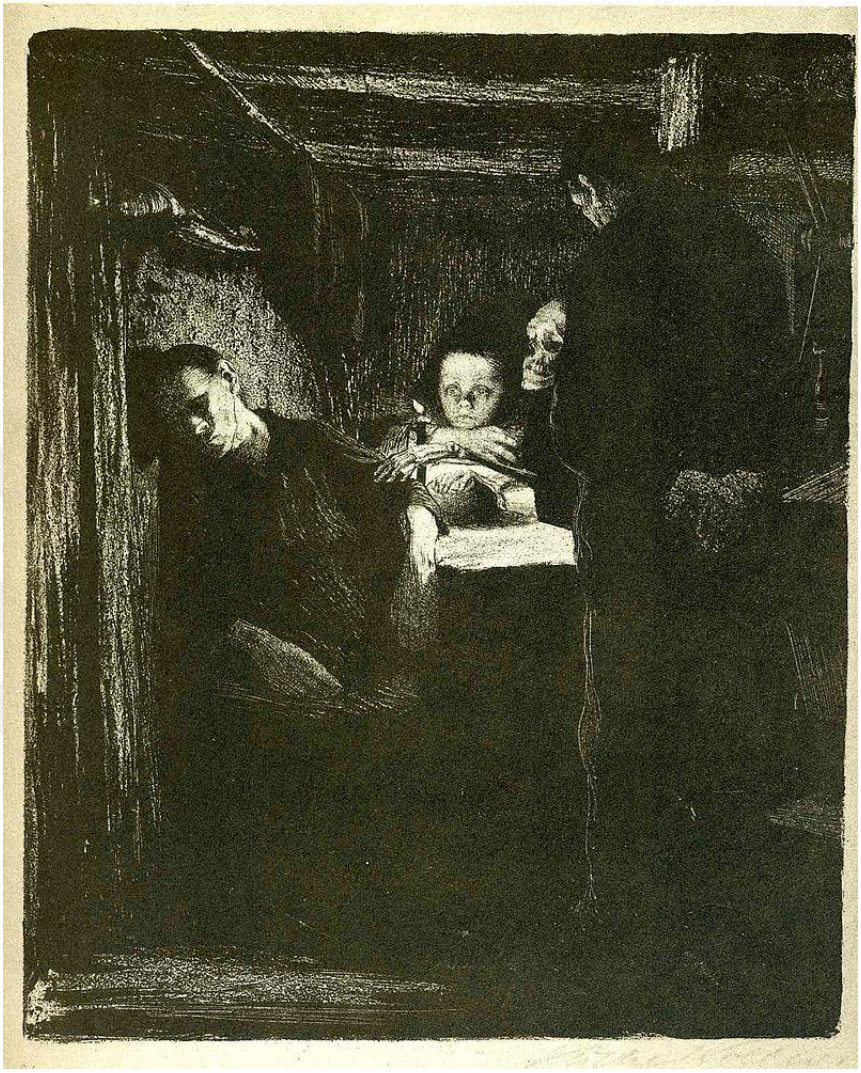
Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.kollwitz.de/en/sheet-1-need Erişim Tarihi: 04.06.2021



Resim 68: Kathe Kollwitz, *Acil Durum*, *Dokumacıların İsyanı* serisinden, 1. Sayfa 33 No'lu plaka, 1893-97, kazıyıcı, tebeşir ve kalemle oluşturulmuş litografi baskı, Kathe Kollwitz Museum, Köln

[256] **A.y**, s.1111.
[257] **A.y**, s.1112.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.kollwitz.de/en/sheet-2-death Erişim Tarihi: 06.06.2021



Resim 69: Kathe Kollwitz, *Ölüm, Dokumacıların İsyanı* serisinden, 2. Sayfa 34 No'lu plaka, 1893-97, kazıyıcı, tebeşir, kalem ve fırça ile oluşturulmuş litografi baskı, Kathe Kollwitz Museum, Köln

20. yy.'ın başında Kollwitz'in çalışmaları toplumcu-gerçekçi üsluptan yavaş yavaş modern hareketlerin etkisinde ilerleme gösterir. Özellikle Alman Dışavurumculuğu'nun bu tarihlerde ortaya koyduğu eserler dönemin tüm Avrupa kıtasında şok edici etkiler bırakmıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın ayak sesleri, sonrasında bu savaşa katılmış olan bazı sanatçıların savaşın yıkıcı etkileri sonucu yaşadıkları travmatik olaylar, diğer sanatçılar nezdinde de önemli etkiler bırakmıştır. Kollwitz de 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı esnasında 18 yaşındaki

oğlu Peter'ı kaybetmiş ve savaşın yıkıcı etkilerini ilk elden hissetmiştir. Bu etki çalışmalarına da yansımış, karanlık ve isyankar bir ruh halinin yansımaları baskı ve gravürlerinde yoğunlukla hissedilmiştir. Fakat hiçbir zaman üretimleri herhangi bir umutsuzluk mesajı vermezler. Aksine zaman zaman bu baskı resimlerde siyahlar aracılığıyla yapılan sunumlar acı ve olumsuzlukların bir tür sembolik sunumu olarak karşımıza çıkmakla birlikte zaman zaman da dayanışmanın, kolektif mücadelenin bir tür simgesi olarak da işlenmişlerdir.[258]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-17.html Erişim Tarihi: 17.06.2021



Resim 70: Kathe Kollwitz, *Anneler,* 1922, tahta plaka üzerine gravür tekniği, 56 x 46 cm, A.B.D. Kongre Kütüphanesi, Washington

Siyahın bir renk gibi görülmesi 20. yy. başında bizzat Modernizm'in en önemli sanatçılarınca doğrudan siyah başlıklı çalışmaların birbiri ardına gelmesiyle netçe hissedilir. Henri Matisse'nin siyaha dair net sözleri, siyaha statüsel bir değer atfetmesi açısından oldukça önemlidir. Bu atfın en net görüldüğü çalışmalarından biri de *Collioure'da Fransız Penceresi* isimli çalışmasıdır. İç mekanda kapalı bir

[258] **A.y**, s. 1112.

pencereyi kalın bir siyah formuyla kabaca tonlayarak aktarması Matisse'nin siyah bağlamında, siyahın ontolojik yapısını doğrudan işleyen bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Matisse'nin 1914 yılında tamamladığı çalışması, sanatçının 1911-12 yıllarında gittiği Fas seyahati sonrası ilk örneklerinden biri olarak bilinir. Fas döneminin Matisse'nin sanatına getirdiği en önemli yeniliklerden biri ülkede geçirdiği kış ayları sonrası bu coğrafyanın ikliminin etkisiyle birlikte daha canlı ve renkli bir döneme doğru geçiş yapmasıdır.[259] Fakat 1913 yılında döndüğü Fransa'da, Birinci Dünya Savaşı öncesi oluşan olumsuz atmosfer ve kısa bir süre içinde savaşın patlak vermesi Matisse'nin sanat dilini-en çok da renkçi döneminin durumunu tam anlamıyla değiştirmiştir. 1914 itibariyle daha koyu tonlu ve siyahı sanatının merkezine aldığı bir döneme doğru geçiş yapmıştır. Resimlerinde biçimler giderek soyutlaşmaya başlarken, kompozisyonların atmosferi koyulaşmaya ve genel renk tercihi de siyah tonlarına doğru kaymaya başlamıştır.[260]

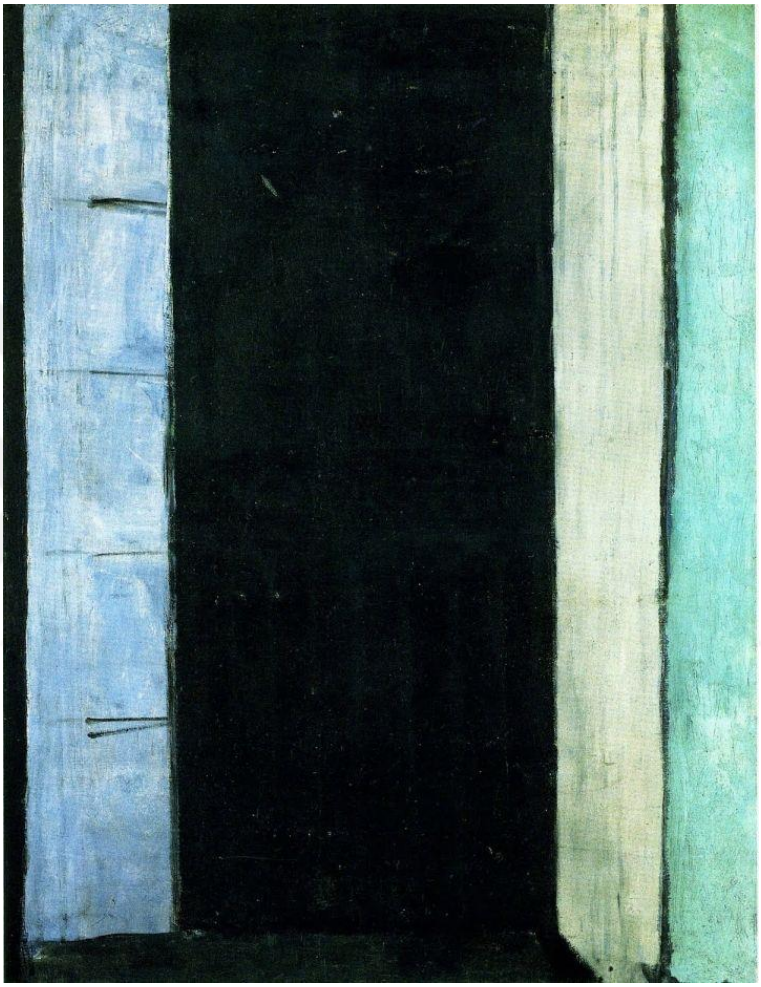
Collioure'da Fransız Penceresi isimli çalışmada Matisse açık bir pencerenin baktığı açıyı koyu, masif ve kalın bir fırça hamlesiyle tablonun orta kısmına belirgin bir biçimde yerleştirmiştir. Matisse'nin 'açık pencere' kompozisyonu onun sanatının önemli bir parçası olmakla birlikte, açık pencere kompozisyonlarının hemen hemen hepsi *fauve* bir tarzda ve oldukça renkçi bir tutumda ele alınmıştır. Fakat *Collioure'da Fransız Penceresi* isimli çalışmada Matisse'nin siyahla kurduğu ilişki tam da 1914 yılı itibariyle geliştirdiği daha içe dönük ve farklı bir dışavurumcu etkinin izlerinin hissedilebileceği bir çalışma olarak öne çıkar.[261] Açılan pencereyle birlikte Matisse'nin hissettirdiği uzam siyah bir 'boşluk'tan ibaret, manzara olmayan bir manzara manzumesi hissettirir.[262] Siyah, böylesi bir kompozisyonda tam da sözü edilen atmosferin, mistik bir vurgunun merkezinde tercih edilen bir renk olagelir. Matisse'nin bu bağlamda siyahla ilgili belirtmiş olduğu ifadeler de çalışmanın yapıldığı tarihler itibariyle net bir bağlam bütünlüğü oluşturur:

---

[259] Jack D. Flam, **Matisse on Art**, California, University of California Press, 1995, p. 106.
[260] John Gage, ''**Matisse's Black Light**'', **Color and Meaning: Art, Science and Symbolism** (içinde), Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 228-240
[261] Gage**, a.g.y**, s. 232.
[262] **A.y**, s. 233.

‘’(…) Siyah Bir Renktir, siyah bir güçtür: Siyaha resmin yapısını basit hale getirmesi nedeniyle bağlıyım.’’[263]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/5dq7dfI Erişim Tarihi: 23.06. 2021



Resim 71: Henri Matisse, *Collioure'da Fransız Penceresi*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 116.5 x 89 cm, MNAM, Centre Pompidou, Paris

Bu çalışma sonrasında Matisse, siyahın resmin merkezinde oluşunu şu sözlerle ifade eder:

‘’Bu çalışmada saf siyahı karanlığın bir rengi olarak değil; ışığın rengi olarak kullanmaya başladım.’’[264]

[263] Beate Epperlein, **Monochrome Malerei: Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ahnlichen**, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 1997, p. 97.
[264] Rosenthal, **a.g.e**, s. 15. (Çeviri tezin yazarına aittir.)

Matisse'nin bu sözleri Kandinsky'nin *Sanatta Tinsellik Üzerine* isimli çalışmasında siyahı 'karanlık' olarak tanımladığı yargının tam tersi olacak şekilde ele alındığını net bir biçimde ortaya koyar. Benzer bir tutumu Pablo Picasso'nun ve Max Beckmann'ın da bazı eserlerinde görmek mümkündür. İki sanatçının ele aldığı siyahlar, siyah-beyaz ikili bir renk-renksizlik diyalektiğinde ele alındığından; doğrudan Matisse'nin işaret ettiği siyahın bir 'renk' olarak kavranışı yaklaşımından uzaktır.[265]

Bu tarihlerde renklerin değerlendirilişinde ciddi dönüşümler yaşanır. Dolayısıyla siyaha bakış da bu dönüşümden payını alır. İlk etkiler dışavurumcu resimde kendini gösteren duyularla algılanan dış gerçeği sanatçının içsel yoğunluğuyla harmanlayıp ortaya koyan kışkırtıcı renklerin tercihinde kendini gösterir. Renklerin etkileri duyguların etkilerini daha da yoğunlaştıran koyu siyah, koyu kahverengi, yeşil, turuncu, kırmızı, sarı ve mor gibi vurucu renklerin tercihine doğru kayar. Renk teorileri de bu bağlamda özgünleşmiş ve gittikçe fizik merkezli kavrayıştan uzaklaşmaya başlamıştır. Bu şekliyle bakıldığında 20. yy. sanatçıları da bu teorileri soyuta ulaşma adına kullanmaya başlar. Bu tarihlerde ilk atılımlar farklı sanatçı ve teorisyenler aracılığıyla ortaya konmaya başlanmıştır. Bunlardan Çek ressam Frantisel Kupka saf renk soyutlamaları çalışmalarına yoğunlaşan ilk isimlerden biridir.[266] Hemen akabinde çeşitli akımların birer birer ortaya çıkışı renge dair araştırmaların da yoğunlaşmasını sağlamıştır. Orfizm ve Kübizm'in ortaya çıkışıyla renk-şekil ilişkisi daha kristal bir inceleme altına tutulmuş ve rengin anlatımcı özellikleriyle birlikte devinimi öneren ve ortaya koyan araştırmalar bağlamında yeni öneriler şekillenmeye başlamıştır.[267] Orfizm akımı sanatçılarından Robert Delaunay Chevreul'un 'Eş Zamanlı Renk Kontrast'ı ilkesini Kübizm'e uyarlayarak hem eş zamanlı algıya kendi önerisini dahil eder; hem de bilimsel renk değerlendirmesini hareket illüzyonu kuramıyla bağdaştırarak yeni bir yaklaşım

[265] Sözü edilen çıkarımlara dahil olabilecek eserler, Pablo Picasso'nun *Guernica*'sı (1937) ile Max Beckmann'ın *Düşen Mumlarla Ölüdoğa* (1929) isimli eserleri olarak sıralanabilir. Zaten iki eser de Matisse'nin bu tezde işlenen örneğinden yıllar sonra yapılmış ve farklı bağlamlarda ele alınmışlardır.
[266] Avcı, **a.g.y**, s. 63.
[267] **A.y**, s. 63.

önerisinde bulunur. Böylece soyut resimde bu kuramlar eşliğinde renklere dair farklı değerlendirmeler yapılabilmiştir.[268]

Soyut resmin gelişiminde renk değerlendirmeleriyle beraber dönüşen bu perspektif sadece Avrupa Kıtası'nda değil Rusya'da da hissedilmiştir. 20. yy.'ın başında Rusya'da özellikle Konstrüktivizm'in ortaya çıkmasıyla birlikte üç boyutlu düşünme ve algılama metodunun sona erişi paralel gerçekleşir. Dördüncü boyutun teorik olarak tartışmaya açılıyor oluşu dönem sanatçılarının da gündemindedir ve bu bağlamda sanatta gerçeklik arayışının yöntemleri de değişmeye başlamıştır. Özellikle yeni bir 'üst gerçeklik' arayışı Rus Sanatı'nın Modernizm'le birlikte geliştirdiği yeni bir düşünsel eğilim olur ve Süprematizm akımıyla birlikte gerçeklik olgusunun kavranışı çok farklı bir bağlama kavuşturulur.[269] Öklid geometrisinin yerini uzay geometrisinin almasıyla birlikte Rus sanatçı Kazimir Maleviç'in sanat dili de uzay geometrisinin yansımalarını barındırır. Nesneler dünyası aracılığıyla kavranan gerçeklik anlayışı yerini metafiziğin ve uzay geometrisinin yansımalarına bırakır. Bu tarihlerde Rus matematikçi Nikolay Lobaçevski'nin 'uzay-gerçekliği' olarak açıkladığı kavrayış ve dördüncü boyut olarak zaman kavramının belirleyici bir form olarak tartışılması Süprematizm'in sanat kavrayışını doğrudan etkilemiştir.[270] Rus avangardları dördüncü boyutu yeni bir uzam kavrayışı olarak 'uzay zaman' olarak düşünmüşlerdir. Bu tartışmalar Avrupa'da aslında Einstein'in 1915 yılında ortaya koyduğu 'Genel Görelilik Kuramı' öncesi ve esnasında zamana dair dönüşen fikirlerin sonucunda şekillenmiştir. 'Genel Görelilik Kuramı' sonrası 'Özel Görelilik

[268] **A.y**, s. 63.

[269] Latince *suprema* (en üst en yukarı) kelimesinden türetilerek ismi ortaya çıkan akımın sanatçıları, duyuüstü dünyanın sunumuna dair genel görüşlerini ortaya koyan çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Buna göre natüralist gerçeklikten kopuş, var olan gerçeğin kavranıp onun üstüne çıkma çabasıyla gerçekleştirilebilir. Üst gerçeklik modeli de Maleviç literatüründe 'özgür hiçlik' olarak değerlendirilmiş ve bu kavramsallaştırma dönemin iki önemli Rus düşünürü Bakunin ve Kropotkin'in ütopik toplumun inşası modelinden alınmıştır. Bunun için bkz. **Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934**, ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976.

[270] Maleviç'in 'Siyah Kare' isimli çalışmasını ortaya çıkarma sürecinde *''1913 yılında sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda yapmış olduğum umutsuz çabada kare biçimine sığındım''* ifadesi, sözü edilen uzay geometrisi etkisi bağlamında Maleviç'in neden kare formunu tercih ettiğini net bir biçimde ortaya koyar. bkz. **Kasimir Malevich: Suprematism**, ed. Matthew Drutt, London, S.R. Guggenheim Foundation, Phaidon Press, 2003, p. 69. Bununla birlikte uzay geometrisi kavramını bir diğer Rus Sanatçı El Lissitszky Lobaçevski'nin keşfettiği Euklides dışı geometri tasarımından hareketle ''Pangeometri'' kavramını ilk kez ortaya atmış ve bu kavramsallaştırmayla birlikte Maleviç'in Süprematizmini devrimin desteklenmesini sağlayan bir tür grafik ve inşacı bir öneri olarak kabul etmiştir. (**Sanat ve Kuram**, ed. Harrison & Wood, s. 351.)

Kuramı' ile de nesne-kütle-ışık hızı ilişkisi ortaya konarak nesne boyutlu bir kavrayıştan uzaklaşılmaya başlanmıştır. Buna göre üç boyutlu zaman kavrayışı yerini 'uzay zaman' fikrinin tartışıldığı bir zemine bırakarak yeni bir boyuta taşınmış olur.[271]

Bu arayışlar ışığında Süprematizm akımının gelişim süreci içinde ortaya çıkan ve uzay görünümlerinin şekillendirilmesi olarak ifade bulan akımın genel yapısı sözü edilen gelişmeler ışığında şekillenmiştir. Duyular dünyasının *üstünde* bir zihin algısıyla sanata bakış Maleviç'i 'Nesnesiz Resim' anlayışına doğru yöneltir. Buna göre üç boyutlu bir temsilde dördüncü boyutun devreye girişiyle birlikte nesnelerin kavranış şekli de dönüşmek zorundadır. Üç boyutun merkezde olduğu bir yaklaşımla uzaysal boyutun varlığı kavranamayacağından Maleviç *Siyah Kare* başta olmak üzere Süprematist diğer karelerini de bu ilkeler ışığında adeta uzayda salınıyormuşçasına resmetmiştir.[272] Maleviç Süprematizm'in 1913 yılında başladığını öne sürmüştür. Bununla birlikte Maleviç 1913 yılı eserlerini Süprematizm'in oluşumunda önemli gördüğü *Güneşin Yenilenmesi* adlı fütürist opera için yapılmış kareleri içeren-çoğu dikdörtgen ve uzayda 'uçuyor' görünüme sahip bir dizi renkli veya tek renkli şekillerden oluşan üretimlerini bu bağlamda ortaya çıkarmıştır.

Siyah açısından resim sanatı içinde belki de ilk doğrudan vurgu Süprematizm'in önemli sanatçılarından Kazimir Maleviç'in *Siyah Kare* isimli çalışmasında ortaya konmuştur. Maleviç'in *Siyah Kare*'si Süprematizm'in nesnesel içeriksizliğiyle şekillenen ve 20. yy.'ın başı Rusya'sında ortaya konan yeni kozmik görüşün bir tür uzantısı olarak üretilmiştir.[273] Buna göre yeni kozmik görüş daha önce de sözü edilen teozofi fikriyle birlikte bir bütünlük kazanarak siyahı 'içeriksizlik olarak duyum ötesi boşluk' ifadesiyle tanımlar.[274] Bu teorik bütünlük bağlamında Kazimir Maleviç *Siyah Kare* isimli çalışmasını, Süprematizm'in sanatsal bağlamı dahilinde Aralık 1915 yılında Petrograd'ta düzenlenen *Son Fütürist Sergi*

[271] Albert Einstein, **Özel ve Genel Görelilik Kuramı**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yay, 2009, s. 48.
[272] Garry Souter, **Malevich: Journey to Infinity**, London, Parkstone Press, 2008, p. 146.
[273] **A.e**, s. 146-147.
[274] **A.e**, s. 147.

0.10'da ilk olarak sergiler. Maleviç için *Siyah Kare* kendi kozmik görüşünün bir tür sembolik ifadesi gibidir ve bir tür ilahi varoluş biçimini temsil eder.

'' Maleviç'in Siyah Kare'yi Rus evlerinde en değerli ikonaların asıldığı yer olan iki duvarın birleştiği köşenin üst noktasına yerleştirmesinin nedeni, ikonaların bir dini, bir tanrısallığı ve imanı temsil etmesi gibi bu resmin yeni bir sanat dilini, dahası dünya görüşünü, hatta deyim yerindeyse kozmik bir görüşü, bir varoluş biçimini temsil etmesidir.''[275]

Süprematizm genel itibariyle yaratıcı sanat içinde saf duygunun üstünlüğü anlayışı bağlamında üretimleri odağına alan bir akımdır.[276] Fakat Maleviç üretimlerinin dönemin soyut sanat anlayışından farkı, bazı eserlerinde nesneyi tümden dışarıda bırakmasıdır. Nesnesiz resim anlayışı böylece Maleviç'in 'saf sanat' argümanı bağlamında uygulanmış olur. Nesnesiz bir resmin içinde sadece siyahın kullanılması kare şekli içinde uygulanan monokrom bir resimsel uygulama değil Süprematizm'in ilkeleri ışığında ortaya çıkmış bir tercihtir. *Siyah Kare* Maleviç'in ifadesiyle 'nesnesizliğin duyumu'dur. Bu şekliyle bakıldığında resmin 'sıfır noktası'dır:

''Beyaz üzerine siyah kare nesnesiz duyumun ifade edildiği ilk biçimdi. Kare=Duyum, beyaz alan=bu duyumun ötesindeki boşluk.(…) Süprematizm yeni bir duyum dünyasını vücuda getirmedi; bundan ziyade, duyum dünyasının tamamen yeni ve dolayımsız temsil biçimini vücuda getirdi.''[277]

Böylece Maleviç'in *Siyah Kare* isimli çalışması bağlamında sadece siyahın değil; siyahla birlikte beyazın da saf duyumun bir uzantısı olduğu ve iki saf rengin birlikteliği ölçütünde kendi Süprematist değerlendirmesini de sözü edilen renk felsefesi üzerinden şekillendirdiği söylenebilir.

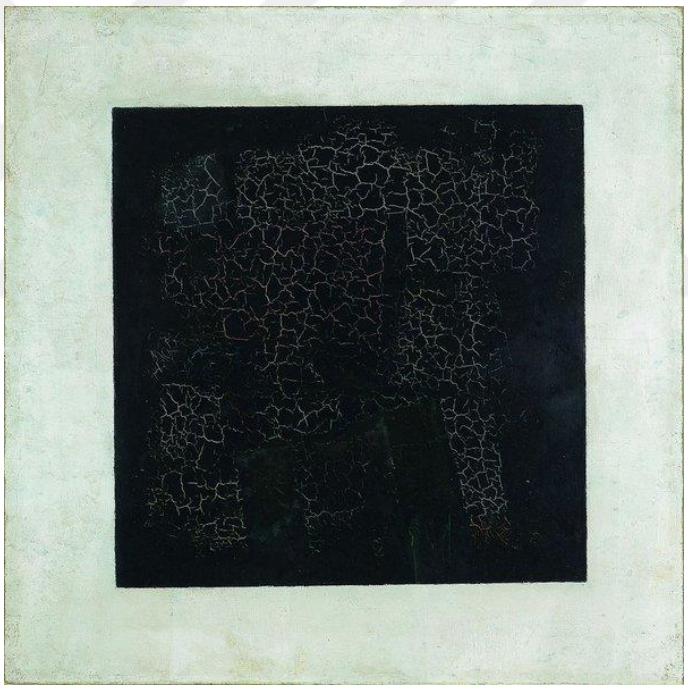
''Sistem zaman ve uzam içinde, güzellik, deneyim ya da ruh haliyle ilgili herhangi bir estetik değerlendirmeden bağımsız olarak, daha çok felsefi bir renk sistemi, benim düşüncemdeki yeni eğilimlerin gerçekleşmesi olarak, bir bilgi konusu olarak yapılanmıştır.'' (…) Göğün mavisi Süprematist sistemle açıldı, içinden geçildi ve beyaza girildi, yani sonsuzluğun asıl hakiki temsili olan beyaza ve böylece göğün arka planındaki renkten kurtulundu.''[278]

---

[275] Yılmaz**, a.g.y**, s. 269.
[276] Antmen, **a.g.e**, s. 90.
[277] Akt: Yılmaz, **a.g.y**, s. 272.
[278] Kazimir Maleviç, ''**Nesnel Olmayan Sanat ve Süprematizm**'', **Sanat ve Kuram** (içinde), s. 326.

Buna göre Maleviç'in *Siyah Kare*'si dünyevi olanla tamamen bağlarını koparmış ve uzaysal bir yeni gerçekliğin ifadesi olarak karşımıza çıkar. Siyahın bu yeni konumu natüralist değerlendirme bağlamından tamamen uzak yeni bir renk değerlendirmesinin de düşünüldüğünü ortaya koymaktadır. Maleviç *Siyah Kare* isimli eserinde siyahın sonsuzluğu işaret eden ve bu sonsuzluğun uzaysal geometrinin parametreleriyle birlikte düşünüldüğünü ortaya koyan bir yaklaşım içindedir. *Siyah Kare* süprematist kurgunun bir ürünü ve dolayısıyla böylesi bir evren tasarımının düşünülmesini sağlayan sembolik bir değer olarak ele alınmıştır.[279]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/kazimir-malevich-black-square Erişim Tarihi: 27.06.2021



Resim 72: Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*, 1915, tuval üzerine yağlı boya, 79.5 x 79.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

[279] Eugene Thacker, **''Black on Black''**, (gazete makalesi) (Çevrimiçi) (https://publicdomainreview.org/essay/black-on-black) Erişim Tarihi: 29.05.2021. Ayrıca *Siyah Kare* isimli resmin siyahla olan ilişkisinin işlendiği ve siyah sembolizminin gerek Maleviç sanatında gerekse de Süprematizm içerisinde tartışılan pozisyonunu ele alan bir başka çalışma için bkz. Aleksandra Shatskikh, **Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism**, London, Yale University Press, 2012.

Resimde içeriksizlik olgusunun işlenişi Maleviç literatüründe aynı zamanda 'hiçliğin mutlaklığı' kavramsallaştırması bağlamında da düşünülür.[280] Buna göre siyah ve beyaz gibi saf rengi temsil eden renk-renksizlik değeri nesnelerin çevrelerindeki uzamı dönüştürmesine dönük bir alansallık yaratarak bu resimsel dilin önemli simgesel ifadeleri olurlar.

Maleviç'in *Siyah Kare* isimli çalışması aslında tam olarak bir kare değil 'dörtgen' olarak geçen bir geometrik şekildir. Resmin yüzeyinde bulunan çatlakların altında farklı renklerle oluşturulmuş bir alt tabaka yapılan x-ray çalışmaları ışığında ortaya çıkarılmıştır. Buna göre çatlakların altında görülen açık mavi, kırmızı, sarı-yeşil, pembe ve koyu mavi ve menekşe rengi pigmentleri bu kaba çatlakların altında dikkatli bakıldığında görülebilir.[281] Bu şekilde bakıldığında bu renkli kat üzerine şekillenen *Siyah Kare* isimli çalışmanın öncesinde yüzeyin tamamının bu renklerle oluşturulduğunu bunun üstüne de siyah yağlı boya ile kaplı beyaz bir arka planla resmin son halinin oluşturulduğu anlaşılmaktadır.[282] Bu detay oldukça önemlidir zira resmin son hali olan ve Maleviç'in süprematist değerlendirmesinde tüm yüzeyde erişilecek son nokta olan siyah alansallık tam da resmin siyaha boyanma aşaması öncesinde alt tabakada yer alan renkli kısımda Maleviç tarafından yazılmış notlarla bir bütünlük teşkil eder. Buna göre yapılan detaylı incelemede alt tabakada *''Karanlık bir mağarada savaşan zenciler''* şeklinde yazılmış bir not olduğu anlaşılır.[283] Bu yazının da 1897 yılında düz bir siyah tuvalin adını *''Combat de Negres dans une cave pendant la nuit''* (Gece vakti bir bodrum katında dövüşen zenciler) koyan Fransız yazar Alphonse Allaise'e gönderme yaptığı düşünülmektedir.[284] Bu şekliyle bakıldığında da *Siyah Kare* çalışmasının merkezinde yer alan siyahın semantik vurgusu daha da netleşir. Sözü edilen bağlam düşünüldüğünde *Siyah Kare* isimli çalışma var olan nesnesizlik duyumu ve hiçlik göndermelerinin dışında oldukça farklı vurgulara da sahip olabileceğini

[280] **Sanat ve Kuram,** ed. Harrison & Wood**,** s. 326.
[281] Ümran Bulut, Ebru Kaya, ''**Malevich'in Siyah Kare Tablosunun Rus Avangardındaki Yeri**'', İstanbul, International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt: 4, Sayı: 8, Eylül/Ekim 2019, s. 153-170.
[282] **A.y**, s. 162.
[283] **A.y**, s. 163.
[284] Lorenzo Pereira, ''**A Newly Discovered Secret in Kazimir Malevich Piece Black Square**'', (gazete makalesi) (Çevrimiçi) (https://www.widewalls.ch/magazine/kazimir-malevich-black-square-racist-note) Erişim Tarihi: 02.06.2021 (Akt: Bulut, Kaya, **a.g.y**, s. 163.)

düşündürmesi açısından sanat tarihi içerisinde oldukça kendine özgü bir örnek olarak hala daha tartışılmaya devam etmektedir.

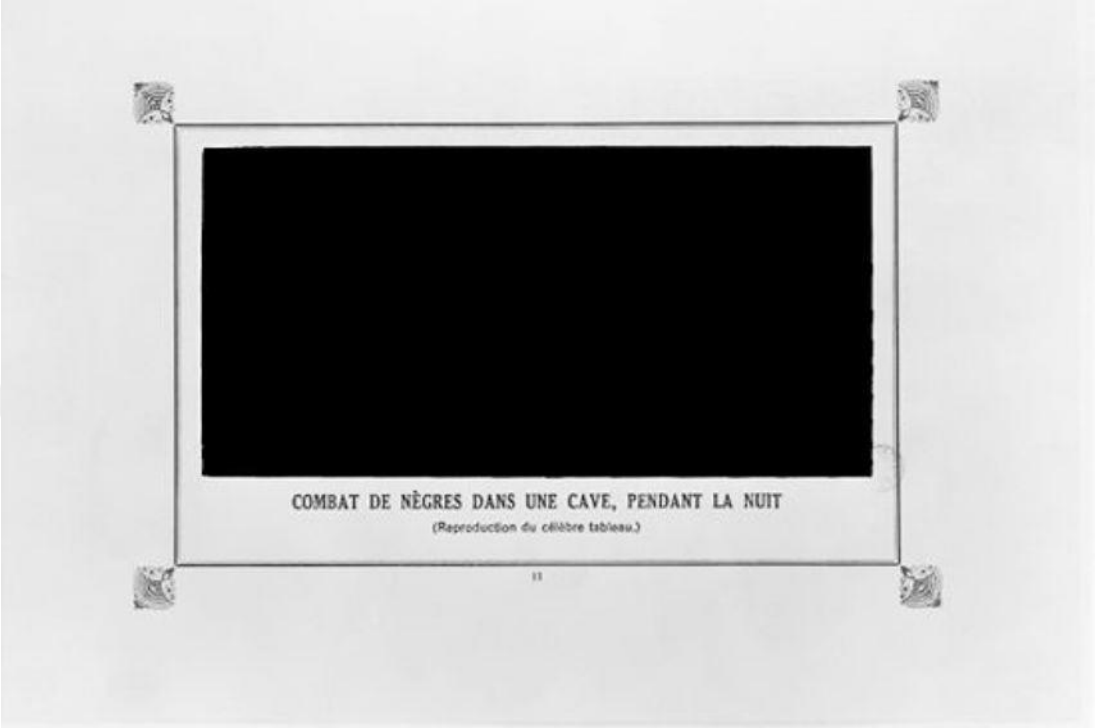
Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.thespec.com/entertainment/2015/11/18/2-hidden-layers-under-malevich-s-black-square.html Erişim Tarihi: 03.07.2021



Resim 73: Moskova Tretyakov Galerisi'nde röntgen incelemesi sonucu ortaya çıkan Kazimir Maleviç'in *Siyah Kare* isimli tablosunun altında yapılan renkli resmin 18 Kasım 2015 tarihinde Moskova' da düzenlenen basın toplantısında sunulan görüntüsü*

*(Akt: Bulut, Kaya, **a.g.y**, s. 163.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://publicdomainreview.org/collection/alphonse-allais-april-fools-album/
Erişim Tarihi: 07.07.2021



Resim 74: Alphonse Allais, *Gece Vakti Bir Bodrum Katında Dövüşen Zenciler*, beyaz kağıt üzerine siyah baskı, 1897, özel koleksiyon

Konstrüktivizm akımı içinde de siyahları benzer biçimsel kurguyla fakat başka paradigmalarla ele alan sanatçılar da bulunmaktadır. Aleksandr Rodçenko da bu sanatçılardan biridir. Rodçenko Konstrüktivizm'in ilkeleriyle hareket eden bir sanatçı olmakla birlikte dönemin diğer sanatçı ve sanat gruplarıyla da ortak bir zihin ve yer yer üretim pratiklerinin içinde olmuş bir sanatçıdır. Rodçenko özellikle 1917 Devrimi sonrasında devrim ilkelerinin sanat ve tasarım alanında yaygınlaşmasına ön ayak olmuştur. Bu tasarımlama modeli, Rus Sanatı'nda soyuta yönelimin başladığı 1910'lar sonrasında özellikle geometri temelli uzaysal şekillendirmelerin uygulanmasıyla ilgilidir. Rodçenko, 1915 yılı itibariyle Maleviç'in sanatından oldukça etkilenerek ilk soyut üretimlerini bu tarihler itibariyle gerçekleştirir. Hemen akabinde öğrencisi olduğu Vladimir Tatlin'in Ütopyacı Konstrüktivizmi'nden oldukça etkilenerek tasarım unsurlarına doğru yönelir. 1920 yılı itibariyle Bolşevik hükümeti tarafından sanat okulları ve müzelerin yeniden kurulması ve faaliyetlerinin

yürütülmesiyle görevlendirilen Rodçenko, Moskova Sanatçılar Birliği'nin genel sekreterliğini de yapmış ve Halkın Eğitim Komiserliği Güzel Sanatlar Bölümü kuruculuğunun yanında Sanat Kültürü Enstitüsü'nün de kurulmasına yardımcı olmuştur.

Rodçenko özelinde bakıldığında 1915'ler itibariyle soyut konstrüktif öğelerle oluşturduğu örneklerinde Maleviç'ten farklı olarak onun mistik eğilimlerinden uzak başlı başına yeni kurulan Sovyet Rusya'nın inşa modeline uygun bir sanat anlayışı geliştirdiği görülür. Buna yönelik de endüstriyel tasarımlama, tipografi, afiş ve sahne tasarımlama gibi yeni kurulan Rusya'nın bir tür belgesel panoramasını sunan fotoğraflarla daha çok öne çıkar.[285] Hatta bu fotoğrafları çekerken oluşturduğu kendine özgü bakış açılarıyla da 'Rodçenko perspektifi' olarak tanımlanan bir açılama yöntemiyle de anılmıştır.[286]

Konstürktivizmin bir sanatçısı olarak Rodçenko tasarımcı bir dünya görüşü bağlamında inşa olan yeni Rusya'nın parçası olma anlamında Rus avangardının kavramsal yönünü şekillendiren isimlerden biridir. Komünist ideolojiye bir boyut kazandırma adına Vladimir Tatlin ve çevresinin oluşturduğu avangard grup içerisinde yer alarak yeni Rusya'nın inşası modelinin bir parçası olmuştur. Biçimsel açıdan bakıldığında Rodçenko'nun üretimleri de Süprematist uzay şekillendirmelerine yakın örnekleri içerir. Rodçenko'nun da tıpkı Maleviç gibi 'siyah' serileri bulunmaktadır. 1918 yılında başladığı *Siyah üzerine Siyah* serileri Maleviç'in süprematist önerileri dahilinde ortaya çıkarılmış olan '*Beyaz üzerine Beyaz'* serilerine verilmiş birer yanıt niteliği taşır. Maleviç özelinde beyaz renk daha önce de belirtildiği gibi idealize edilmiş sonsuzluk düşüncesinin simgesel rengi olarak ifade bulur. Maleviç *Beyaz üzerine Beyaz* serilerini 1919 yılında Moskova 10. Devlet Sergisi'nin kataloğu için hazırlamış ve seriyi yapmaya 1918 yılı itibariyle başlamıştır. Renkli resimlemelerine de bu tarihler itibariyle son vermiştir. 1919 yılında beyaz sembolizmine dair kendi deyimiyle 'sonsuzluğun rengi'ne vardığına

[285] Antmen, **a.g.e**, s. 108.

[286] **A.e**, s.108. (Ayrıca Rodçenko'nun fotoğraf anlayışı, sözü edilen açılama yöntemine dair çözümlemeler, Rodçenko fotoğrafındaki anlam kurgusu ve bu kurgunun göstergebilim bağlamında 'Şoför' isimli fotoğrafıyla çözümlenişi için bkz. Seda Yavuz, ''**'Couche et Sens: Une analyse semiotique de la Photographie intitulee ''Chauffeur'' de Rodtchenko**, İstanbul, Synergies Turquie, No.3, 2010, pp. 105-111.)

inanmış ve bu bağlamda bu seriyi oluşturmaya başlamıştır.[287] Maleviç'in *Beyaz üzerine Beyaz* isimli çalışması aynı zamanda onun saf duyuma dair düşüncelerinin yoğunlaştığı bir dönemin eseri olma özelliği taşır. Çalışma beyaz bir zemin üzerine eğik bir beyaz karenin yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Yüzeye göre farklı bir beyaz tonda kurgulanarak yerleştirilen beyaz kare Maleviç'in uzaysal gerçeklikte var olma ve bu gerçekliği algılama ve uzayda uçma düşlerinin bir temsili gibidir.[288] Maleviç'in renk gramerinde beyaz, gökyüzünün ve uzayın rengi olarak düşünülmüştür.[289] Buna göre siyah *sezgi*yse beyaz da bu sezgi ötesindeki boşluk ve sonsuzluk olarak değerlendirilir. [290]

Maleviç'ten farklı olarak Rodçenko *Siyah üzerine Siyah* çalışmalarını Konstrüktivizmin ilkeleri ışığında ortaya koymuştur. Maleviç'in idelize edilmiş duyumcu görüşlerine karşın Rodçenko formun nesnel gerçekliğini ortaya koymaya çalışmış ve bu bağlamda nesnenin verili durumunun işleve yönelik kullanımının düzenlenmesi için öneriler geliştirmiştir.[291] *Siyah üzerine Siyah* siyahın nesnel durumunun da bu bağlamda ortaya konuş şeklidir. Rodçenko bu çalışmasıyla objektif bir değerlendirme şekli olarak rengin ontolojisine dair bir yorum oluşturur. Bu yaklaşım siyahın da bir renk olarak kabulüne dair bir öneri ortaya koyar.[292]

---

[287] **Sanat ve Kuram**, ed. Harrison & Wood, s. 325.

[288] Evren Yılmaz, Ayla Ödekan, ''**Yeni-primitivizmden Süprematizme Maleviç'in Sanatında Tersten Perspektif Dördüncü Boyut İlişkisi**'', İstanbul, İtü dergisi/b, Cilt.6, Sayı.2, Aralık 2009, s. 41-54.

[289] **A.y**, s. 51.

[290] **Sanat ve Kuram**, ed. Harrison & Wood, s. 326.

[291] Aleksandr Rodçenko, ''**Devlet Sanat Kolejlerinde Resim Çalışması Atölyesinin ''Sloganları'' ve ''Örgüt Programı**'', 1920-21, **Sanat ve Kuram** (içinde) s. 373-374.)

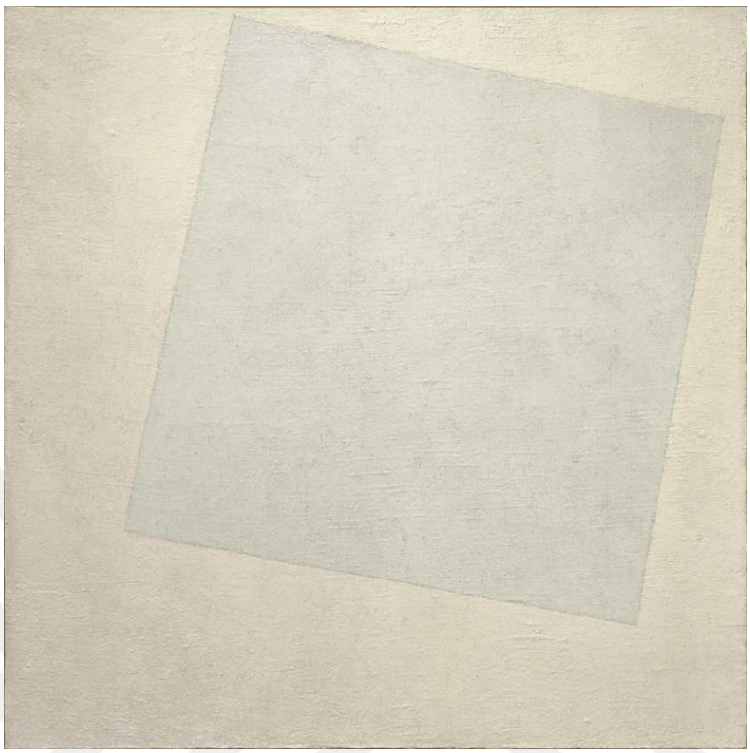
[292] Beyaz ve siyahın birer renk olduğuna dair ilk önerileri ortaya koyan sanatçılardan biri Maleviç'tir. Maleviç özellikle beyaza dair net vurgular yapar. Hatta beyazı tıpkı siyah gibi sonsuzluğa giden yolda bir tür 'sıfır noktası' ya da ulaşılması gereken ulvi bir nokta olarak tayin eder: ''*(...) Rengin sınırlarının mavi lamba gölgesinden çıktım. Beyaza geldim. Beni izleyin, pilot yoldaşlar. Uçuruma dalın. Süprematizm senaforlarını hazırladım.'' (...) Renkli göğün astarını aştım, onu yırttım ve böylece oluşan torbaya doldurdum, renk verdim, bir düğüm attım. Beyaz özgür uçuruma dalın, sonsuzluk önünüzdedir.''* (**Sanat ve Kuram**, ed. Harrison & Wood, s. 327.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/collection/works/78848 ErişimTarihi: 10.07.2021



Resim 75: Aleksandr Rodçenko, *Nesnesiz Resimler No.80: Siyah üzerine Siyah*, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 81.9 x 79.4 cm, MoMA, New York

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/collection/works/80385 Erişim Tarihi: 10.07.2021



Resim 76: Kazimir Maleviç, *Beyaz üzerine Beyaz*, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 79 x 79 cm, MoMA, New York

Bu noktada asıl vurgu, natüralist değerlendirmenin asli simgesel unsurlarından biri olan rengin temsili değerlerinden kaçmaya dairdir. Böylece 20. yy.'ın başına kadar gerek renk spektrumları içerisinde gerekse de sanatçıların tutumlarında bir renk olarak görülmeyen siyah, Rus Avangardı'nın girişimleriyle tıpkı Avrupa Avangardı'nda göze çarpan ve daha önce sözü edilen örneklerde karşımıza çıkan unsurlar gibi renk değerlendirmelerinin asli bir unsuru olarak dönüşmüştür.

Rus Avangardı bu noktada siyahı sadece plastik sanatlar bağlamında öne çıkarmaz. Bu tarihlerde Rusya'da yetişen önemli sinema teorisyenleri ve yönetmenler de siyahın plastik ve anlam değeri üzerinden üretimler gerçekleştirirler. Dziga Vertov ve Sergei Eisenstein gibi isimler sinema teorisi alanında Rusya' da öne çıkan iki yönetmen olarak Rus Sembolizmi'nin iki önemli temsilcileridirler. Rus Avangardı'nın sinema alanındaki en önemli temsilcilerinden olan bu isimler 1910'lu

yılların ortasında Rusya'da avangard ve fütürist grupların içinde yer alarak Rus Modernizmi'ni şekillendirirler. 20. yy.'ın başında ilk olarak avangard tiyatro topluluklarının içinde yer alan Eisenstein, sinemaya doğru evrilen sanat yaşamının ilk yıllarında çektiği kısa deneysel filmlerle kendini gösterir.

Sergei Eisenstein'ın siyahın sembolik sunumu ve siyah ikonografisinin dönüşümü açısından öne çıkan filmi ise *Alexander Nevsky* isimli filmidir. Yönetmenin 1938 yapımı, olgunluk dönemi eserlerinden biri olarak kabul edilen *Alexandr Nevsky* filmi bu noktada siyahın anlamsal noktada uğradığı farklılığı işaret etmesi açısından önem kazanır. Başrolünü Nikolay Cherkasov'un oynadığı film, 13. yy.'da Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu tarafından gerçekleştirilen Novgorod istilasını ve bu istila girişimini başarısızlığa uğratan Prens Alexander-yani Alexandr Nevsky'nin bu direnişteki rolünü konu almıştır.

Eisenstein'ın epik filminde 13. yy.'da zor zamanlar geçiren Rusya'nın durumuna odaklanılır. Rusya bir cephede Töton Şövalyeleri'nin bir başka cephede de Tatarlar'ın istilası altındadır. Gelen istilalarla birlikte moral gücü tamamen çöken Rus toplumunun imdadına dengesiz tavırları ve uçarılıklarıyla tanınan Prens Nevsky yetişir. Gözü kara bir prens olarak bilinen Nevsky ülkesinin bulunduğu bu zor durumda sorumluluk alarak Tatar istilası ve Töton Şövalyeleri'ne karşı askerleri komuta eder ve istila püskürtülür. 1242 yılında donmuş Pypus Gölü üzerinde bu savaşla birlikte tarihi ve epik bir askeri zafer kazanılır. 13. yy.'da yaşamış olan Rus halk kahramanı Alexander Nevsky'nin hayatına odaklanılan filmde sonrasında önem kazanacak olan epik-tarihi film kategorisinin de ilk örneklerinden birini görmüş oluruz.[293]

Filmin biçimsel özellikleri dönem düşünüldüğünde oldukça kendine özgüdür. Özellikle Töton Şövalyeleri'nin sunum şekli fantastiktir. Töton Şövalyeleri'nin canavarlar ve vahşi yaratık figürlerinden esinlenilerek yapılmış miğferler ve savaş kıyafetleriyle aktarılması ilk planda dikkati çeker. Rus kanadını oluşturan birlikler aristokrat ve köylü sınıfından oluşur. Yapısal olarak bu iki farklı sınıfsal grubun bir arada mücadele vererek istilayı başarısız kılmaya dönük ortak mücadeleleri filmin

[293] Kerem Duymuş, ''**Aleksandr Nevsky**'', 07. 06. 2015, (Çevrimiçi) https://filmloverss.com/alexander-nevsky/ , Erişim Tarihi: 02. 06. 2021

belli karelerinde işaret edilen önemli unsurlarından biridir. Film akışı içinde dönem özelliği olan müziğin dramatik etkiyi arttırıp azaltan yapısı da dikkat çekicidir. Özellikle savaş sahnelerinde artan şiddette müziğin dramatik kurgudaki yeri filmin biçimsel yapısında ciddi bir etki bırakır. Müzikler Rus besteci Sergei Prokofiev'e aittir. Prokofiev'in yerel unsurlarla klasik müziğin bir araya gelişini önemsediği füzyon tutumu, sonrasında epik-tarihi film yapısının da temel unsurlarından biri haline gelecektir.[294]

Filmin biçimsel açıdan öne çıkan ve siyah açısından önem arz eden unsuru ise karşı karşıya gelen grupların siyah ve beyaz renklerle temsil edilmeleridir. Filmde grupların ordularıyla karşı karşıya geldikleri ve savaşa başladıkları yer olan Pypus Gölü'nün üzerinde Töton Şövalyeleri askerleri ve komutanları beyaz kıyafetler ve haçlarla, Ruslar ise siyah kıyafetler, miğferler ve koruma zırhlarıyla sunulurlar. Savaşan iki grubun bu şekilde sunulmasında dönemin sanat hareketlerinin de önemli bir payı vardır. Filmin sanat yönetimi bu şekliyle bakıldığında doğrudan sanat tarihine referanslar barındırır. Şöyle ki; Alman Töton Şövalyeleri'nin savaş kostümleri dönemin konstrüktif sanat unsurlarının geometrik temsil biçimlerine yakındır. Keskin hatlarla oluşturulmuş belirgin geometrik şekiller beyaz kıyafetlerin üzerlerine işlenmişlerdir. Buna karşın Rus tarafının savaş kostümleri siyah üzerine, eğri büğrü şekiller veya asimetrik formların yer aldığı çok daha sembolik anlamlar barındırır. Siyah üzerinde şekillenen bu simgesel yapının en önemli nedeni bunun ortaya çıkışında tercih edilen biyomorfik sistem kurgusuyla ilgili olmasıdır.[295] Buna göre biyomorfik yaklaşım köken itibariyle Henri Bergson duyumculuğuna yakın duran yaşam döngüsel bir sistematik benimser. Bergson sistematiği yaşam pratiğinin

[294] **A.i.s**, Erişim Tarihi: 02. 06. 2021 Ayrıca Prokofiev'in 'Korkunç İvan' eserinin de yaratıcısı olduğu düşünüldüğünde, Eisenstein'ın *Alexander Nevsky*'de ortaya koymak istediği ters ikonografik kurgu yapısı-yani Katolik Hıristiyanlığı temsil eden 'masum beyaz!'ın başta bir anti kahraman gibi görülen bohem ve uyumsuz Prens Nevsky nezdinde mağlup ediliyor oluşu Prokofiev'in Korkunç Ivan'ın sahnelenişinde Ivan'ı sunum şekli düşünüldüğünde anti-kahraman mitini anıştırıyor olması açısından oldukça enteresandır. Korkunç Ivan-Prens Nevsky analojisini ele alan bir yayın için bkz. Douglas W. Galles, ''**The Prokofiev-Eisenstein Collaboration: 'Nevksy' and 'Ivan' Revisited**'', Cinema Journal, Texas, University of Texas Press, Vol. 17. No. 2, (Spring 1978), pp. 13-35.

[295] (Çevrimiçi) https://filmloverss.com/alexander-nevsky/ Erişim Tarihi: 02. 06. 2021

idealist kökenlerine vurgu yapar ve bu şekliyle keskin ve pragmatik bir oluş haline şiddetle karşı çıkar.[296]

Bu noktada Eisenstein'ın muhtemel düşünme pratiği insan odaklı yaşam döngüsü ve insani oluşa dönük bir sembolizmi ifade ediyor oluşuyla ilgili gibidir.[297] Bu yaklaşım şekli daha çok devrim sonrası Rus toplum yapısının inşa sürecini işaret eden olguları tariflerken; öte yandan Töton Şövalyeleri'nin Konstrüktivizm'e yakın duran beyaz üzerine şekillenen soyut geometrik kurgulu kıyafetleri bir şekliyle Avrupa ve Rus Modernizmi'nin temsil ettiği biçimsel yaklaşıma dönüktür ve bu şekliyle de Kant ve Hegel'de cisimleşen Alman Aydınlanmacılığı'na yakın bir nesnel pragmatizmi yansıtırlar.[298]

Bunun dışında Töton Şövalyeleri'ni temsil eden beyaz savaş kostümlerinin çoğunda yer alan haç şekli de Hıristiyan kültürünün üzerine şekillenen dini ikonografinin bir tür yansımasıdır ve filmin sonunda beyazların göl üzerinde kırılan buz parçalarının arasından tek tek düşerek savaşı kaybetmeleri Eisenstein'ın tarihsel okuma biçiminin de ters yaklaşımını net bir şekilde ortaya koyar. Renk ikonografisinde önceden beri kabul edilen beyazın 'masum' ya da 'ideal' olana içkin olan; siyahın ise 'kötücül' ya da şeytanlaştırılmış temsiliyetinin tersine dönüşü olarak da okunabilecek bu sunum şekli Eisenstein'ın *Alexander Nevsky*'de kurguladığı modernist unsurlarla doğrudan ilgilidir. Bu bağlamda siyah Eisenstein'ın *Alexander Nevsky* filmi özelinde ele alınış şekliyle bu 'kötücül' (geleneksel-ya da bilinen haliyle 'kötü' olarak bilinmesi)halinden sıyrılarak Rus'ların zaferini işaret eden temsiliyetin aktarımına dönüşür. Siyaha dair bu renk ikonografisindeki farklılık özellikle Rus Modernizmi'yle gelen-yani Maleviç-Rodçenko sonrası Süprematist-Konstrüktivist etkinin devamlılığında gelişen ve sinema alanında da hissedilen dönüşümün aktarımı niteliğindedir.

[296] Bu fikrin Bergson'un etik fikri bağlamında şekillenen ve Paris'in ünlü Henri IV. Lisesi'nde verdiği derslerde anlattıklarının derlendiği bir yayın için bknz. Henri Bergson, **Etik ve Politika Dersleri**, Çev. B. Garen Beşiktaşlıyan, İstanbul, Pinhan Yay, 2016.
[297] (Çevrimiçi) https://filmloverss.com/alexander-nevsky/ Erişim Tarihi: 02. 06. 2021
[298] **A.i.s,** Erişim Tarihi: 02. 06. 2021

Kaynak: (Çevrimiçi) https://id.rbth.com/sejarah/84729-kisah-legendaris-aleksandr-nevsky-wyx Erişim Tarihi: 13.07.2021



Resim 77: Sergei Eisenstein, *Alexander Nevsky*, 1938, (Pypus Gölü üzerinde gerçekleşen savaş sahnesinden bir görüntü)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.filmmovement.com/product/alexander-nevsky Erişim Tarihi: 13.07.2021



Resim 78: Sergei Eisenstein'ın *Alexander Nevsky* filmi çekim esnasında alınan bir set fotoğrafı

Sanatsal soyutlamanın genel durumu herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan-Kantçı felsefe bağlamında bir tür 'kendinde şey' olarak ortaya konan eserlerde daha net anlaşılır.[299] Soyutlama mantığında ortaya konan farklı örnekler Almanya, Avusturya, Fransa, Hollanda ve Rusya gibi farklı ülke ve ekollerde eş zamanlı olarak kendilerini gösterirler. Özellikle 'Nesnesiz Resim' ve hemen akabinde gelişen renk öğeleri ve geometrik şekillere odaklı başka bir soyut anlayışın Maleviç, Rodçenko, Tatlin, Kandinsky gibi sanatçılar aracılığıyla gelişmesiyle birlikte daha önce sözü edilen dışavurumcu anlayışın dışında, yeni bir soyut kavrayışın oluştuğunu belirtmek gerekir.[300] Geometrik temelli soyut sanatın Rus Avangardı dışında Avrupa'da da etkili olduğu kolu Neo-Plastisizm akımı içinde Theo van Doesburg ve Piet Mondrian'ın üretimleri içinde sözü edilen bağlamda değerlendirilebilecek eserlerdir.

Neo-Plastisizm bağlamında siyahın öne çıktığı örnekler Mondrian'ın soyut-geometrik çalışmalarında kendini gösterir. Piet Mondrian'ın 1910-14 yılları arasında yoğunlukla çalıştığı soyut-geometrik çalışmalar bütünü yerini 1914 yılı itibariyle yatay-dikey çizgiler karşıtlığında şekillenen ve temel renkler dışında hiçbir öğenin kullanılmadığı eserlere bırakır. Mondrian'ın bir diğer Hollandalı ressam, tasarımcı ve yazar olan ve bir dönem de Bauhaus Okulu'nun eğitimcilerinden olan Theo van Doesburg ile birlikte şekillendirdiği Neo-Plastisizm hareketi, soyut-geometrik resim anlayışını savunan bir sanat kavrayışını ortaya koyar. İkilinin birlikte *De Stijl* grubunun oluşumunda ve bu grubun yazılarının aynı isimli dergide yayımlanmalarına önemli katkıları vardır.

Piet Mondrian'ın siyah çizgili soyut-geometrik çalışmalarının yoğunlaştığı dönem 1924 yılında *De Stijl* ile ilişkisini kestiği dönemlere denk gelir. Mondrian'ın

---

[299] Antmen, **a.g.e**, s. 80.

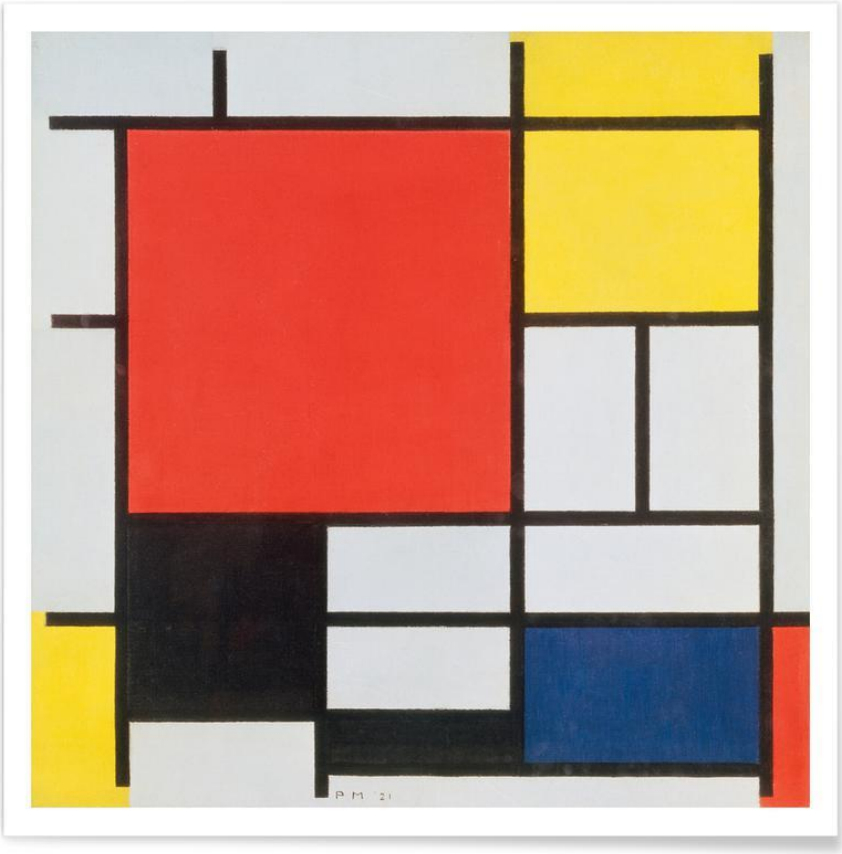
[300] 20. yy. başındaki soyut eğilimi Amerikalı müzeci ve yazar Alfred H. Barr Jr.1936 tarihli *Kübizm ve Soyut Sanat* başlıklı kitabında iki yönlü değerlendirir. Buna göre ilk eğilim Maleviç, Mondrian gibi sanatçıların temsil ettiği geometrik temelli bir soyut yaklaşımıdır. Bu soyut eğilimde genel tavır çoğunlukla zihinsel, yapısal ve geometrik olarak üretilen eserlerin oluşturulmasına dönüktür. Kandinsky'e dayandırılan soyutun diğer kolu ise çoğunlukla içgüdüsel, duygusal ve biyomorfik eğilimlere dönük anlayıştadır. Buradan hareketle Barr soyut sanatı 'rasyonel' ve 'mistik' eğilimlere dönük ikili bir kol üzerinden değerlendirerek; bu iki kol üzerinden soyut sanatın 'Klasik' ve 'Romantik' olmak üzere temellendirilebileceğini söylemiştir. (Akt: Antmen, **a.g.e**, s.80.)

bu çalışmaları kendi ifadesiyle ‘evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır’.[301] Buna göre Mondrian’ın çeşitli boyutlarda ortaya konan dikdörtgen eserlerinde sözü edilen evrenin değişmez yasaları, dikdörtgen kompozisyonların oluşturduğu asimetrik bağdan hareketle bir tür ‘ağ’ olarak yansır.[302] Genel kompozisyonlarda birbirini kesen yatay ve dikey hatların oluşturduğu kesitlerin aralarında kurulan renksel bağlar çalışmaların mantığını ortaya koyan ana unsurlar olarak öne çıkar.[303] Mondrian yatay ve dikey kesitli dikdörtgen çalışmalarına dair ilk önemli kuramsal arka planı *De Stijl* dergisinin iki sayısında ‘’Yeni Plastik Üzerine Diyalog’’ başlıklı yazısında bir şarkıcıyla bir ressam arasında geliştirilen hayali diyaloglar üzerinden aktarır. Buna göre dikdörtgenlerle oluşturulan eserlerinde Mondrian bu resimlerin amacının plastik ilişkisel bağı renk ve çizgi karşıtlıkları aracılığıyla dile getirmek olduğunu ifade eder.[304] Bu çalışmalar serisinin şeylerin kökeninin doğalcı görünümünden bunların plastik ifadelerine doğru kayan bir vurgudan hareketle oluşturulduğunu aktarır.[305] Mondrian, yatay ve dikey siyah çizgilerin renkleri çevreleyen küçük dikdörtgen renk alanları ve çizgiler arasında kurulan karşıtlık ilkesine dayandırılarak bu karşıtlığın plastik ilişkiyi ifade ettiğini aktarır.[306] Renkler ve siyah çizgiler aracılığıyla kurulan ilişki böylece Mondrian açısından plastik değerlendirmenin kuruluşunda temel bir rol oynar. Mondrian’ın siyah şeritleri birincil renklerle bu şeritler aracılığıyla renk alanlarını sınırlayan, onları gruplandıran ve birbirleri aralarındaki sınırları belirleyen *mutlak birlik* anlayışının biçimsel bir ifadesidir. Mondrian bu kavramsallaştırmayı yeni ruhun *plastik ifadesi* olarak tanımlamıştır.[307] Kendi ifadesiyle *en derin gerçekler*i anlatan dikdörtgen renk düzlemleriyle oluşturulmuş kompozisyonlar, bu renk düzlemlerini kesen siyah şeritlerle plastik karşıtlığı dengeye oturtan yeni bir resimsel dilin aktarımını oluştururlar.[308]

---

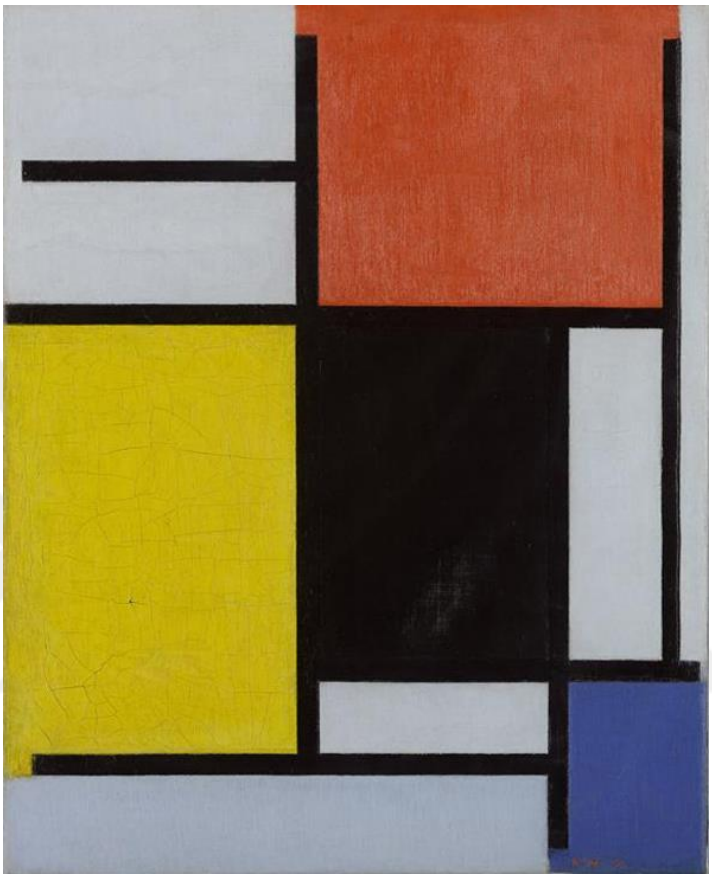
[301] **A.e**, s. 83.
[302] **A.e**, s. 83.
[303] Bu renklerin tamamı ana renklerden oluşmaktadır.
[304] Piet Mondrian, ‘’**Yeni Plastik Üzerine Diyalog**’’, (**Sanat ve Kuram**, ed. Harrison & Wood, s. 317.)
[305] **A.e**, s. 317.
[306] **A.e**, s. 318.
[307] Piet Mondrian, ‘’**Neo-Plastisizm: Plastik Eşdeğerliğin Genel İlkesi**’’, (Sanat ve Kuram, ed. Harrison & Wood, s. 323.)
[308] **A.e**, s. 323-324.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.soho-art.com/oil-painting/1044463682/Piet-Mondrian/Composition-with-Red-Yellow-Blue-and-Black-1921.html Erişim Tarihi: 15.07.2021



Resim 79: Piet Mondrian, *Kırmızılı, Sarılı, Mavili ve Siyahlı Kompozisyon*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 39.4 x 34.8 cm, Geemente Müzesi, La Hey-Den Haag

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.soho-art.com/oil-painting/1044463682/Piet-Mondrian/Composition-with-Red-Yellow-Black-and-Blue-Gray-1921.html Erişim Tarihi: 15.07.2021



Resim 80: Piet Mondrian, *Kırmızılı, Sarılı, Siyahlı, Mavili, Grili Kompozisyon*, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 48 x 38 cm, Geemente Müzesi, La Hey-Den Haag

Siyahın Avrupa Sanatı'nda 20. yy.'ın ilk çeyreğinde yükselen ivmesi sanatçıların birbiri ardına siyahla oluşturdukları çalışmalarla ciddi anlamda görünür hale gelir. Özellikle resim sanatının siyahı kullanma şekli; siyahın sesli olarak bir 'renk' olarak tanımlanmıyor olmasına bir tür cevap niteliği taşımasına rağmen bu tarihlerde Matisse ve Maleviç hariç herhangi bir sanatçı siyahın ontolojik yapısına dair net bir vurgu yapmamıştır. Bu noktada Newton optiğinden beri Batı literatürüne hakim olan mevcut görüş, bazı sanatçıların Modernizm ışığında gelişen yeni sanat

görüşüyle önemli bir çelişki oluşturmuştur.[309] Renklerin *saf* ve bu saf renklerin yanında yer alan diğer renklerin *ikincil* ya da *tamamlayıcı* olarak bilimin perspektifi bağlamında değerlendirilme biçimi bu tarihler itibariyle sanatçılar özelinde önemsiz bir tartışma haline dönüşmüştür.[310] Rengi değerlendirme noktasında alınan bu tavır özellikle Avrupa ve Rus Avangard hareketlerinin etkinliğiyle daha net hissedilir kılınırken 1946 yılında Paris Galeri Maeght'te açılan bir sergi siyahın renk olarak ilanı bağlamında sanatçıların aldığı tutumu ortaya koyan net bir sanatsal söylem niteliği taşır.

Le Noir Est Une Couleur (Siyah Bir Renktir) başlıklı sergi tam da sözü edilen, sanatın optik renkleri kavrayışı dışında siyahı ele alışı bakımından oldukça önemli bir sanat olayı olarak kayda geçer. 1946 yılında Paris kentinde, kentin o dönemki en önemli galerilerinden biri olarak kabul edilen Galeri Maeght'te açılışı yapılan sergi, siyahı merkez alan bir kavramsal şema dahilinde şekillenir. Serginin küratöryel konsepti Avrupa Modernizmi'nin gelişiminde önemli paya sahip olan bazı sanatçıların siyah-karanlık tonlu resimlerinin bir arada sunulduğu ve isminden de anlaşılacağı gibi siyahı yücelten-öne çıkaran bir sergileme mantığı çerçevesinde şekillenmiştir. Sergiye katılan sanatçılar arasında Pierre Bonnard, Henri Matisse, George Braque başta olmak üzere dönemin önemli sanatçıları bulunmaktadır. Seçki 25 eserden oluşmuştur ve bu çalışmalar, dönem sanatçılarının pek de bilinmeyen eserleri arasından seçilmiştir.[311] Katılan sanatçılardan Geer van de Velde ve Jacques Kober 6 parçadan oluşan siyah ton vurgulu litografi baskılarıyla katılırlarken, Kober serginin kavramsal çerçevesi bağlamı içinde siyah hakkında şunları söyler:

''Siyah renk bize düşüşü hatırlatıyor, bir tür yokluk hali gibi..Siyahın kullanımı, renkleri diğer renklerden ayıran bir özelliği sahip. Bu, ışığın altındaki başka bir ışık durumu meselesi ve bu haliyle siyahın kullanımı, onu yeni ortamına uyum sağlayan ve ışığa bir tür canlanış katan özellikler kazandırıyor. Fakat siyah her şeyden önce bir soyut nosyondur. Yok oluşuyla birlikte daha tehlikeli hal alan bir unsur olarak hisettirir kendini. Fiziksel özelliği siyahı bu bakımdan somut kılar.''[312*]

---

[309] Alan E. Shapiro, ''**Artist's Colors and Newton's Colors**'', Chicago, Isis, The University of Chicago Press, Vol. 85, No.4, (December 1994), pp. 600-630.
[310] **A.y**, s. 624-625.
[311] (Çevrimiçi) https://artdaily.cc/news/17486/Black-is-a-Color---Living-Hommage-to-Aim--Maeght#.YWwHKhpBw2w Erişim Tarihi:14. 09. 2021
[312] **A.i.s**. Erişim Tarihi: 14.09.2021

Aralık 1946 yılında açılışı yapılan sergi, aslında Maeght ailesinin de vakıflaşma sürecinin sonucunda şekillenen geniş çaplı bir galeri alanının varlığı sonucunda hayata geçebilmiştir. 1930'ların başında Paris'te mütevazı bir galeri sahibi olan Marguerite ve Aime Maeght çiftinin ilk olarak Pierre Bonnard'ın önerisiyle Matisse'nin eserlerini sergilemelerinin ardından, Joan Miro, Alberto Giacometti, Mark Chagall, Alexander Calder gibi farklı alanlarda üretim yapan sanatçıların eserlerini de sergileyerek geniş çaplı bir üne kavuşurlar. Maeght ailesinin 2. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında açmış oldukları *Siyah Bir Renktir* sergisi bu anlamda Maeght'lerin ilk büyük kişisel sergisi olma özelliği de taşır.

2. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında, savaştan yorgun ve psikolojik olarak ciddi yaralar almış bir ülkede siyah temalı böylesi bir sergi açmak, siyahın ifade ettiği renk sembolizmi ya da optik değerlerin analizi bağlamının da ötesinde savaş sonrası ruh halinin bir ifadesi olarak da okunmalıdır. Sergiye katılan sanatçılardan Jacques Kober'in sergi bağlamında siyahın değerlendirilişine dair daha önce de aktarılan ve 'yokluk' 'düşüş' gibi temalarla ifade edilen ruh hali tam da Avrupa'nın içinde bulunduğu karanlık atmosferin bir tür tezahürü gibidir.[313] Siyahın sözü edilen temalar ışığında ele alınışı serginin kavramsal çerçevesinin belirlenişinde de etkili olmuştur. Fransa'nın savaş sonrası galip devletler nezdinde bile büyük ölçüde dışlanmış olduğu düşünüldüğünde toplumsal ruh hali olabildiğince karanlıktır. Bu bağlamda bakıldığında *Siyah Bir Renktir* sergisi sözü edilen karanlık ruh haline koşut olabilecek bir toplumsal atmosferde; tam da savaş sonrası Avrupası'nın psikolojisine paralel bir ortamda açılmıştır.

Sergiye katılan sanatçıların hemen hemen hepsi genel sanat çizgilerinin dışında, siyahın ana karakter olduğu bir tema etrafında ortaya koymuş oldukları çalışmalarla sürece dahil olurlar. Özellikle 20. Yüzyıl başında Matisse'nin-daha önce

---

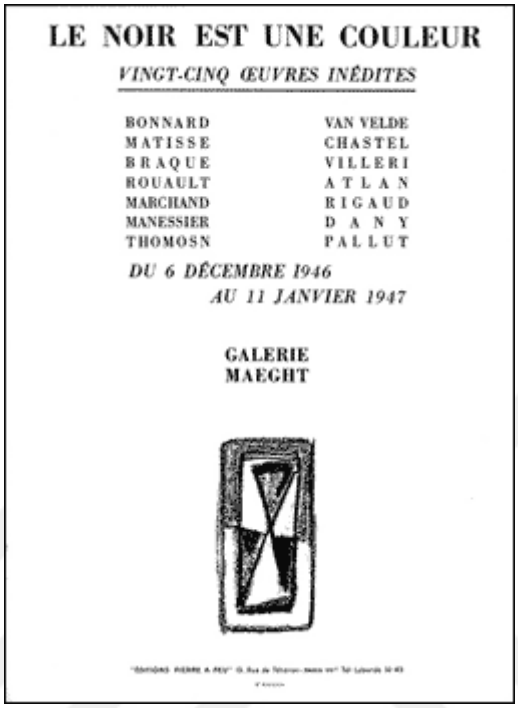
[*] Çeviri tezin yazarına aittir.

[313] Bu noktada yüzyılın ikinci yarısının hemen başında ortaya konan edebi eserler, plastik sanatlara koşut olacak şekilde benzer bağlamlar etrafında şekillenme gösterir. Özellikle Varoluşçuluk akımı bahsedilen ruh halini yansıtan, bu yaklaşımı üretim pratiğinin merkezine alan bir hareket olarak bu tarihlerde karşımıza çıkar. Sartre ve Camus'nün Fransa özelinde tartıştıkları birey odaklı dönüşüm pratikleri, savaş travmalarının toplumlar özelinde ortaya çıkardığı ruh halinin yansıtılma temaları ışığında şekillenmiştir. Camus'nun 'Bulantı', 'Veba' 'Düşüş' gibi romanları bireylerin varoluşçu temalar bağlamında dünyada bir yer arayışı öyküleriyle birlikte savaş sonrası bireyinin ruh halini de görünür kılan eserleridir.

de belirtildiği gibi siyahın bir renk olarak varlığına dair doğrudan söyledikleri; onun sergiye dahil oluşunu anlamlı hale getirir. Kübizm'in temsilcilerinden Braque'nin ilk dönem kübist çalışmalarında da yer verdiği siyahlar, resmin yapısal inşasına dair teknik analizler sonucunda şekillenir. Buna göre yoğunluklu olarak kullandığı kahverengi ve gri tonlar, bir başka destek tonalitesi oluşturan siyah aracılığıyla sözü edilen inşa sürecinde başat bir faktör olarak öne çıkar.[314] Diğer katılımcılar da 20.yy. başında modernist dönüşümün gerçekleşmesinde önemli paya sahip sanatçılardan oluşmaktadır. Bunlar arasında Joan Miro, Mark Chagall, Alberto Giacometti, George Braque, Hans Hartung, Tal Coat, Antoni Tapies gibi sanatçılar vardır. Sergi seçkisi adı geçen sanatçıların desenleri, tuvalleri, heykelleri ve gravürlerinin yer aldığı genel bir üretim kapsamından oluşur. Gerek kendi üretimlerinde renk olgusunu sanatının merkezine alan; gerekse de siyah tonlu resimlemeleriyle zaten ön planda olan sanatçıların bir araya geldikleri sergide bir başka önemli ortak nokta, özellikle Matisse'nin siyahın bir renk olarak kabul edilişine dair sarf ettiği sözlerden hareketle bu bağlamda üretimlerin sürece dahil edilmesidir.[315] Serginin tanıtım metninde siyahın fiziğin tanımladığı şekliyle 'ışıksızlık' olarak tariflenişi serginin kavramsal bağlamı içinde eleştirel bir tutum olarak işlenir.[316] Buna göre siyah doğrudan ışığın varlığı ya da yokluğu tartışmalarının bir sonucu olarak değil; aksine resimsel bir unsur olarak kompozisyon şemasının başat bir enstrümanı olarak düşünülmüştür.

[314] (Çevrimiçi) https://artdaily.cc/news/17486/Black-is-a-Color---Living-Hommage-to-Aim--Maeght#.YXvcyZ5Bw2w Erişim Tarihi: 22. 10. 2021
[315] **A.i.s**. Erişim Tarihi: 22. 10.2021
[316] **A.i.s**. Erişim Tarihi: 22.10.2021

Kaynak: (Çevrimiçi) http://portesurletoit.canalblog.com/archives/2006/09/12/2666158.html Erişim Tarihi: 24.10.2021



Resim 81: *Siyah Bir Renktir* Sergisi, sergi afişi, 1946, Galeri Maeght, Paris

Siyah Bir Renktir sergisi anısına 2006 yılında yine Fransa'da gerçekleştirilen tekrar sergisinde de gerek o dönem sergiye katılan sanatçılar arasından gerekse de siyahı sanatının merkezine alan sanatçılar arasından belirlenen seçkide ana konsept siyahın yeniden hatırlatılması ve Maeght'te gerçekleşen ilk sergiye bir selam niteliği teşkil etmesidir. Çoğunlukla Rus Avangardları ve Avrupa'nın geometrik soyutlamacılarının eserlerinin sergilendiği 2006 tekrar sergisi kendine has sergileme tarzıyla dikkat çeker. Aydınlanma Dönemi öncesi ilk eser sergileme anlayışına dönük tarzıyla atölye-sergi konseptine yakın bir tutumda sergilenen çalışmalar, siyahın tarihselleştirilmesini görünür kılma bağlamında sunulmuşlardır.[317]

[317] Adrien Maeght & Dominique Paini & Jacques Kober & Claudine Grammont, **Le Noir Est Une Couleur: Hommage vivant a Aime Maeght, 30 Juin-5 Novembre 2006**, Paris, Foundation Maeght, 2006, p. 178.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/07/10/exposition-humeur-noire-a-la-fondation-maeght_793990_3246.html Erişim Tarihi: 22.10.2021



Resim 82: *Siyah Bir Renktir* 2006 yılı tekrar sergisinden bir fotoğraf, Galeri Maeght, Paris

Bu sergiye ithafen yine 1998 yılında İstanbul'da gerçekleşen aynı başlıklı iki sergi ülkemizde siyahın kavramsal çerçevesi bağlamında ele alınışı açısından hayli önem arz eder. Fransız Kültür Merkezi'nin o dönem yeni salonu olarak adlandırılan sergi salonunda *Bir Yüzyıl ve Galeri: Maeght* başlıklı belgesel sergide Maeght ailesinin 1930'lardan başlayıp günümüze gelen ve ailenin üç kuşağını kapsayan küratöryel serüveni aktarılmıştır. Sergide Maeght ailesinin vakıflaşma süreci ve bu süreç sonunda önemli sanatçıların bu vakıf aracılığıyla desteklenişleri ve sergi seçkilerinden belli kesitler sunulmuştur. İkinci sergi ise Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde gerçekleşen *Siyah Bir Renktir: Paris 1946- İstanbul 1999* başlıklı ve seçkisini Amelie Edgü'nün oluşturduğu, doğrudan siyahın konu edildiği bir sergidir. Seçkide Giacometti, Braque, Calder, Chagall, Tapies gibi sanatçıların yağlıboya çalışmaları ve gravürleri yer almıştır.

2.3. Kontrastın Ayartıcılığı

1940'lar sonrası siyahın plastik sanatlar alanındaki evrilişi Amerikan Modernizmi'nin renk-kontrast kurgusu bağlamında, resim düzlemine dair ortaya konan teoriler ışığında şekillenir. Bu teoriler genel kapsamda düşünülecek olduğunda çoğunluğu 20. yy. başındaki renk teorilerinin ortaya koyduğu düşünsel düzlem üzerinden hareket eder. Buna göre 'ara' ve 'ana' renkler olarak tariflenen renk kuşağında çeşitli farklılıklar veya birbiri içine geçmiş çeşitli varyasyonlar teorisyenler tarafından ortaya konur. 19. yy.'ın sonunda Hermann von Helmholtz'un tariflediği şekliyle 'gözün en yoğun hassaslığının hissedildiği' noktada öne çıkan renk değerlendirmesi 20. yy'ın başında değişiklik gösterir.[318] 1919 tarihinde Wilhelm Ostwald'ın *Psikolojik Ana Renkler* olarak tariflediği yeşil, sarı, mavi ve kırmızının öne çıktığı renk değerlendirmesiyle başlayıp, 'matbaa mürekkebi' rengi olarak da bilinen macenta, sarı ve siyah renklerin bir araya gelişiyle oluşan renkler bütünü kontrast olgusunun resim sanatında siyahla birlikte düşünülmeye başlanan bir unsuru haline gelir. Resim sanatında biçimin ve rengin ışığın yapısal durumuna göre önem kazanmasıyla birlikte nesneler üzerine düşen farklı açılı ışık izleri rengin dokusuyla bir araya geldiğinde bambaşka bir resimsel değerlendirmenin önünü açmıştır. Resim düzleminde nesnelerin kavranışı kontrast olgusunun devreye girişiyle birlikte; sadece rengin kendi yapı durumunu değil ışıkla bir araya geldiğinde oluşan yeni dokusunun da düşünülmesini gerektiren bir durumla ilgili hale gelir. Renklerin, resim düzleminde eş zamanlı etkilerinden yararlanılarak koyu ve açık alan renk tercihlerinin uygulandığı örnekler bu bağlamda ortaya çıkmaya başlar.

[318] Gözler, çoğunlukla mor, yeşil ve sarı ışığa daha duyarlıyken; 20. yy. başında bu duyarlılığın genelde kırmızı, mavi veya yeşile doğru kaydığı görülür. (Çağlayan, **a.g.y**, s. 31.) Ayrıca ana ve ara renklerin zaman içinde dönüşen yapıları tam da yukarıda sözü edilen ayrımdan kaynaklanır. Buna göre Newton sonrası kronolojik olarak ilerleyen renk çemberleri bütününe bakıldığında, zaman içerisinde ana ve ara renk tanımlarının net bir şekilde dönüştüğü görülür. Newton sonrası Thomas Young ve Hermann von Helmholtz'un ortaya koyduğu teoriler, retinayı merkeze alan kurgu bağlamında düşünülür; fakat ışığın emilim ve yansıma durumuna göre ele alınan oldukça başka bir renk değerlendirme metodu ile birlikte ışığın çarpma ve bu çarpma sonucu nesne üzerinde oluşan yeni renk durumu bağlamında ana renk tanımı değişir. Buna göre başta dalgaboyu açısından yedi renk olarak belirlenen ana renkler Young-Helmholtz teorisi ile üç renge indirilmiş, pigment ve renk karışımları sonucu ise bilimin genel metodolojik değerlendirme şeklinin dışına çıkarak bugün bildiğimiz 'ana' ve 'ara' renk tanımları anlamını yitirmiştir. (Konunun detaylı tartışıldığı bir çalışma için bkz. Harun Hilmi Polat, '**'Renk Teorisi ve Temel Yanılgılar**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:28, 2012, s. 165-173.)

Kontrast olgusunun düşünülmesini gerekli kılan temel olgulardan biri de renk teorileriyle yüzyıllardır kullanılan boyarmaddelerin yapısal olarak örtüşmüyor oluşunun sanatçılar tarafından net bir şekilde hissediliyor oluşuyla da ilgilidir.[319] Newton'un önerisiyle başlayan prizmatik yansımaların ışığın dalga boyu kırılmalarıyla bir arada düşünülmesi, sonrasında farklı teorilerle de olsa ışık-renk ilişkisinin birlikte ele alınmasını gerektirmiş; hatta algı felsefesiyle renk ilişkisinin 19. yy.'daki yeni pozisyonu sözü edilen öneriler bütününü tümden reddetmiştir. Bunun bir sonucu olarak da her bir sanatçının kendi renk değerlendirmesinin resim düzlemindeki sonuçları çoğunlukla es geçilmiştir. Tam bu tarihlerde *De Stijl* hareketinin renklerin değerlendirilmesi ve renklerde kontrastlık durumunun yapısal analizine dair ortaya koyduğu teoriler, siyah etrafında yürütülen genel araştırmaların bağlamını oldukça dönüştürmüştür.[320] Renklerin genel yapısı 1940'lara doğru gelindiğinde artık renk teorilerinin genel bağlamı içinde ele alınmaktan ziyade; sanatçıların çıkarımlarının plastik değerlendirmeleri ışığında şekillenmeye başlamıştır.[321] Fakat siyahın bu tartışmalar bağlamında öne çıktığı dönem 1940 ortalarından itibaren Amerikan Soyut Sanat'ı etrafında gelişen ve Avrupa Modernizmi'nden farklı bir sanat görüşü ışığında şekillenmiştir. Özellikle sanat merkezinin 1930 yılların sonu itibariyle Amerika Kıtası'na doğru kaymış olması bu sürecin ilk önemli gelişmesi olarak öne çıkar. Özellikle New York entelijansiyasının 1940'lara doğru ilerlenen yıllarda gerek Avrupa'da gerekse de Rusya'daki gelişmelere olan ilgisi sözü edilen teorik temellerin oluşmasında oldukça etkili olmuştur. Amerikalı teorisyenlerin Marksizm'le kurduğu bağlar Rusya'da kurulan 'Halk Cephesi' isimli sanat ve toplum kalkınmasını merkezine alan hareketin Amerika'daki karşılığı kabul edilir. 1936 yılında gerçekleşen 'Birinci Amerikalı

[319] Parramon, **a.g.e**, s. 64.
[320] 1920-1930'lar itibariyle siyahın 'modern' bir renge dönüşünün ilk işaretleri plastik bağlamda ortaya konan teorilerin dönüşümüyle doğrudan ilgilidir. Buna göre üç ana renk olarak kabul edilen kırmızı, sarı ve mavinin reseptör-algı-göz üçlüsünün-ya da retinanın değerlendirilişindeki farklılıkların ötesinde renk ontolojisine dair değişen statüsel yapıları, siyah ve beyaz için de geçerli olmuştur. Örneğin Mondrian ve Joan Miro gibi soyut sanatçılar beyaz ve yeşili artık temel, başlı başlına bir renk olarak görmemekteydiler. Yeşilin yüzyıllardan beri süregelen statü değeri bu sanatçılar tarafından artık bu renklerin atıfta bulundukları kültürel ve toplumsal değerler bağlamında düşünülmemesi gerektiğini ortaya koymuştur. (Pastoureau, **a.g.e**, s. 201.)
[321] Parramon, **a.g.e**, s. 65-66.

Sanatçılar Kongresi' bu anlamda büyük bir ilgi görmüştür.[322] Bunun akabinde 1937 yılında Columbia Üniversitesi'nden bir grup Troçkist entelektüel tarafından kurulan *Marxist Quarterly* dergisinde Meyer Schapiro'nun ''Nature of Abstract Art'' (Soyut Sanatın Doğası) başlıklı makalesi yayımlanır. Bu yazıda soyut sanatla devrimci umutlar arasındaki bağın kopmakta olduğundan yakınılarak, soyut biçimcilikle toplum arasındaki ilişkinin uzak oluşuna dikkat çekilir.[323] Schapiro'nun 'Biçimci Modernizm' ile 'Marksist Estetik' arasında kurduğu bağ genç Amerikan Soyut sanatçıları tarafından benimsenmiş ve bu sanatçılarca soyut sanatı kullanma yolunda önemli bir zihin haritası oluşturmuştur. Bu enternasyonalist yaklaşımın Amerikan Sanatı'nda uygulanış şekli ise Avrupa Soyut Modernizmi'ne koşut olacak şekilde soyut ve biçimci bir sanat anlayışına tekabül eder. 1937 yılında kurulan American Abstract Artists- AAA(Amerikan Soyut Sanatçılar) grubu *Partisan Review* çizgisinde ortaya konan teorik şemaya uygun olarak ilk soyut üretimleri gerçekleştirirler. Bu şekliyle bir tür dönüşüm hareketi olarak 'Amerikan Avangardı'nı yaratmaya dönük bir sanatın ilk nüveleri atılmış olur. 1940 yılında Clement Greenberg'in ''Avangard ve Kitsch'' adlı makalesi sözü edilen vurgunun sesli bir şekilde dile gelişini net bir şekilde ortaya koyar.[324] Yine aynı yıllarda bir başka Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'in Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile ilgili olarak tuvalde görünenin bir 'resim' değil, bir 'olay' olduğuna dönük

[322] 1935 yılında Rusya'da 'Komintern' başlığı altında benzer amaçla bir araya gelen sanatçı ve yazarlardan oluşan bir grup 1936 yılında Amerika'da düzenlenen 'Birinci Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nin yapılmasına ön ayak olan bir rol model oluşturmuştur. Komintern'de ele alınan konular Stalinizm-Troçkizm ayrımında saflaşan grupları bir araya getirmeye dönük ortak bir Rus ülküselliğini içerir. Nitekim 1936 yılında Amerika'da yapılan bu kongrede de amaç *Partisan Review* etrafında toplanan sol tandanslı eleştirmen ve sanatçı grupların bir araya gelip bir tür 'Amerikan Modernizmi'ni oluşturmaya dönük idealist çabaları canlandırmaktır. 'Birinci Amerikalı Sanatçılar Kongresi'ne katılan Stuart Davis, George Biddle, Meyer Schapiro, Clement Greenberg gibi isimler Amerikan Soyut Sanatı'nın teorik düzlemini oluşturan isimler olarak öne çıkarlar. (Serge Guilbaut, **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?**, Çev. Elif Gökteke, İstanbul, Sel Yayınları, 2009, s. 27-28-29.)

[323] **A.e**, s. 33.

[324] Amerikan Sanatı'nda bu tarihlerde yükselişte olan Marksist Estetik, New York sanat ortamının canlanışı ve sanat merkezinin Paris'ten New York'a kayışıyla birlikte etkinliğini hissettirir. 1930-35 yılları arasında önemli bir atılımla gelişen Amerikan Sanatı'ndaki Marksist canlanış, 1935-41 yılları arasında bilinçli bir şekilde 'Marksizmden Uzaklaşma' sürecine tabi tutularak geriletilmiştir. (Guilbaut, **a.g.e**, 2009, Akt: Antmen, **a.g.e**, s. 146.)

açıklaması[325] Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun düşünsel izleklerine dair önemli veriler sunar.

Amerikan Modernizmi'nin resim sanatında biçimsel tercihi ise çoğunlukla geometrik formlarla oluşturulmuş soyut tarzın farklı örnekleriyle oluşturulur. Bu tercih özellikle Mondrian'ın 2. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Amerika'ya gelip soyut üretimlerinin teorik düzlemini genç Amerikalı sanatçılara aktarmasıyla şekillenir. Haziran 1943'te New York'ta yapılan 'Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu Sergisi'nin bir değerlendirme yazısında Adolph Gottlieb, Mark Rothko ve Barnett Newman biçimci soyutlamanın nedenlerini ve bu türün ontolojik yapısını aktarmaya çalışmışlardır.[326] Bu biçimci soyutlama modeli içinde de özellikle bir kol sadece monokrom tekniğiyle siyahlar özelinde çokça üretimler gerçekleştirmiş ve bu üretimlerin plastik bağlamlarını çeşitli metinlerle anlatarak sözü edilen üretimlerin nedenselliklerini ortaya koymuşlardır. Siyah monokrom resimlerin 1950'lerle birlikte Amerikan soyut resminin içine eklemlenişi şüphesiz 20. yy. başında Rusya'da üretilen ve Rus Modernizmi'nin özelliklerini yansıtan tarzdan da etkilenmiş olmakla birlikte Amerikan Sanatı'nın kendine özgü özellikleriyle tariflenir. Bunlardan biri-özellikle Gestalt Psiklojisi'nin işlediği şekliyle 'sanat duygusu' kavramının başlı başına bir sanatsal unsur olarak soyut üslup içinde ele alınmasıdır.[327] Bu yaklaşım temelde Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun karakteristik üslup özelliği olarak Josef Albers, Ad Reinhardt, Mark Rothko gibi sanatçılarca uygulanmıştır. Farklı renklerin türevlendirilerek monokrom resimler

[325] Antmen, **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?** (içinde), s. 144.

[326] Haziran 1943'te gerçekleşen sergiden sonra eleştirmen Edward Alden Jewell, Gottlieb ve Rothko'nun resimleri karşısında hissettiği şaşkınlığı dile getirmiş, sanatçıların sergilenen eserlerini anlatmak isterlerse köşesinde yer ayırabileceğini söylemiştir. Bunun üzerine bu iki sanatçıya Barnett Newman'ın da dahil olmasıyla birlikte *Açıklama* başlıklı bir yazı kaleme alınır. Bu ortak metinde üç sanatçı, 1940'larda Amerikan soyut resminin gerçek bir resim manifestosu olduğunu ve işlenen monokrom yahut soyut dışavurumcu kompozisyon temalarının bu eğilimde üretim yapan sanatçıların 'kalıcı tema'ları ve kendine özgü 'mit'leri işleyen bir tür neo-ekspresyonist bir tarza denk düştüğünü aktarmışlardır. (İlgili yazı için bkz. Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Barnett Newman, ''**Açıklama**'', (**Sanat ve Kuram**, ed. Harrison & Wood, s. 607-608.)

[327] Wilhelm Worringer'in kavramsallaştırdığı 'sanat duygusu' tanımını Amerikalı sanatçılar, soyut biçimciliğin Gestalt'ın şekilsel algıya dayalı kuramıyla özdeşleştirerek kare biçimli monokrom resimlemeler bağlamında teorize etmişlerdir. Özellikle Ad Reinhardt'ın siyah kare monokrom resimlerini ve Barnet Newman'ın renk alanı oluşturan şekilsel soyut kompozisyonlarını bu bağlamda düşünmek gerekir.

olarak sunulması şeklinde görülen bu çalışmalar Amerikan Modernizmi'nin gelişimine ön ayak olan girişimler olarak tariflenebilir.

Teorik düzlemde yaşanan bu gelişmeler, tam da sözü edilen tarihlerde renge dair ortaya konan görüşlerle paralel şekillenerek siyahın Amerikan Modernizmi içerisindeki yeni konumunu değerlendirebilmek adına önemlidir. Josef Albers'in 1963 yılında yayımlanan *Interaction of Colors* (Renklerin Etkileşimi) isimli kitabı renk armonisi, eşzamanlı kontrast, rengin saydamlığı gibi temel tartışma konularında hem dönem sanatçıları adına hem de alanla ilgili çalışan teorisyenlerin renge bakışı anlamında oldukça dönüştürücü bir etki yaratmıştır.[328] Renklerin asli değerlerinin çeşitli unsurlarla değiştirilerek saydam ele alındıklarında dönüşen fiziksel yapısı dönem sanatçılarını da etkilemiştir. Özellikle siyah çalışan Amerikalı sanatçıların bu rengi farklı tonlarda ve kontrast etkileriyle birlikte kurgulamaları sözü edilen saydamlaştırma etkileriyle ilgilidir.[329] Özellikle siyahın diğer renklerle karışması sonucu oluşan farklı renk değerlerinin elde edilmesi sanatçıları siyahı daha yoğun kullanma yönünde teşvik etmiştir. Ton geçişlerinin siyahın algılanışında ortaya çıkan yumuşatıcı yahut keskinleştirici etkisinin, siyahla birlikte bir başka rengin bir araya gelişiyle birlikte daha net ortaya çıkıyor olması, sergi mekanı etkisi düşünüldüğünde izleyiciyi yakınlık veya uzaklık izlenimlerinin hissedilmesinde etkili olmuştur.[330] Bu bağlamdan bakıldığında Amerikan Soyut resmi içerisinde siyahın kullanımı sadece zıt rengiyle kontrast oluşturma etkisini aşarak mekan özellikleriyle birlikte bütüncül bir anlam değerine kavuşur.

Amerikan soyut resmi içindeyse kontrast kavramı sadece Amerikan Modernizmi'ne ait olan iki önemli resimsel üslubun teorik bağlamı içinde şekillenmiştir. Bunlar Hard-Edge (Sert Kenar) ve Color-Field (Renk Alanı) olarak da bilinen resimsel uygulamalardır.[*] Bu iki uygulama da resim düzlemi üzerinde

---

[328] Per, **a.g.y**, s. 25.

[329] Rosenthal, **a.g.e**, s. 96-97.

[330] Josef Albers, **Renklerin Etkileşimi**, Çev. Gamze Rastgeldi, İstanbul, Hayalperest Yay, 2020, s. 46-47.

[*]Amerikan Modernizmi bağlamında bu iki teknik dışında uygulanan 'Ressam Sonrası Soyutlama' (Post-Painterly Abstraction) tekniği siyahın kontrast etkisi bağlamından uzak olduğu için değini dışında tutulmuştur. Bununla birlikte literatürde zaman zaman Hard-Edge tanımının 'Keskin Kenar' olarak da tariflendiğini hatırlatmak gerekir. Bu noktada 'Sert Kenar' tanımı ilgili çalışmaların tezin kavramsal çerçevesine denk düşen örnekleri bağlamında tercih edilmiştir.

kontrast etkisinin hissedilebileceği bir resimsel alan yaratır. Her iki uygulamada da renk dokularının özellikleri belirginleşir ya da kontrast etkisiyle birlikte başkalaşır. Renk alanı uygulaması ressam açısından malzeme-doku ilişkisini her sanatçının kendine özgü yorumuna karşılık gelebilecek özgür bir alan oluşturmasına olanak sağlar. *New York Okulu* olarak da adlandırılan ekol temsilcileri, 1940'ların ortalarından itibaren; fakat yoğunluklu olarak 1950'li yıllarda sözü edilen tekniklerle oluşturulan soyut dışavurumcu ve monokrom resimler ortaya koymuşlardır.

Amerikan soyut resmi içinde siyahın kullanımı açısından renk alanı resimlemelerinde en önemli etkilerden biri fırça yerine geçen nesnelerin yarattığı yeni bir renk hacimlendirme etkisidir. Bu da monokrom tekniğiyle oluşturulan resimlemelerde siyahın tonlandırılma şekline göre birden fazla farklı değerlendirme olanağı sağlar.[331] Siyahın bu şekliyle ton ve hacim değerlerine göre temel bir unsur gibi görülmesi 20. yy. başında bizzat Modernizm'in en önemli sanatçılarınca bir 'renk' olarak ifade buluşuyla başlar.

Bu tip bir geleneği temsil eden ve siyah çalışan sanatçılardan biri olan Ellsworth Kelly, monokrom tekniğinde ortaya koyduğu *Siyah üzeri Siyah* isimli çalışmasıyla Minimalizm akımının da işlediği tematik programı takip eden bir örnek ortaya koyar. Sonrasında gelişecek olan akımın da ilk sanatçılarından biri olma özelliğiyle Amerikan Modernizmi ile Minimalizm arasında bir yerde durur. *Siyah üzeri Siyah* isimli çalışmada Kelly, Minimalizm'in de benimseyeceği duygu ağırlıklı yönelimlerin en aza indirgenmesini benimseyen bir yaklaşım bağlamını ortaya koyar.[332] Nesnel faktörlerin tamamen ortadan kaldırıldığı ve siyahın kontrast tonunun önemli hale geldiği çalışmada, monokrom tekniğiyle renk alanı (color-field) uygulamasının bir arada düşünüldüğü bir resimsel uygulama öne çıkar. Kelly'nin siyah temalı diğer çalışmaları da sanatçının bu renkle ilgilendiği döneminin önemli bir sanatsal problematiği olarak kendi sanat kavrayışının merkezi haline gelmiştir. Siyah kalın renk hatlarıyla, kontrastını oluşturan beyazın diyalektik bir karşıtlıkla birlikte verilişi, genel kompozisyonda siyahın dokusunu ortaya çıkaran etkili bir atmosfer yaratır. Kelly'nin sanatında renk ve form sadeliğinin asli unsurlar olarak ele

[331] Stephanie Rosenthal, **Black Paintings**, Berlin, Hatje Cantz Publishing, 2007, p. 135.
[332] David Steadman, **Black and White Colors: Painting of the 1950's-1970's**, Exhibiton Catalogue, California, Claremont California: Pomma College, 1979, p. 152.

alınışı, monokrom resimlerinde siyahın kullanılışını da bu renk ve form dengesinin sağlanışı bağlamında ortaya konduğunu gösterir.[333] Bu bağlamda Kelly'nin sanatını en iyi tanımlayan olgular olan 'Hat', 'Form' 'Renk' üçlüsünün özellikle siyah-beyaz karşıt formlarla işlenişi, siyahın belirli bir teorik şema dahilinde düşünüldüğünü ortaya koyar.[334] Formun bu şekilde kullanılışı Kelly'nin 1951 yılı itibariyle içinde bulunduğu Hat-Form-Renk unsurları bağlamında çalıştığı döneme denk gelen ve mimari arkitektonik anlayışın resim dili üzerindeki karşılığı olan bir uygulama olarak tariflenebilir.[335]

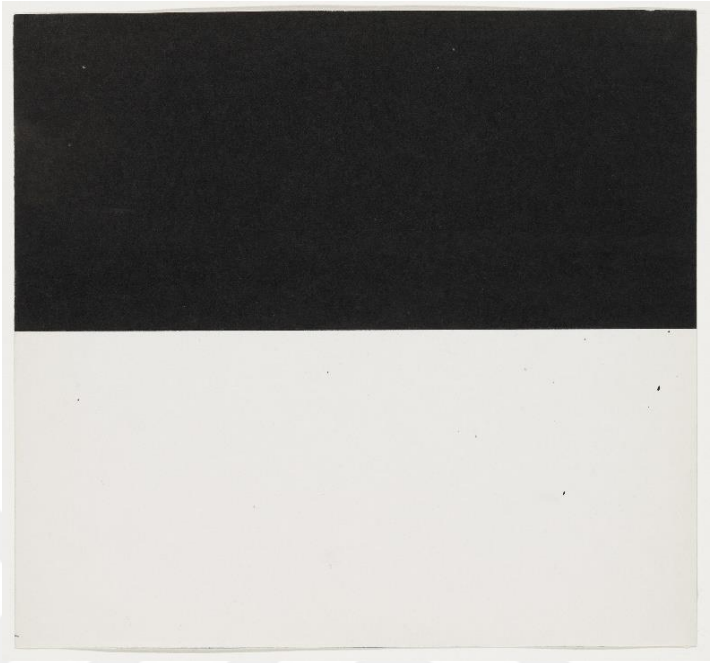
Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/collection/works/109766 Erişim Tarihi: 27.10.2021



Resim 83: Ellsworth Kelly, *Siyah Üzeri Siyah*, 1951, kesilmiş-boyanmış ve kaplı kağıt üzerine renklendirilmiş boyar madde, 19 x 20.3 cm, MoMA, New York

[333] **A.e**, s. 152-153.
[334] (Çevrimiçi) https://www.moma.org/artists/3048 Erişim Tarihi: 02.08.2021.
[335] Steadman, **a.g.e**, s. 153.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/collection/works/109743 Erişim Tarihi: 29.10.2021



Resim 84: Ellsworth Kelly, *Siyah ve Beyaz*, 1951, kağıt üzerine mürekkep boya, 19 x 20.3 cm, MoMA, New York

Amerikan soyut biçimciliği bağlamında siyahın kullanımı, teorik düzlemde entelektüel derinliği güçlü olan sanatçıların çeşitli metinlerle bu bağlam bütünlüklerini sanat izleyicisine aktardıklarıyla birlikte düşünülmelidir. Amerikan soyut biçimciliğini gerek form üzerinden gerekse de renk değerleri üzerinden teorize eden sanatçılar siyah özelinde de bir takım değerlendirmeler yapmışlardır. Robert Rauschenberg de bu sanatçılardan biridir. Rauschenberg'in Pop Art öncesi erken dönem çalışmalarına bakıldığında-özellikle 1951-53 dönemi- neredeyse tamamen koyu tonlar ve siyahın ele alındığı bir sanat anlayışını ortaya koyar. Siyah resimlerini bu tarihler itibariyle üretmeye başlayan sanatçı, 2 yıl içinde kayıtlara geçmiş olan yaklaşık 24 adet tamamı siyahlardan oluşmuş çalışmalar ortaya koymuştur fakat bunların çoğu yok olmuştur.[336] Sanatçı, yine bu tarihlerde 6 adet de sadece beyazlardan oluşan bir seri çalışma üretmiştir.[337] 1953 sonrası itibariyle de Avrupa ve Afrika gezisi sonrası 'kombine resimler' olarak isimlendirdiği ve çoğunluğu

[336] Rosenthal, **a.g.e**, s. 25.
[337] **A.e**, s. 25.

soyut, kolaj ve çeşitli objeleri konu alan, literatürde de Rauschenberg'i tanımlayan Pop-Art temalı çalışmalarının genelini ortaya koyan resimlerini tamamlamıştır.

Rausenchenberg'in siyahlarının ortaya çıktığı dönemin hemen öncesinde, 1948-1952 yılları arasında sanatçı, Bauhaus ekolünün yetiştirdiği önemli isimlerden biri olan Josef Albers'in Kuzey Karolina'da bulunan *Black Mountain College*'da öğrencisi olmuştur. Albers'in bu okulda verdiği derslerde renk teorilerine dair kalıpların dışında öğretilerini öğrencilerine aktardığı bilinir. *Black Mountain*'daki renk üzerine verdiği derslerde, her rengin amacının kompozisyondaki diğer rengi öne çıkarmaya dönük bir yapısı olduğunu ve her rengin kendi değerinin olduğu bir öğretiyi savunur.[338] Rauschenberg de hocası Albers'in ortaya koyduğu teorileri bağlamında kendi siyah-beyaz resimlemelerini bu çerçevede ele almaya başlar. Albers'in öğretilerinden etkilenenler arasında sadece Rauschenberg değil, bu okulda tanıştığı ve sonrasında yıllara yayılan dostluklarıyla ve sanat yaşamlarındaki çeşitli ortaklarıyla hep bir arada olacağı John Cage de vardır. *Black Mountain* süreci sonrası, ikisinin de sanat yıllarının ilk üretimleri içerisinde birbirlerinden önemli ölçüde etkilendikleri bilinir. Cage'in en bilinen minimalist bestesi *4'33* isimli çalışmasının Rauschenberg'in *Beyaz Resimler* isimli seri çalışmalarına esin verdiği ve Cage'in bu seri resimlerin üzerine aşağıda aktarılan notları düştüğü bilinir:

''Konu yok. Görsel yok. Lezzet yok. Özne yok. Güzellik yok. Mesaj Yok. Yetenek yok. Teknik yok. Fikir yok. Amaç yok. Sanat yok. His yok. Siyah yok/Beyaz yok. ''[339]

Cage'in düştüğü notlar genel olarak yükselmekte olan Amerikan Modernizmi'nin düşünce nüvelerinin ilk işaretleri olarak değerlendirilir. Bu yaklaşım aynı zamanda Rauschenberg'in de siyah çalışmalarının ortaya çıkacağı *Black Mountain* süreci sonrasında ortaya konacak olan ilk üretimlerine giden yolu da açacak olması bakımından oldukça etkili olmuştur. Rauschenberg 1 yıl boyunca New York'ta kaldığı süre sonunda tekrar *Black Mountain*'a döner ve bu kez Jack Tworkov ve Franz Kline'ın eğitimi altında çalışır fakat henüz kendi stilini bulamamıştır. Özellikle Kline'ın *Hard-Edge* stilinde kalın fırçalı siyahları Rauschenberg'i çok etkilemiş ve siyahın dokusunun resim düzlemindeki etkinliğine dair düşünmeye

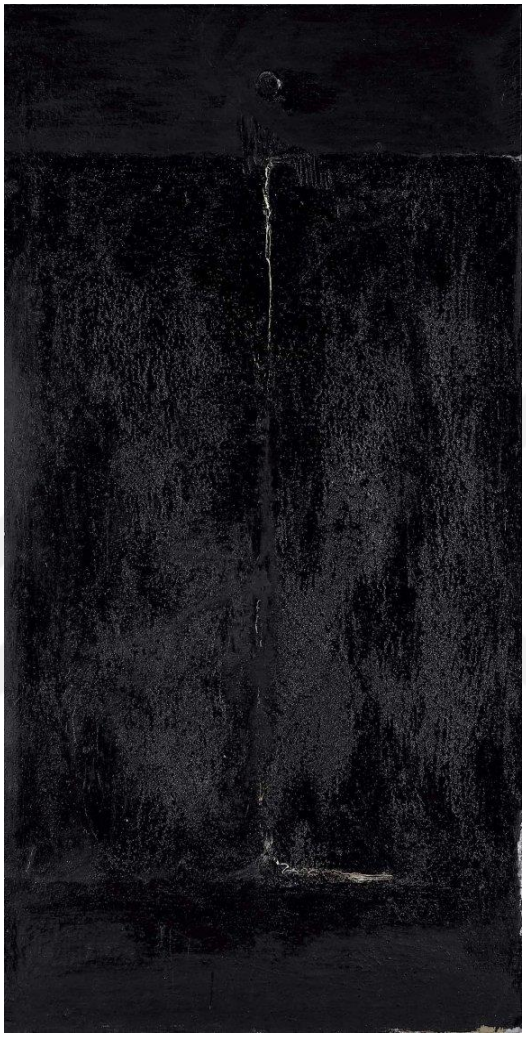
[338] **A.e**, s. 25.
[339] **A.e**, s. 25-26.

başlamıştır. Bu tarihler itibariyle de gerek Tworkov gerekse de Kline Rauschenberg'i siyah çalışması konusunda teşvik etmişlerdir.[340]

1951-53 yılları arasında Rauschenberg geniş ölçekli ve 3 gruptan oluşan, tamamı siyah olarak üretilmiş çalışma serilerini tamamlar. Bu grup resimlerinden ilki *Gece Filizi* serisidir. Uzun dikey ölçekli toplamda 18 çalışmadan oluşan eserlerin çoğu hemen hemen tamamen siyahtan oluşmuş çalışmalardır. Bu serinin en belirgin yanı ise, tuvalin tamamına hakim olan yoğun siyahın altına veya arasına giren ve kontrastını oluşturan beyazın tuvalin altından sızan gibi görünen fiziksel yapısının öne çıkışıdır. Serinin üç *İsimsiz* çalışması da kontrast olgusunun denge unsurundan ziyade tuval düzlemindeki plastik sorunları işaret ediyor olmaları açısından öne çıkarlar. Beyaz, tuvalin orta kısmının en tepesinden aşağı doğru inen incecik çizgiyle bir yarık oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Karartılmış siyah pigmentlerin resim düzleminin geneline yedirildiği çalışmalar bütününde beyaz hattın siyah pigmentlerin arasından sızışı dikkati çeker. Serinin genel anlam yapısını oluşturan 'gece' teması, siyah-beyazın bu ikili karşıtlık durumunun kullanılarak değerlendirilmesi bağlamında işlenmiştir. Siyahın 'filiz' metaforu şeklinde ele alınışı, bu filizlenmenin gece gerçekleşiyor oluşu ile paralel düşünülmelidir.[341]

[340] **A.e**, s. 26.
[341] Rebecca Gridley, ''**Robert Rauschenberg: The Art of Collaboration and Excavation**'', New Haven, Yale University Art Gallery Bulletin, Yale University Press, 2008, pp. 106-110.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/untitled-night-blooming-0
Erişim Tarihi: 03.11.2021



Resim 85: Robert Rauschenberg, *İsimsiz, Gece Filizi* serisi, 1951, 158.1 x 80 cm, The Menil Koleksiyonu, Houston

1951-52 yılları arasında üretmiş olduğu ikinci siyah serisi ise bütünü 'İsimsiz' olarak adlandırılmış üç mat siyah levhadan oluşmaktadır. Bu seri Rauschenberg'in tablo yüzeyi ile renk durumu ilişkisini siyah üzerinden araştırdığı bütüncül bir temayı işaret eder. Pürüzsüz, saf resim yüzeyini bütün bir siyahlıkla sunan sanatçı, izleyiciyi resmin temelini oluşturan 'tuval' ve 'resimleme' gibi olguları sorgulamaya dönük bir değerlendirmeye davet eder.[342] Rauschenberg sözü edilen ikinci serisinde özellikle

[342] Walter Hoops, **Robert Rauschenberg: The Early 1950** (exhibition catalogue) (sergi kataloğu), Houston, The Menil Collection, 1991, p. 87.

resim yüzeyine uyguladığı siyahlarla birlikte üzerine akıtıp kurutulan ikinci siyah katmanıyla yoğunluğu arttırılmış yeni bir düzlem önerisi ortaya koyar. Resim düzleminin belli bölgelerinin kopartılarak siyahlara boyanmasıyla hem tuvale doğrudan müdahale edilmiş; hem de siyahla oluşmuş yeni bir resim alanı yaratılmış olur.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.sfmoma.org/artwork/98.306/ Erişim Tarihi: 05.11.2021



Resim 86: Robert Rauschenberg, *İsimsiz* (parlak siyah resimleme), 1951, (182.72 x 134.62 cm.), MoMA, New York

Rauschenberg'in çalıştığı son siyah serisi-yani 3. grup siyah serileri ise 1952-53 tarihlerine denk gelir. Bu kez 16 parçadan oluşan ve yine 'İsimsiz' başlıklı bir seri olarak planlanmış siyah resimlerin ebatları ilk iki grup seriye göre oldukça büyüktür. Resimlendikten bir süre sonra yok olmuş çalışmalarından oluşan bu seri öncesinde Rauschenberg tarafından fotoğraflanmış olması sayesinde günümüzde görülebilir vaziyettedir. Rauschenberg'in 3. grup siyah serilerinde ise siyahın kullanımı diğer iki siyah serilerine nazaran çok daha azdır. Bu serinin ortaya çıktığı süreç aynı zamanda,

1952 sonrası Rauschenberg'in sanat üslubunda ilk değişimlerin hissedildiği dönemlere doğru geçişin sağlandığı yıllar olarak da bilinir.[343]

Son grup siyah resimlemelerinde Rauschenberg siyahı farklı üslup unsurlarıyla ele alarak çeşitli varyasyonlar denemiştir. Izgara oluşumlu siyahlar, özellikle kolajlarla oluşturulmuş siyah resimler 1952 yılı itibariyle daha yoğunluklu olarak çalıştığı temalar olarak bu tarihlerde öne çıkar. Özellikle ızgara oluşumlu siyahlarında belli bölgelerin daha kalın siyah yağlı boyalarla birlikte renk alanı resmine (color-field) yakın bir tutumda ele alınışı, siyahın katmanlı ve dokulu kurgusu, siyah renk yapısının tuval üzerinde gözlemlenebilmesini oldukça olanaklı hale getirir.

[343] 1952 yılı Rauschenberg'in sözü edilen değişimin netleştiği tarih olarak literatürde yer edinmiştir. Bu değişimin yaşanmasında en önemli etmenlerden biri de Rauschenberg'in bir diğer Amerikalı sanatçı Cy Twombly ile Kuzey Afrika'ya gerçekleştirdiği seyahat olarak gösterilebilir. Zira bu seyahat dönüşünde Rauschenberg siyah, koyu tonlu resimlemelerine son verecek; akabinde kolajlardan oluşacak yeni bir sanat üslubuna doğru geçiş gösterecektir. (Rosenthal, **a.g.e**, s. 27-28.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.cnvill.net/mf-living-room-02.htm Erişim Tarihi: 13.11.2021



Resim 87: Robert Rauschenberg, *İsimsiz* (Izgara formunda siyah resimleme), 1952-53, tuval üzerine siyah yağlıboya ve kolaj tekniği, 198 x 134 cm, The Menil Koleksiyonu, Houston

Rauschenberg'in hocası ve Amerikan Soyut Sanatı'nın sanatçılarından biri olan Franz Kline da bu tarihlerde siyah-beyaz kontrastına dönük çalışmalarıyla öne çıkar. Kline'ın kalın kenar siyah-beyaz resimlemeleri fırça darbelerinin doğaçlamacı tarzda resim düzleminde özgün hareketlerine dayanan bir üslubu yansıtır. Geometrik soyutlamacılık tutumu içerisinde keskin geometrinin yer yer kırıldığı ve bu bağlamı dolayısıyla da kendine özgü bir soyut tarzı benimsemiş olan sanatçı, çoğu Amerikalı sanatçının aksine sadece New York çevresinde değil; Amerika Kıtası'nın farklı bölgelerinde bulunarak sanatını icra etmiştir.

Franz Kline'ın siyahları daha önce de sözü edildiği gibi siyah-beyaz kontrastına dönük bir anlayışı yansıtsa da; siyah kullanımıyla birlikte resim düzleminde renk dokusunun işlenişi adına ilk girişimleri gerçekleştiren sanatçılardan biri olması sebebiyle de önem kazanır. Hem yakın bir dostu hem de iş arkadaşlarından biri olan Willem de Kooning'in Kline üzerinde-özellikle 1940'lı yılların başında- önemli ölçüde etkisi olmuştur. Kooning'in Soyut Dışavurumculuk akımı içinde Klein ile birlikte 1950'li yılların başına doğru gerçekleştirdikleri etki diğer sanatçılar üzerinde de etki bırakan özellikte olmuştur. Kline'ın figüratif temsilden uzaklaştığı ilk denemeleri 1940'lı yılların ortalarına dayanır. İlk denemeleri kendi stüdyo duvarına siyah mürekkeple uygulamış olduğu deneysel soyut çalışmalardır. Stüdyosunda gece karanlıkta sert açılı ışık altında siyah-beyaz kontrastına dönük yeni bir resimleme yöntemi geliştirir. İlk çalışmalarında siyah yağlıboyayla ev yapımı doğal boyar maddeleri karıştırarak uygulaması ve tuval üzerinde gelişen dokusal uyuşmazlıkları fark etmesiyle birlikte renk-tonalite ilişkisine odaklanarak 1950'li yıllar itibariyle oluşan ve bugün bilinen resim üslubuna kavuşmuş olur.[344]

Kline'ın siyah-beyaz kontrastına dönük deneysel araştırmaları yaklaşık olarak 1950 ila 1961 yılları arasına denk düşen bir zaman dilimine yayılmıştır. Kline'ın siyah-beyaz etütleriyle temelde girdiği asıl tartışma, beyaz zemin üzerinde siyahın-özellikle kalın fırçayla oluşan baskın pozisyonunu görünür kılmaya dönüktür.[345] Kline'ın resim düzleminde yarattığı önemli farklılıklardan biri ise, sonrasında Jackson Pollock'a ilham verecek olan 'hareket resmi'(action painting) anlayışının ilk nüvelerini kendi sanat üslubunda-özellikle siyah-beyaz resimlemeleri özelinde denemiş olmasıdır.[346] Bazı çalışmalarında elin bir fırça gibi kullanımı siyahın tuval üzerinde işlenişini, vücudun bir uzvuyla (doğal-organik) siyahın ele alınışının

[344] 1950'lerin başı itibariyle tuval üzerinde sözü edilen 'dokusal uyuşmazlık' olgusu, Kline'ı ressamın pozisyonu ve ilk planda tercih ettiği resimsel argümanlara dönük karşı bir pozisyon almaya yöneltmiştir. Öyle ki 50'lerin ortaları itibariyle Kline fırça kullanımını bir süre tek edip, elini fırça yerine kullanarak resmin tuval üzerinde rengin dokusunu farklılaştıran unsurlarını en aza indirmek istemiştir. Bütün bunlarla birlikte tuval önünde hareketli bir ressam figürünün varlığını desteklemiştir. Bkz. (Çevrimiçi) https://gagosian.com/artists/franz-kline/ Erişim Tarihi: 09.08.2021.

[345] **A.i.s**, Erişim Tarihi: 09.08. 2021

[346] Claude Cernushi, ''**Franz Kline's 'Probst I': A Cognitive Approach to Gestural Abstraction**'', Boston, Journal of the Museum of Fine Arts, Vol.6, 1994, pp. 76-98.

(boyarmadde-inorganik) ilişkisel estetiği bağlamında düşünülmüştür.[347] Bu şekliyle bakıldığında Kline'ın siyah-beyaz resimlemeleri renk kontrastının siyah-beyaz özelinde araştırılması ve fırça kullanımının dönüşümü açısından önem arz eder. Bununla birlikte Kline'ın siyah-beyaz resimlerinde tuval üzerinde uyguladığı hırçın ve karmaşık tarzda kurgulanan siyahların pozisyonu Soyut Dışavurumculuğun bu noktada genel izleğini de ortaya koyar.

Kline açısından siyahın kurgulanışında bir başka önemli nokta da kontrast oluşturan karşıt renge uygun tonaliteyi her çalışmada farklı değerlerde uyguluyor olmasıdır.[348] Böylece siyahın tuval üzerinde uygulanışı Kline'ın soyut kompozisyonlarının doğası gereği gerek kalın kenar resmi anlayışı bağlamında kalın ve lekeli siyahlar olarak; gerekse de tonalite farkının hissedildiği ve kontrast etkisinin öne çıkışını gösteren siyahlar olarak uygulanmış olur.[349]

[347] **A.y**, s. 79.
[348] John Gordon, **Franz Kline, 1910-1962** (exhibiton book) (sergi kitabı), New York, Whitney Museum Publishing, 1969, p. 108.
[349] **A.e**, s. 108.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490195 Erişim Tarihi: 18.11.2021



Resim 88: Franz Kline, *İsimsiz*, 1956, tuval üzerine yağlıboya ve siyah mürekkep, 108 x 37 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: (Çevrimiçi) https://gagosian.com/artists/franz-kline/ Erişim Tarihi: 19.11.2021



Resim 89: Franz Kline, *Siyah Sienna*, 1960, tuval üzerine yağlıboya, 234.3 x 172.7 cm, Gagosian Gallery, New York

1960'lı yıllar itibariyle Kline'ın siyah boya kullanarak kağıt üzerine başladığı küçük ölçekli eskizleri yerini, resim düzleminde ressam fırçalarından kurtularak tuvalde geniş hacim bırakan badana fırçalarına geçmesiyle birlikte büyük ölçekli çalışmalarına bırakmış olur. Badana fırçasının resim düzleminde siyahlar vasıtasıyla oluşturduğu hacimli lekeler sadece teknikle ilgili değil; aynı zamanda boya çeşidinin farklı olmasından da kaynaklıdır. Kline'ın 1960'lı yılların başında sadece duvar boyalarıyla çalışıyor olması ve güzel sanatlar boyaları olarak bilinen boyaları reddetmesi, tuval üzerinde duvar boyasının yarattığı farklı bir hacim olgusunun kendi sanat üslubuna daha yakın olmasından kaynaklanır. Siyah duvar boyasının tuvalde bıraktığı kaba ve hacimli ton Kline'ın tercih ettiği siyah-beyaz kontrastına dönük

uygun tonu sağlayan bir unsur olarak en uygun seçenek olur. Çok akışkan ve kuruduğunda çok sert bir doku oluşturan duvar boyaları resim düzleminde çok parlak bir yüzey oluşturduğundan, siyahların duvar boyalarıyla yapılması galeri ışığı etkisiyle birlikte siyahın tuvalde farklı bir tonalite oluşturmasını sağlar.[350] Yağlıboya ile karıştırılarak kullanılan bu boyarmaddelerle ile birlikte siyahın işlenişi de farklılaşır. Kalın siyah şeritler beyaz tuval üzerinde galeri ışığı etkisiyle birlikte matlıktan parlaklığa doğru geçişi sağlayan biçimsel unsurlar haline gelirler. Özellikle Willem de Kooning'in Kline'a hediye etmiş olduğu projektör aleti sayesinde Kline, küçük boyutlu nesneleri soyutlaştırarak büyük boyutlu siyah-beyaz sunumlar haline dönüştürmüştür.[351] Kline'ın edinmiş olduğu bir telefon defterinin sayfalarına yapmış olduğu küçük eskizler ve projektörün tuval önünde yarattığı mekanik etkiyle birlikte büyük ölçekli ifadesel soyutlamaların oluşturulması, deneysel girişimler olarak dikkati çeker.(bkz: Resim 77, 78) Kullanılan bu projektör, çizimleri ya da fotoğrafik sunumları neredeyse bir duvar boyutu kadar büyüterek geniş ölçekli çalışmalar haline dönüştürmüştür.

Kline'ın beyaz üzerine uyguladığı siyah soyutlamaları rengin tuval üzerinde uygulanış biçimiyle de kendine özgü bir dilin ifadesi olmuşlardır. Sözü edilen çalışmaların bütününde Kline önce beyaz tuval üzerine siyah soyut uygulamalarını resmetmiş; sonrasında ortaya çıkan siyah-beyaz kompozisyonun siyahlarını yeniden beyaz boyayla üstünden geçirerek en sonunda yeni bir siyah-beyaz soyut formlar bütünü meydana çıkartmıştır. Katmanlı fırça etkisiyle kompozisyonun son halinde birbiri üzerine binen ve birden fazla kez üzerinden geçilerek oluşturulmuş siyahlar böylece etkisi yoğunlaştırılmış içgüdüsel bir siyah-beyaz sürecin sonucu olarak karşımıza çıkarlar.[352]

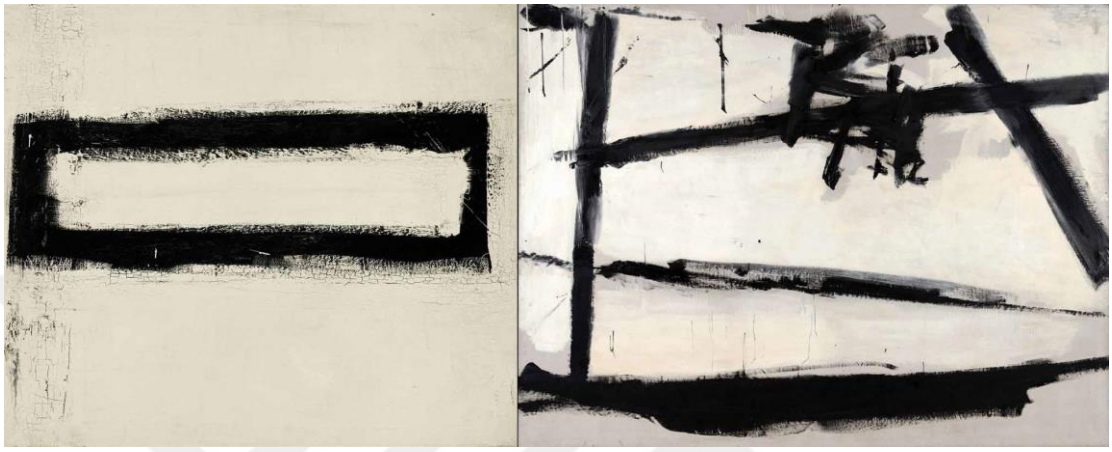
[350] Kline'ın siyahın boyarmaddeler ile ilişkili yeni yapısına dair görüşleri, siyah-beyaz resimleme anlayışı ve bu resimleme anlayışının tuvalle ilişkisinin aktarıldığı bir röportaj için bkz. (Çevrimiçi) https://americansuburbx.com/2015/12/franz-kline-discussing-black-and-white-1960.html Erişim Tarihi: 09.08.2021

[351] **A.i.s**, Erişim Tarihi: 21.08.2021

[352] **A.i.s**, Erişim Tarihi: 21.08.2021

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/stone-i-and-ii-n08815/lot.15.html Erişim Tarihi: 23.08.2021

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/collection/works/79234) (No.2) Erişim Tarihi: 22.08.2021



Resim 90: Franz Kline, *Herald,* 1954, tuval üzerine yağlıboya, 146.1 x 208.9 cm, Sotheby's Gallery, New York

Resim 91: Franz Kline, *No:2*, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 204.3 x 271.8 cm, MoMA, New York

Hareket Resmi(action painting)'nin temel düsturlarıyla çalışan ve siyahı bu bağlam içerisinden de okuyan Soyut Dışavurumcular arasında Hans Hartung'dan da söz etmek gerekir. Hartung her ne kadar Avrupalı bir sanatçı olsa da; sanat pratiği ve üretim biçimleri bağlamında tipik bir Amerikan Soyut Dışavurumcu özellikleriyle hareket eder. 1904 yılında Almanya'nın Leipzig kentinde doğan sanatçı, Lirik Soyutlamacılığın önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur. Leipzig Üniversitesi'nde felsefe ve sanat tarihi eğitimi aldığı yıllarda özellikle Vasilly Kandinsky ve Oskar Kokoschka'nın resimlerinden etkilenerek ilk soyut denemelerini gerçekleştirmiştir. 1935 yılında Paris'e yerleşen sanatçı, aynı yıl Fransız Yabancılar Lejyonu'na katılarak 2. Dünya Savaşı'nda yer alır. Savaş sonrası yaralanarak tekrar Paris'e geri döner.

Hartung'un erken dönem sanat üslubuna bakıldığında tuval yüzeyinde hareketli fırça vuruşları ve devingen renk kullanımıyla kendine özgü bir stil geliştirdiği görülür. Lirik soyutlamacı asıl üslubunu ise, 1945 yılı sonrasında tuval

karşısındaki dinamik tutumunu kompozisyonlarına da yansıtarak elde etmiştir. 2. Dünya Savaşı sonrasında bacağının kesilmesi sonucu duygusal anlamda da derin etkileri olan travmatik bir süreç geçirmiştir. Bunun sonucunda da lirik soyutlamacı tutumunu ortaya çıkaran bir sanat üslubu bu süreçle birlikte gelişir. 1945 sonrası resimlerine bakıldığında renkli biçimlerin belli bir ritmi takip ederek ifade buldukları ve birbirleriyle ilişki içinde olan renk kurgularının soyut formlarla aktarıldıklarını görürüz. 1940'lı yıllar itibariyle başladığı bu resimsel tutum giderek şiddetlenen fırça hareketleriyle koyu tonların hakim olduğu bir resimsel anlayışa doğru evrilir.[353] Koyu renk alanlı resimlemeleri 1950'li yılların ortasından itibaren giderek sayıca artar. Siyah ve siyahın tonlarına dair ortaya koyduğu öneriler bütünü, fırça deviniminin sürekli fakat kontrolden çıkmadığı denemeler sonucunda oluşturulmuştur. Hareketin doğasına dair vurguların hissedildiği siyahların kullanımında Jackson Pollock'un yere serdiği tuvaller üzerinde uyguladığı bedenin resimleme eyleminde devreye girdiği hareketli tutum, Hartung resimlemelerinde de elin benzer bir tutumla; adeta bir fırça gibi hareket ettiği kullanım biçiminde kendini gösterir.

Hartung, 1950-60 dönemi arasındaki eserlerinin çoğunu 'İsimsiz' olarak adlandırmıştır. Bu eserlerinin sayıca önemli bir kısmını birbirini tekrar eden çizgilerin belirli bir fon üzerinde hareketli fırça darbeleriyle gerçekleştirerek yapar.[354] Sözü edilen dinamik çizgiler ağını oluşturan yapı özellikle 1945-60 arası döneminde Hartung'un genel sanat üslubunun bir tür özeti gibidir.[355] Şiddetli, net ama kısa fırça hareketleriyle oluşturulan bu soyut-yarı soyut kompozisyonlar, renklerin tamamen koyulaşmaya başladığı dönemlerine denk gelir. Bu süreç saydam ve renkli çizgilerin oluşturduğu kompozisyonlardan tamamen siyah tonların hakim olduğu kompozisyonlarına geçiş yaptığı bir dönem olarak da tariflenebilir. Siyah tonların serbest üslupta uygulandığı bu çalışmalar bütünü Hartung'un sanat kariyerinde de belli dönüşümlerin gözlemlendiği bir dönemi tanımlar.

[353] (Çevrimiçi), https://www.guggenheim.org/artwork/artist/Hans-Hartung Erişim Tarihi: 04. 08. 2021
[354] **A.i.s**, Erişim Tarihi: 04. 08. 2021
[355] **A.i.s**, Erişim Tarihi: 04. 08.2021

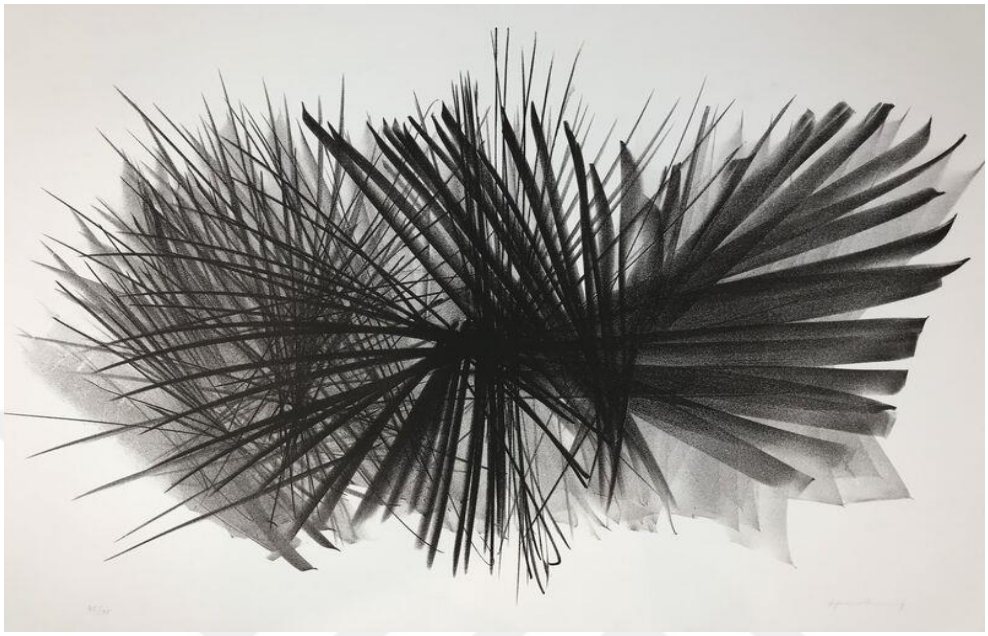
Hartung'un sanatında 1965 itibariyle bahsedilen dönüşümlerin belirgin şekilde gözlenmeye başlandığı bu dönem siyahların kullanımında da netleşen üslubunu ortaya koyar. Sert ve hırçın fırça darbeleriyle oluşturulan ve tamamen siyahlara dönük kompozisyonlar Hartung'un olgunluk dönemi eserleri olarak bu tarihlerde yapılırlar. Şiddetli ve dinamik siyah çizgiler büyük siyah lekelendirmelere dönüşerek siyahın tuval üzerinde başlı başına aktör olduğu bir pozisyona evrilir. Böylece Hartung'un 1960'lı yılların tamamına yayılan siyah çalışmaları, siyahın tonalite ve kontrast unsurlarının birlikte düşünüldüğü resimsel bir anlatının gelişimini ortaya koyar.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.tate.org.uk/art/artworks/hartung-l10-p77141 Erişim Tarihi: 06.08.2021



Resim 92: Hans Hartung, *Siyah-Beyaz*, 1957, litografi baskı, 62.3 x 41.2 cm, Tate Gallery, Londra

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.auction.fr/_en/lot/hans-hartung-l113-1963-964043 ErişimTarihi: 16.08.2021



Resim 93: Hans Hartung, *L 113*, 1963, kağıt üzerine litografi baskı, 56.5 x 76 cm, Özel Koleksiyon

Amerikalı sanatçılardan siyahla ilgili çalışan isimlerden bir başkası da Ad Reinhardt'tır. Reinhardt'ın sanat tutumu daha önce sözü edilen diğer Amerikan Sanatçılarından farklı olarak sanat teorisinin sadece plastisite üzerinden değil; aynı zamanda içsel arayışların ve anlam katmanlarının düşünülüşü anlamında işlenişini de ortaya koyar. Reinhardt, Columbia Üniversitesi'nde Meyer Schapiro'nun sınıfında sanat tarihi eğitimi alır. Sonrasında Ulusal Tasarım Akademisi'nde (National Academy of Design) resim eğitimi aldıktan sonra 1950'li yıllar itibariyle üretimlerine başlar. Her ne kadar resim kariyerine kübist etkili resimlerle başlamışsa da; özellikle 1940'lı yılların ortalarından itibaren yönelmiş olduğu Asya etkili ilgi ve düşünme alanları Reinhardt'ın sanatını farklı yönde şekillendirir. 1944 yılında sanat tarihçisi Alfred Salmony ile birlikte çalışmaya başladığı ve Asya Sanatı etkisinde kaldığı dönemde tuval yüzeyindeki tek bir rengin farklı tonları ve kontrast etkilerini yakalayabilmek için çalışmalarını su altında yıkamaya başlar.[356] Reinhardt'ın resim

[356] **Portfolio & Art News Annual No. 3**, ed. Alfred Franfurter, Vermont, Art Foundation Press, Inc,1960, p. 52, (Akt: İlkay Canan Okkalı, Adil Küçükosman, ''**Yavaş Sanat: Ad Reinhardt'ın Siyah Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme**'', Sanat Tarihi Dergisi, 29/1, Nisan 2020, s. 209-227.)

üslubu 1950'li yılların başı itibariyle de Soyut Dışavurumculuğun kendine özgü dinamik kompozisyon yapısını aşabilmek için simetrik düzende bir resim anlayışına doğru evrilir. Bu şekliyle bakıldığında tuval üzerinde yaratılabilecek optik etkinin yakalanabilmesine dönük monokrom resimler üzerine odaklanmaya başlar.[357] 1960'lar itibariyle de tamamen siyahlara odaklanarak renk ve rengin kontrast etkisine dönük çalışmalarına ağırlık verir.

Reinhardt, 1960-66 yılları arasında siyahın hacim ve doku unsurlarına eğilen ve siyaha plastik bir bağlam üzerinden yaklaşmaya başlamıştır.[358] Reinhardt bu tarihlerde resmin tamamen sadeleşmesi ve çoğu biçimsel veya temsil değerlerinden uzaklaşması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda bakıldığında Reinhardt'ın siyahı sanatının merkezine almasının birkaç nedeni vardır. Reinhardt'a göre birçok farklı siyah vardır. Reinhardt bunları genel olarak 'eski' ve 'yeni' siyahlar olarak gruplandırır.[359] Reinhardt bu tanımı resim düzleminde plastik bir ayrımın unsuru olarak işler ve 'eski' olarak gruplandırdığı siyahları 'mat' ve 'parlak' olarak veya günışığı altında siyah ya da gölgeli-karanlık alan içinde değerlendirilen siyahlar olarak sınıflamıştır.[360] Reinhardt böylece 1960'lı yıllar itibariyle siyah resim serileri olarak üretimlerine, siyahın teorik düzlemde çözümlendiği ve New York Okulu'nun Soyut Dışavurumcu anlayışından farklı olarak siyahın özgül değerinin tartışıldığı bir alan açısından bakarak başlar.

Reinhardt'ın önemli çalışma serilerinden biri olan monokrom resimleri içerisinde *Siyah Kare* isimli çalışması, sanatçının siyah konusunu hem geometrinin hem de siyah rengin ontolojik pozisyonuyla ilişkilendirerek sunduğu bir çalışmasıdır. Reinhardt *Siyah Kare*'de, az önce de sözü edilen ikili ayrım üzerinden düşünerek bu kez siyahın 'anlam'ına dair bir göndermede bulunarak 'siyah duyusu' ile 'siyah algısı' ikili ayrımı üzerinden bir değerlendirme yapar.[361] Buna göre Reinhardt, *Siyah Kare*'de siyah algısının hissedilir, duyusal varlığını işaret eden plastik bir vurgu yapar. Siyaha bu bağlamda bakıldığında da, biçimci stil kompozisyonel anlamın

[357] **A.y**, s. 211.
[358] Yve-Alain Bois, **Ad Reinhardt**, (exhibition book) (sergi kitabı) New York, The Museum of Modern Art Publishing,1991, pp. 28-29.
[359] Rosenthal, **a.g.e**, s. 14.
[360] **A.e**, s. 14.
[361] Bois, **a.g.e**, s. 29.

önüne geçerek izleyici açısından duyusal bir plastisiteyi ön plana çıkarır.[362] Reinhardt'ın tanımladığı haliyle Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ''gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı'' bir zeminde karşılığını bulan bir sanatsal yaklaşımı ifade eder.[363] Bu bağlamda ortaya çıkan eserlerin bizatihi kendilerinin yaşayan bir unsur olarak var olduğunu ortaya koyan bu yaklaşım, sanat eserini üreticisinden bağımsızlaşmış 'canlı bir organizma' olarak ele alır. New York Okulu olarak da bilinen grubun sanatçılarına ait bu diskur, saf soyutun Modernizm sonrası yeni anlamına dair önemli ayrımlara işaret eder.[364]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/learn/moma_learning/ad-reinhardt-abstract-painting-1963/ Erişim Tarihi: 17.09.2021



Resim 94: Ad Reinhardt, *Siyah Kare*, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 152. 4 x 152.4 cm, MoMA, New York

[362] **A.e**, s. 29.
[363] Antmen, **a.g.e**, s. 146.-147.
[364] (…)''Soyut Sanat Nedir? Bu soru onunla karşılaşan her sanatçı tarafından farklı şekilde yanıtlanacaktır. Bunun nedeni soyut sanatın yaratıcı düşüncesinin canlı olmasıdır. Bütün canlı organizmalar gibi değişir, hareket eder ve büyür.(…)'' Stuart Davis, ''**Amerika'da Soyut Resim**'', New York, Art Front, c.1, p.4, 1935, (Sanat ve Kuram, ed. Harrison & Wood, s. 467.) Bu bir anlamda yine Amerikan Soyut sanat teorisinin ortaya koymuş olduğu ''Ressam Sonrası Soyutlama (Post-Painterly Abstraction) üslubunun yaklaşımına da yakın bir görüştür. (bkz. Stuart Morris & Laura Garrard, ''**Colourfield Painting: Minimal, Cool, Hard-Edge, Serial and Post Painterly Abstract Art of the Sixties to the Present**'', Kent, Crescent Moon Pub, 2007, pp. 56-57.

Ad Reinhardt'ın üretimleri çoğunlukla monokrom teknikte ele aldığı seri resimlerden oluşan eserlerden meydana gelir. Bu çalışmalar saf, soyut, nesnesiz, temsil değerlerinden uzak, tek renk resimlemelerin çeşitlendirmelerinden oluşur. Çoğunlukla aynı renklerin farklı ton değerleriyle ele alınan bu çalışmalar bütününde siyahlar önemli bir yer edinmiştir. Sanat anlayışında 'mutlak soyutlama' fikriyle çalışan sanatçı bu bağlamda ortaya koyduğu siyah veya siyaha yakın tonlarda çalışmış olduğu üretimlerini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalar bütünü 'Siyah Tablolar' olarak bilinen bir dizi siyah resmin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu seri, duygu ve anlatım içeriğinden tamamen yoksun sunumları kapsar. Bağlam ve temsil ilişkisinden koparılmaya çalışan bu çalışmalar siyah seri resimler olarak üretilmişlerdir. 1950'lerin ikinci yarısına denk düşen bu siyah çalışmalar bütünü sonrasında, Reinhardt'ın kariyerinin bütününü kapsayacak olan çalışmalar olarak anılmıştır.[365] Duygusal eğilimlerin aynı renk tonlarında uygulanan geometrik şekillerin ya da siyah monokromlarla oluşturulan içeriksiz resimlerin New York Okulu'nun da benimsediği ve bir şekilde Avrupa Modernizmi'nin devamı niteliği taşıyan 'resimsel esasın belli bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması'[366] olgusu bağlamında düşünülüşü, Reinhardt'ın siyah monokrom çalışmalarında kendini net bir biçimde belli eder. Buna karşın Reinhardt'ın özellikle siyaha olan ilgisinin bütün bu anlatılanlar dışında -sanat tarihçisi Michael Corris'in aktardıklarından hareketle-, Edward Corbett'in siyah resimlerinden ve özellikle Robert Rauschenberg'in 1951-53 dönemi üretimlerini kapsayan erken dönem siyah monokrom çalışmalarından etkilenerek doğmuş olabileceği de öne sürülmüştür.[367]

[365] Steadman, **a.g.e**, s. 160.
[366] Antmen, **a.g.e**, s. 147.
[367] Okkalı, Küçükosman, **a.g.y**, s. 214.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.tate.org.uk/art/artworks/reinhardt-abstract-painting-no-5-t01582
Erişim Tarihi: 23.09.2021



Resim 95: Ad Reinhardt, *Soyut Resim No.5*, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 157.6 x 157.7 cm, Tate Gallery, Londra

Reinhardt'ın 1960'lı yıların başından itibaren siyaha yönelişinin bir başka önemli nedeni de plastik tartışmaların tamamen dışında; resmin anlam ve duyular dünyasının kendisine hitap eden yapısına dair etkilerinden de kaynaklanır. Düşünsel boyutta yaşanan bu etki Reinhardt'ın bu tarihlerde ilgi duyduğu Zen Felsefesi'nin sanatına doğrudan yaptığı katkıların sonuçları olarak okunabilir. Hatta 'Siyah Resimler' olarak bilinen seri resimler çoğunlukla Zen Felsefesi etkisinde ortaya konan çalışmalar bütünü olarak değerlendirilir. Reinhardt bu noktada özellikle Maleviç ve Mondrian gibi ilk soyut geometrik üretimler gerçekleştiren ressamların örneklerini işaret eder ve özellikle Mondrian'ın teozofi kökenli duyumsamacı sanatına ilgi gösterir.[368] 1960'lı yıllar itibariyle Reinhardt'ın siyahları değerlendirme

[368] Bu noktada belirtmek gerekir ki; Reinhardt 1940'lı yılların başında, resme dair aldığı eğitimler ışığında özellikle Maleviç ve Mondrian'ın sanatını kapsayan; fakat genel olarak Modernizm sürecini içine alan bir okuma ve araştırma sürecine girmiştir. Reinhardt, Maleviç ve Mondrian'ın sanatında özellikle soyutlama anlayışının kökensel izleklerini ele almaya çalışmış, soyutlama anlayışını sadece resimsel değerler üzerinden değerlendirmemiş, farklı unsurlarla nasıl kavranıp hissedilebileceğini de anlamaya çalışmıştır. Maleviç'in nesnel olmayan resimlerinin biçimsel yapısının dışında ayrıca verili

şekli Doğu Felsefesi etkili, daha derin ve düşünsel belli izleklerin netleştiği örneklerde kendini ortaya koyar. Reinhardt bu dönem çalışmalarında kullanmış olduğu siyahı neden kullandığını Hindu ve Budist öğretilere dayandırarak kendi notlarında yer yer aktarmıştır. Buna göre; *Tanrı'nın var olduğuna ilişkin inancın ışıktan ziyade koyuluktan çıktığını, Tao'nun soluk ve karanlık olduğunu, ilahi olanın koyu olduğunu* söyler.[369] Reinhardt için siyahların barındırdığı bu mistik vurgu, sözü edilen düşünsel kavramların boşluk ve anlamın yokluğu kavramlarıyla ilişkisi olmasından kaynaklanır.[370] Zen ve boşluk anlayışı Doğu Felsefesi'nin siyahla buluştuğu enteresan karşılaşma alanlarından biridir. Reinhardt bu ilişkiyi 1966 yılında saf siyah resimlerinden oluşan ve New York'ta bulunan Yahudi Müzesi'nde gerçekleştirilen retrospektif sergisi için hazırlamış olduğu metinde net bir şekilde ortaya koyar. Reinhardt sergideki siyah çalışmaları için *Doğu ve Batı saf resim geleneğinin bir sentezi* olarak ele alınması gerekliliğinden bahseder.[371]

akıl ve mantık öğretisinin dışındaki içsel arayış serüvenleriyle de ilgilenmiştir. (Bkz. Ad Reinhardt, ''**Art as Art**'', Lugano, Art International, Vol. VI. No.10, September 1962, pp. 161-164.)

[369] **Art as Art: Selected Writings of Ad Reinhardt**, ed. Barnara Rose, New York, Viking Press, 1975, p. 90. (Çev.ve akt: Okkalı, Küçükosman, **a.g.y**, s. 214.)

[370] Okkalı, Küçükosman, **a.g.y**, s. 214.

[371] Rose, **a.g.e**, s. 84, (Akt: Okkalı, Küçükosman, **a.g.y**, s. 214.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/smitstudamerart.4.3_4.3109014?journalCode=smitstudamerart Erişim Tarihi: 13.10.2021



Resim 96: Ad Reinhardt, *Siyah Resimler*, 1960-66, tuval üzerine yağlıboya, 152.4 x 152. 4 cm, (2019 yılı David Zwirner Galeri sergi fotoğrafı), New York

Amerikan Modernizmi içerisinde Zen Budizmi sadece Ad Reinhardt özelinde değil başka sanatçılarca da ilişki kurulan bir inanç kolu olarak ilgi görmüştür. Boşluk kavramının 1960'lar itibariyle-özellikle heykel alanında kullanıldığı haliyle felsefi bir tema olarak algılanıyor oluşu, kavramlarla çalışan dönem sanatçıları açısından oldukça ilgi çekici bir tema olmuştur.[372] Boşluk fikrinin özellikle sergi mekanı özelinde duyumsanmaya başlandığı bu tarihler siyahın boşluk temasıyla ilişkilendirilişi açısından da sanatçılara ilham vermiştir. Siyahı sergi mekanı özelinde sözü edilen bağlam açısından değerlendiren bir başka Amerikalı sanatçı Mark Rothko'dur. Rothko da tıpkı Ad Reinhardt gibi resimlerini güçlü bir biçimsel plastisite bağlamında inşa etmekle birlikte, içsel bir bütünlüğün ve mistik kavrayışın unsurlarını da sanatına dahil eden bir sanatçı olmuştur.

[372] 'Boşluk' kavramının sanat özelinde ayrıntılı tartışıldığı bir çalışma için bkz. Seda Erol, ''**Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası**'', İstanbul, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

2. Dünya Savaşı sonrası Amerikan Soyut Dışavurumcu resim geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Mark Rothko, 'Renk Alanı Resmi'(color-field) anlayışının gelişiminde önemli katkıları olan sanatçıların başında gelir. Aslen Rusya doğumlu olan sanatçı ailesinin 1913 yılında Rusya'dan Amerika'ya göç etmesiyle birlikte bu ülkede yaşamaya başlamıştır. 1925 yılının başlarında New York'a yerleşen sanatçı ilk resimsel denemelerini de bu şehirde gerçekleştirmiştir. *New York Arts Students League School*'da (New York Sanat Öğrencileri Grubu Okulu) eğitimini alan sanatçı, Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük etkili ilk dönem çalışmaları sonrası, 1940'lı yılların sonuna doğru özgün üslubuna kavuşur. Sanat hayatının başlarında Amerikan Realizmi'nin genel resimsel dertleri olan donuk resimsel şehir manzaraları ve kalabalık şehirdeki yalnızlaşan insan panoramalarına odaklanmıştır. Sözü edilen bağlamda ürettiği eserlerini de 1930'lar sonuna doğru *Subway* (Metro) seri resimleri başlığı altında toplar. 1940'ların başında ise neredeyse tamamen soyut resme yönelmiş ve geometrik renk alanlarıyla kurgulanan genel resimsel kompozisyon bütünlüğüne ulaşmıştır. Kalın renk uygulamalarının geniş boyasal alanlara dönüştüğü kompozisyonlarında farklı bir soyut kavrayışı benimser. Rothko'ya göre 'soyut' kompozisyonlar asla sadece soyut kurgular olarak ele alınmamalı; aksine acı, haz, melankoli gibi temel duygu durumlarının birer yansımaları olarak düşünülmelidirler.[373]

Rothko'nun renk alanlarıyla oluşturduğu soyut kompozisyonlar geneline bakıldığında az önce söz edildiği gibi soyut temaların kesinlikle sadece biçimsel pozisyonlarına dönük vurgularla ele alınmadığı görülür. Tıpkı Ad Reinhardt' ın soyutu kavrayışı gibi Rothko da soyutun biçimsel yönüyle değil anlam kurgusu yönünde oynadığı içerik rolüyle ilgilenmiştir.[374] Özellikle içsel arayışların, felsefi sorgulamaların soyut kompozisyonların genelinde belirleyici bir etkisi olmuştur. Elbette ki diğer Soyut Dışavurumcular gibi resmin biçimsel sorunları ve rengin plastik bağlamda ele alındığı çeşitli tartışmalar Rothko'nun özellikle 1940-50 yılları arasında temel düşünme konularından olagelmiştir.[375] (Bu noktada 'Renk Alanı'

[373] Antmen, **a.g.e**, s. 156.
[374] Jonathan Harris, ''**Mark Rothko and the Development of American Modernism 1938-1948**'', Oxford, Oxford Art Journal, Vol. 11, No.1, 1988, pp. 40-50.
[375] **A.y**, s. 46-47.

uygulamasını da neredeyse Rothko'ya borçlu olduğumuzu unutmadan belirtmek gerekir ki; bahsedilen biçimsel tartışmalar bütünü Amerikan Modernizmi'ni temsil eden çoğu sanatçı tarafından temel bir sanat problemi olarak ele alınmıştır.) 1940'lı yılların ortasından itibaren ise soyut-yarı soyut biyomorfik formlardan oluşan kompozisyon özellikleriyle daha çok Soyut Dışavurumcu çizgi içerisinde ilerler. 1950'ler itibariyle de tamamen soyut renk alanı resimleriyle asıl üslubunu bulmuş olur. Erken dönem çalışmalarında tek renkli bir zemin üzerinde şekillenen canlı renklerin kenar alanlarında kontrast oluşturan diğer renklerle bir arada kurgulandığı bir kompozisyon şemasını izler.

Rothko'nun siyah ve siyahın kontrast özellikleriyle öne çıkan yapısıyla doğrudan ilişkilendirilebilecek çalışması *Rothko Şapeli* isimli çalışmalar bütünüdür. Rothko, bu çalışmalarını gerçekleştirdiği sırada resimlerinin boyutları büyümüş, nerdeyse eserlerin sergilendikleri duvar büyüklüklerine yakın boyutlarda büyük dikdörtgenlerden oluşan çalışmalarını yapmaya başlamıştır. 1950'li yılların sonlarına denk gelen bu çalışmalar bütünü aslında Rothko Şapeli'nin ortaya çıktığı dönemde yapılmaya başlanmıştır. 1958-66 yıllarına denk düşen çalışmalarını aralıklı olarak tamamlamıştır. Rothko Şapeli için yaptığı çalışmaların tamamını büyüklükleri 3 metre ile 5 metre arası değişen boyutlarda eserler oluşturur. Çalışmaların tamamı devasa boyutlarda ve çoğunluğu karanlık veya koyu tonlu monokrom resimlerden oluşmuş ve Houston Texas'ta ancak ölümünden sonra sergilenebilmiştir. Bu sebeple ölümü sonrası bir tür şapel olarak kurgulanan bir mekanda sergilenen çalışmalar bütünü *Rothko Şapeli* ismiyle ifade bulmuştur. Çalışmaların bütünü, kahverengi, vişne çürüğü, kırmızı ve siyahlardan oluşan tek renkli ve dikdörtgen resimlerdir. Bu eserlerin sahip olduğu koyu tonlar; çalışmaların devasa boyutları düşünüldüğünde sergi mekanında yaydığı yoğun kasvet ve karanlık ruh hali nedeniyle, Rothko'nun ölümünden önceki son yıllarında sahip olduğu ruh halini yansıtmaları açısından önemlidir. Bilhassa eserlerin çağrıştırdığı acı, keder, haz gibi yoğun duyguların yansıtılmasını temsil eden duygu bütünlüklerinin tamamını barındırıyor olmasından

dolayı şapel olarak tasarlanmış mekan, kendi içsel yolculuğuna çıkan izleyicide bir tür ruh ve duygu birlikteliği yaratması bağlamında anlam kazanır.[376]

Rothko Şapeli'nin bir mekan olarak tasarımlanması eserlerin ontolojik yapılarından önce; ifade ettiği anlam değeri açısından öne çıkar. Rothko'nun 1964 yılında Houston kentinde insanların meditasyon yapabileceği bir yeri tasarlama işini alması sonrası şekillenen proje, içinde bulunan eserlerle meditatif tapınç arasında kurulan bağ açısından öne çıkar.[377] 1971 yılında girişimci ve koleksiyoner çift John ve Dominique de Menil'in maddi destekleri sonucu Philip Johnson'un klasik bir Katolik şapel olarak tasarladığı yapı, Rothko'nun Doğu Mistisizmi etkisindeki 1950 sonundan itibaren başlayan işlerin toplandığı bir sergi alanı olarak faaliyet görmüştür. Rothko Şapel içinde bulunan ve şapelle aynı adı taşıyan eserler 3 parça olarak şapelin merkezinde bulunan ana alanın merkezinde yer alır. Oktagonal bir yapı planı düzeninde tipik bir şapel mimarisine sadık kalınarak inşa edilen yapı tamamen Rothko'nun çalışmalarına tahsis edilmiştir. Şapelin apsis kısmında simetrik olarak yerleştirilmiş üç siyah panel, kuzey ve güney kanadında yer alan koyu lacivert diğer panellerin tam ortasında dikkati çeker. Tamamen monokrom olarak 3 siyah parçadan oluşan ve şapeldeki diğer monokrom çalışmalarla birbirini bütünleyen eserler olarak bireyin kültürel ve içsel bütünlüğünün birer yansıması olarak düşünülüp tasarlanmışlardır.[378] Rothko Şapel içinde bulunan 14 eser için de genel olarak söylenebilecekler, yaşamın bunaltıcılığına karşı kendi içsel yolculuğuna çıkmış bireylerin bu eserlerle şapel içinde bir karşılaşma ve zihnin asıl kökünü oluşturan *tabula rasa*[*] haline bir tür dönüş imkanı sunan anlam kurgusu bağlamında düşünülebilir. Bu etki nedeniyle açıldığı tarihten sonra Rothko Şapelin içinde (özellikle üçlü siyah panel önünde) meditasyon yapan Zen Budistlerinin veya Zen öğretisini benimsemiş kişilerin varlığı, koyu renkli monokrom resimlerin ifade ettiği- veya düşünmeye davet ettiği *zihnin devinimsiz boşluğu* kavrayışına dönük bütüncül

[376] Dominique de Menil, ''**The Rothko Chapel**'', New York, The Art Journal, Vol. 30, No.3, Spring 1971, pp. 249-251.
[377] **A.y**, s. 250.
[378] James E. B. Breslin, ''**Mark Rothko's Chapel in Houston''**, Berkeley, The Threepenny Review, No. 55, Autumn, 1993, pp. 26-27.
[*]boş levha (zihnin doğuştan gelen herhangi bir fikirle şekillenmediği ve buna dair oluşan genel nedensellik ilkesinin reddedildiği görüş)

bir birlikteliği ifade eder.[379] Zen Felsefesi bir nesnenin manevi değeri ne kadar fazlaysa; ona atfedilen değer ölçütünde bir anlam biçildiğini öne sürer. Kişi zihnin kavrayışına engel oluşturabilecek verili nesneler dünyasıyla ne kadar ilişki içinde olursa zihnin *değerli* boşluğundan o kadar uzaklaşır. Ayrıca boşluk fikri birlikte olduğu nesneler dünyasıyla ilişki halindedir. Nesneleri var kılan unsurlar onlarda var olmayan 'boşluk'lardır.[380] Zen öğretisinde de temel kavrayış boşluğun önemini vurgulamaktır. Buna göre 'form boşluk, boşluk da formdur'. Yin Yang öğretisindeki gibi karşıt kavramlar, kendinde olmayanla bir araya geldiğinde bir bütünlük ifade eder. Bu yaklaşım doluluğun boşlukla, boşluğun da dolulukla ifade bulması gibidir. Böylece Rothko Şapel'de siyah resimlerin de bulunduğu monokrom resimlemeler, zihnin boşluğuyla resimsel boşluk fikrinin aynı düzlemde buluştuğu fiziksel bir birlikteliği ifade eder.

[379] Devabil Kara, **Boşluğun Anlamlılığı**, (Çevrimiçi), https://devabilkara.com/boslugun-anlamliligi/ , Erişim Tarihi: 14. 09. 2021. (Akt: Gözde Elif Topala, ''**Boşluk ve Devinim Üzerine İçsel Yorumlamalar''**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2018, s. 2.)

[380] **A.i.s**, (Erişim Tarihi: 14. 09.2021) (Akt: Topala, **a.g.e**. s. 2.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.mark-rothko.org/rothko-chapel.jsp ErişimTarihi: 17.10.2021



Resim 97: Mark Rothko, *Rothko Şapeli-Üçlü Siyah Panel*, 1958-66, tuval üzerine yağlıboya, sol parça: 54.3 x 117 cm., orta parça: 72.6 x 117.3 cm, sağ parça: 52.6 cm x 117 cm, Rothko Şapeli, Houston

Kaynak: (Çevrimiçi) https://daily.jstor.org/how-the-rothko-chapel-creates-spiritual-space/ Erişim Tarihi: 23.10.2021



Resim 98: Rothko Şapel'de Mark Rothko'nun siyah resimleri önünde meditasyon yapan bir sergi katılımcısı

Rothko'nun siyahları bu tarihlerde Şapel için tasarlanan çalışmalarla sınırlı kalmaz, 1964 yılında tamamladığı ve sadece numaralarla isimlendirdiği bir dizi siyah resimler yapar. Bu siyah çalışmalar bütünü aynı zamanda Rothko Şapel için de çalışmaya başladığı döneme denk gelir. Rothko, bütün bir yılı tamamen siyah resimler üzerine düşünme ve üretme pratiğiyle geçirir. Rothko'nun 1964 yılı siyah çalışmalarının tamamı için 'siyah-form resimleri' tanımı yapılmıştır ve siyahın farklı ton ve kontrast değerlerine dönük değerlendirmeleri kapsadığından söz edilmiştir.[381] Rothko'nun 1964 yılı üretimlerinin tamamı siyah olmamakla birlikte hemen hemen hepsi koyu tonlarla yapılmış çalışmalardır. Zaten Rothko'nun bilinen ilk tamamı

[381] 'Siyah-Form Resimleri' tanımı sanatçının kendi çalışmaları bağlamında ürettiği bir terim değildir. David Anham'ın Rothko'nun 1964 yılı siyah çalışmaları üzerine ortaya koyduğu bir söylemdir. Bu katalog yazısı sonrası bu şekliyle anılır olmuşlardır. Bunun için bkz. David Anfam, **Mark Rothko: The Works on Canvas-Catalogue Raisonne**, New Haven, London, 1998, p. 95, (Akt: Rosenthal, **a.g.e**, s. 62. –notlar bölümü)

siyah olan resmi 1949 yılında *İsimsiz* olarak yapılmış, bu süreci takip eden yıllarda da-özellikle 1957 yılı itibariyle- paleti tamamen koyu tonlara evrilmiştir. Siyahlarını oluşturduğu çalışmaları için de 'özlem', 'duygusallık', 'ölüm' ve 'insanın kişisel dramı' kavramları etrafında üretilmiş eserler olarak ortaya çıktıkları düşünülmektedir.[382] 1950'lerin başı itibariyle Rothko'nun biçimsel tercihleri boyutları ve proporsiyonu büyüyen, hatta tuvallerin birleşik panellere dönüştüğü ve 'Çoklu Formlar' (Multiforms) olarak ifade ettiği üretimleri bağlamında şekillenmiştir.[383] 1940'lı yıllar içerisinde siyah resimlerine daha ışık etkili, parlak ve şeffaf efektler sağlayan çeşitli soyut formların farklı koyu renk katmanlarıyla birarada görüldüğü denemelerine başlar.1950'ler itibariyle ise Nietzsche'nin düşüncelerinden etkilendiği ve insanın trajediler bütününe odaklanan ve tamamı koyu tonlarda resmedilmiş 'Seagram' serisini tamamlar.[384] Bu seriler mimar Mies van der Rohe'nin Seagram Binası'nın bir odası için düşünülen ve bu bağlamda tasarlanmış olan kırmızı, vişne çürüğü, siyahlardan oluşan bir dizi resmin ortaya çıkmasıyla sonuçlanır. 1964 ve sonrasında ise-Rothko Şapelde de görüldüğü gibi tamamen siyahtan oluşan tek renkli resimlerini icra eder. Son dönem siyah resimlerinde Rothko'nun asıl odaklandığı konular ise farklı tonlarda siyahların birbiri üzerine bindirilerek siyahın yutucu-yansıtıcı etkisiyle izleyicinin algısının bozuma uğratılmasına dönük girişimler ya da tek renk siyahlarda ışık-renk ilişkisinde siyahın güçlü bir yansıtıcı olması bağlamında plastik bir değer olarak işlenişi şeklinde sınıflandırılabilir.[385]

---

[382] Clifford Ross, **Abstract Expressionism: Creators and Critics: An Anthology**, New York, Harry N Abrams Inc, 1991, p. 90. (''**Rothko: ''The Portrait and the Modern Artist**'' başlığı altında)

[383] Rosenthal, **a.g.e**, s. 55. (Rothko bu tarihlerde özellikle Nietzsche'nin Dionysosçu sanat tanımı bağlamında üretimlerini gerçekleştirmeye odaklandığını çeşitli sanat kataloglarında yazılı olarak veya radyo programlarında açıkladığı demeçlerle beyan etmiştir. Apollo'nun *hayatın kaotik oluşu karşısında ruhun derinliklerine sığınarak, onu yaşanır kılmak* yaklaşımını bir süre benimsemiş; fakat sonrasında Dionysosçu 'deneyimin doğrudanlığı' ilkesi ışığında çoğu dışavurumcu çizgide olan 'Seagram Serisi'ni ortaya çıkarmıştır. Rothko'nun 1950-60 arası dönemini tanımlayan bu dönem çalışmalarında odaklandığı en önemli kavramsal olgu ise 'trajedi'dir. Bkz. Barbara Novak, Brian O'Doherty, ''**Rothko's Dark Paintings: Tragedy and Void**'', New Haven, Yale University Press, 1998, p. 277.

[384] Rosenthal, **a.g.e**, s. 56-57.

[385] Rubin, **a.g.y**, s. 21-22.

(Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-form-painting-series-no-1-t01031) (Çevrimiçi): 13.09.2021

(Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-form-painting-series-no-2-t01031) (Çevrimiçi): 13.09.2021





Resim 99: Mark Rothko, *Siyah-Form Resimleri Serisi, No.1*, 1964, tuval üzerine karışık teknik, 244.3 x 201.2 cm, Kuntsmuseum, Basel

Resim 100: Mark Rothko, *Siyah-Form Resimleri Serisi, No.2*, 1964, tuval üzerine karışık teknik, 266.5 x 203.2 cm, Jane ve Robert Meyerhoff Koleksiyonu, Washington

Rothko'nun tamamen siyah özelinde ortaya koyduğu çalışmalar bütünü ise 1960'lar itibariyle netleşir. Daha önce de belirtilen ve 1964 yılında 'Siyah-form Resimleri' bağlamında ortaya konan bu çalışmalar, önceden tercih ettiği geometrik formlardan da tamamen sıyrıldığı resimlemelere dönüşür. Bu resimlerdeki siyahların kullanımıyla ilgili en belirgin özellikler, siyahın saf haline doğru gidişte birlikte kullanılan renklerin kontrast etkilerinin siyahın yapısı özelinde dönüştüğü –absorbe olduğu yeni fiziksel hallerinin sunumlarını ifade ediyor oluşuyla ilgilidir.[386] 1964

[386] Rosenthal, **a.g.e**, s. 58.

yılında yapılan bu seri resimler kahverengi-siyah, yeşil-siyah, mavi-siyah, kırmızı-siyah gibi siyahla birlikte kullanılan koyu renklerin siyaha evrilerek; adeta birer 'siyah-form'a bürünmesi ve resimlerin son tahlilde siyah ve-tonlarına dönüşmesiyle tamamlanır.

Siyahın biçimsel açısından Amerikan Modernizmi'yle birlikte teorik açıdan belli bir söylem düzenine oturtuluşu resim sanatının ilgisi dahilinde olmuştur. Fakat 1970'lerle birlikte ışığın ve rengin değerlendirme biçimlerinde yaşanan değişiklikler bağlamında siyahın kontrast tartışmaları özelinde ele alınış pozisyonu sanatın farklı akımlarıyla birlikte resim sanatının tekelinden çıkmaya başlar. Rengin sadece ışığın pozisyonu bağlamında düşünüldüğü klasik yaklaşımlar 'hareket' kavramının da sanatın kuramsal sürecine dahil olmasıyla birlikte yeniden ele alınır. Sanat özelinde de farklı akım veya hareketlerin çoğul bağlamlarda ortaya koyduğu örnekler, üç boyutlu, geniş alanda veya farklı biçimsel önerilerle gelişerek yeni bir boyuta ulaşır. Özellikle 20. yüzyıl başında çeşitli sanatçılar veya sanat hareketleriyle sanatın temsil boyutunun sorgulanıyor oluşu, 1970'lere gelindiğinde iyice netleşir. 1940'lardan 60'ların sonuna kadar hakim olan Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının öznelliği ve anlam niteliğini yücelten yaklaşımı, 60'ların sonuna doğru Minimalizm akımının rasyonel tutumuyla kırılır. Sert, seri ve hırçın fırça darbeleri yerini simetri, düzen, sadelik, sessizlik gibi kavramlara bırakarak sanat eğiliminin yönünün değiştiği bir atmosfere doğru kayar.

Renk değerlendirmeleri açısından da Minimalizm'in sadelik tarzına yakın anlayışta uygulama tekniklerinin benimsendiği bir döneme doğru bir kayma yaşanır. Resim sanatı açısından bu ilk kaymanın kendini hissettirdiği üslupsal yönelim, 'Ressam Sonrası Soyutlama' veya 'Geç Resimsel Soyutlama'-ya da 'Geç Boyasal Soyutlama' olarak da bilinen eğilimin kendini hissettirmesiyle görülür. Soyut Dışavurumcuların boya etkisini hissettirmek adına kullandıkları kaba ve kalın fırça darbeleriyle, özellikle vurucu renklerle resim düzleminde yarattıkları duygu kökenli plastik yönelimler, yerini her türlü duygulanım eğilimlerin dışarıda bırakılmasına dönük bir anlayışa bırakır. 'Ressam Sonrası Soyutlama' yaklaşımının barındırdığı bu eğilim resim düzleminin düz bir alandan ibaret olan ve bir alan-bölgede uygulanan

renkten başka hiçbir rengin uygulanmadığı bir resim anlayışı ortaya koyar.[387] Bu şekliyle bakıldığında resmin kendisinin bir 'amaç' olduğu yeni bir resimsel dilin yansımaları görülür.[388] Bu yeni dilin etkileri ilk elden kendini Minimalizm'in ilk denemelerinde siyah-beyaz sade ve duygusal yönelimlerden arınmış bir resim kurgusunda kendini gösterir.

Minimalizm akımı içerisinde Amerikalı sanatçı Frank Stella hem 'Ressam Sonrası Soyutlama' tekniğine yakın bir resimleme anlayışıyla hem de Minimalizm'in kendine özgü stil özellikleriyle siyahın yeni kullanım alanlarını başka bir düzleme çeker. Frank Stella'nın 1960'ların ortalarından itibaren yapmaya başladığı 'Siyah Resimler' Ad Reinhardt'ın açtığı yoldan hareketle 'Ressam Sonrası Soyutlama' hareketinin biçimsel yönünü oluşturma yolunda ilk adımların atılmasında yol açıcı olmuştur. Bu şekliyle de sözü edilen örneklerin 'Ressam Sonrası Soyutlama' anlayışıyla Minimalizm arasında bir tür geçiş özelliği taşıdığı söylenebilir.[389]

Frank Stella'nın siyahları kullanarak yaptığı resimleri Minimalizm içinde kavramsallaştırılan 'Sistemli Resimleme' (systemic painting) anlayışı bağlamında şekillenmiştir. İlgili kavramsallaştırmaya dair durumu, bir başka Minimalist sanatçı Donald Judd'ın Stella'nın resimleriyle ilgili belirtmiş olduğu *biçimlerle oluşturulmuş tuvallerde üç boyutluluk içeriğinin vurgulanması* şeklindeki yaklaşımı 'sistemli resimleme' kavrayışını daha net ortaya koyar.[390] Simetri, sadelik ve düzenin hakim olduğu bu kavrayış, sanatçıların rengi ele alış bağlamları üzerinden kurgulanmıştır. 1959 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan ve küratörlüğünü Dorothy Miller'ın üstlendiği ''16 Amerikalı Sanatçı'' sergisi sözü edilen kavrayışın pekişmesinde etkili olmuştur.[391] Stella bu sergide hem Minimalizm'e giden yolu açması anlamında; hem de kullanmış olduğu simetrik şeritli siyah resimleriyle öne çıkan bir sanatçı olmuştur.[392] Stella'nın bu sergi dahilinde yer alan çalışmalarının belirleyici farklılıklarını, özellikle bütüncül renk alanı resimleriyle öne çıkan Barnett

[387] Morris & Garrard, **a.g.e**, s. 56-57.
[388] **A.e**, s. 57.
[389] Semra Germener, **1960 Sonrasında Sanat**, İstanbul, Kabalcı Yay, 1997, s. 41.
[390] Donald Judd'ın Stella'nın minimalist resimlemeleriyle ilgili yapmış olduğu değerlendirme için bkz. Germener, **a.g.e**, s. 42.
[391] Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s. 183.
[392] **A.e**, s. 183.

Newman gibi sanatçıların tek renk alanlarıyla oluşturulmuş resimlerine kıyasla ya da Ad Reinhardt'nın koyulaştıkça daha da siyaha varan resimlerinden farkılaşarak bir tür 'resim' olmayan bir resimleme tasarımı içinde olması ve boyasallığı/renkselliği redderek resmin temel araçlarını geleneksel yollarla kullanmıyor oluşunda aranmalıdır.[393] Böylece Stella'nın renk alanı resminden uzak duruşuyla birlikte renk kullanımını da dışarıda bırakan minimalist tutumu siyaha dair ilk önemli girişimleri olarak ''16 Amerikalı Sanatçı'' sergisindeki eserlerinde netçe ortaya konmuş olur. Bu sergi açılışında henüz 23 yaşında genç bir sanatçı olan Stella diğer katılımcılardan farklı olarak neredeyse monokrom denebilecek siyah seçkisiyle serginin genel soyut dışavurumcu tarzının dışında bir yönelim ortaya koymuştur. Serginin kavramsal çerçevesi, '*Amerikan Sanatı'nın eklektik ve deneysel yönünü, Amerikan geleneklerinin dayandığı ikonik temelleriyle kavramaya dönük*' çalışmaların bütünü olarak görmeye dayanmaktadır.[394]

Stella'nın bu sergide siyah konseptini merkeze alan 4 tane çalışması yer almıştır. Bu çalışmalar Stella'nın erken dönem minimalist çizgisinin ilk nüvelerini barındıran etkiler taşırlar. Buna göre sergide yer alan siyah çalışmaları Dorothy C. Miller tarafından aktarıldığı şekliyle *duyguların ifadesini değil; resmin gerekliliklerini ifade etmeleri* bakımından farklılaşırlar.[395] Stella'nın sergide yer alan çalışmaları resmin gerekli olmayandan arındırılması, diğer unsurlardan tamamen sıyrılarak siyah bir arkaplanda beyaz şeritler halinde yalın bir anlatımın ifadesi olarak sunulmalıdırlar. Bu çalışmaların bütünü Stella'nın 1958-60 yılları arası çalışma dönemine denk gelen 'Siyah Resimler' serisinin bir parçası olarak literatüre dahil olmuşlardır. Tam da bu döneme denk gelen bu sergi Stella'nın siyah zemin üzerine uyguladığı beyaz şeritli resimleriyle kendi sanat dilinin kavramsal yapısını aktarma anlamında uygun bir zamanlamayı ifade eder. Stella'nın siyah resimlerinin genel yapısı 1960 sonrası daha da netleşecek olan 'Şekilli Tuvaller' kompozisyon temasının ilk nüveleri olarak okunabilir. Stella'nın siyah zemin üzerine uyguladığı beyaz şeritlerle ortaya koyduğu olgular, resimsel mekan kurgusunun karşısına resmin

[393] **A.e**, s. 183.
[394] (Çevrimiçi) https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2877?#installation-images Erişim Tarihi: 21.09. 2021.
[395] **Sixteen Americans**, ed. Dorothy C. Miller, New York, The Museum of Modern Art: Distrubuted by Doubleday, 2017, p. 76.

fiziksel bir varlık olarak algılanmasına yönelik arayışların ifadeleri olarak sunulmuşlardır.[396]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2877 Erişim Tarihi: 03.10.2021

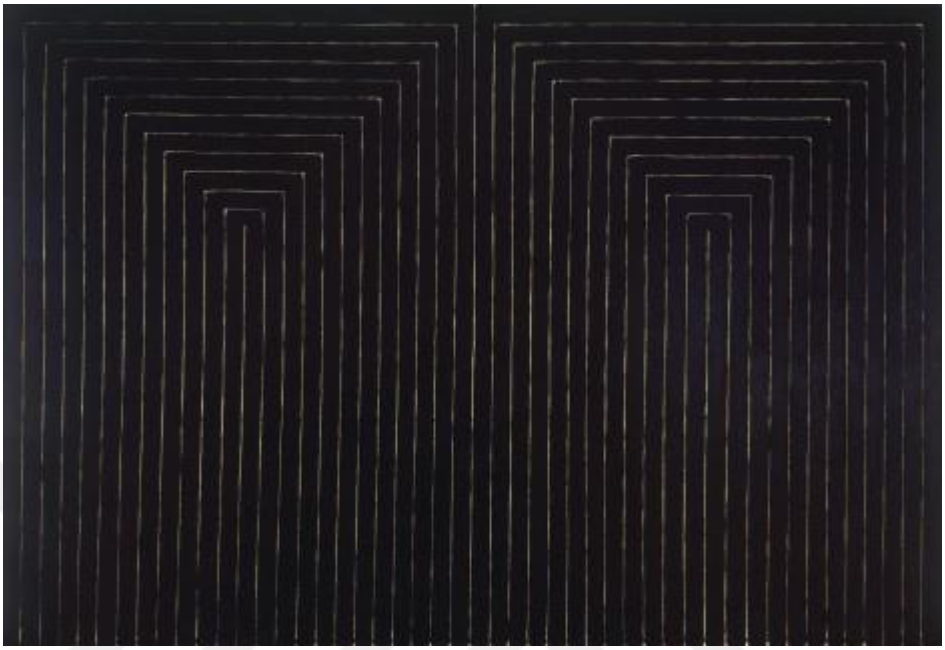


Resim 101: Frank Stella'nın '16 Amerikalı Sanatçı' sergisinde bulunan 4 siyah çalışmasından ikisi, soldaki: *Tomlinson Court Parkı*, 1959, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 91.3 cm, sağdaki: *Arundel Kalesi*, 1959, tuval üzerine yağlıboya, 101.1 x 61 cm, MoMA, New York*

[396] Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s. 186.

* Bu serinin diğer parçasını oluşturan *Die Fahne Hoch!* (1959) isimli çalışma da bu sergide yer alan eserlerden biridir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/learn/moma_learning/frank-stella-the-marriage-of-reason-and-squalor-ii-1959/ Erişim Tarihi: 03.10.2021



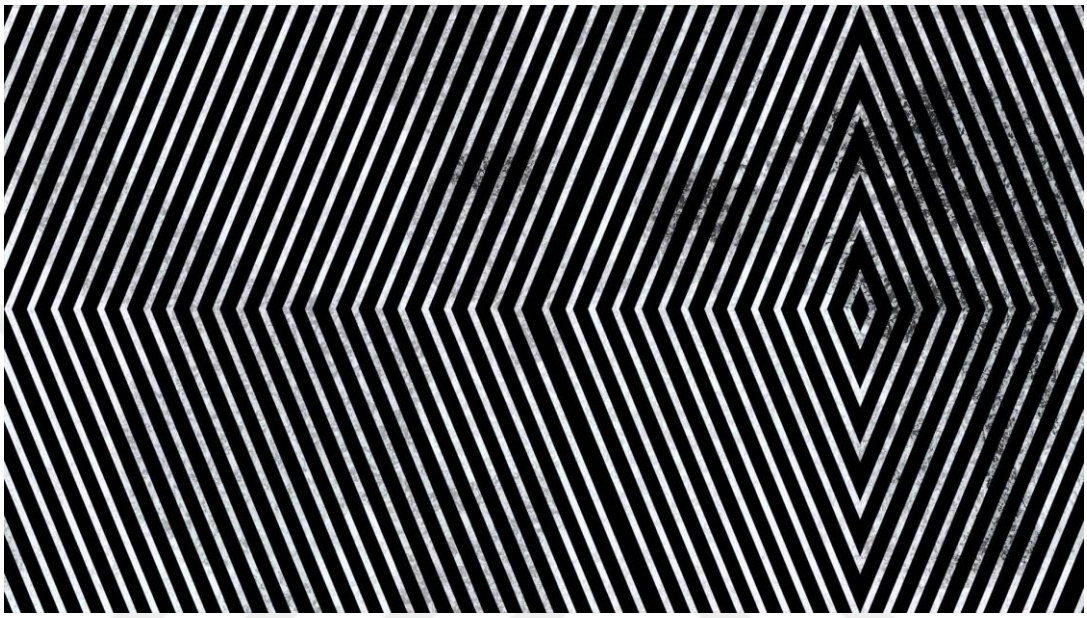
Resim 102: Frank Stella, *Akıl ve Pisliğin Evliliği II*, 1959, tuval üzerine emaye ve boya, 230.5 x 337.2 cm, MoMA, New York

Stella'nın bir başka siyah serisi de *Bethlehem Hastanesi Siyah Seri*si'dir. Stella'nın az önce sözü edilen '16 Amerikalı Sanatçı' sergisi için 1958-60 tarihleri arasında çalışmış olduğu 4 parçadan oluşan siyah serisi ilk serisi olarak bilinirken; *Bethlehem Hastanesi* serisi ise 2. siyah seri çalışmalar bütünü olarak bilinir. Stella'nın *Bethlehem* Serisi de kendi içinde I ve II olarak ayrılır. *Bethlehem I* serisini çalışmaya 1964 yılı itibariyle başlamış ve tıpkı 58-60 arası siyahlarına benzer şekilde tuvali dik kesen beyaz şeritleriyle bütün bir siyahlığı kendi ifadesiyle *sanat gördüğün şeydir* mottosuna uygun formlarda tasarlamıştır.[397] Bu seri hem litografi baskı olarak hem de yağlıboya örneklerle oluşturulmuştur. Stella bu serinin bütününü ölüm ve felaket temasını hatırlatması bağlamında ele alır ve Londra'da bulunan Bethlehem Hastanesi'ni konu ederek bunu yapar. Dünyanın en eski ruh sağlığı hastanelerinden biri olarak bilinen bu hastanede yatanlarla kurduğu zihinsel ve duygusal bağları

[397] (Çevrimiçi) https://www.nga.gov/features/the-serial-impulse/frank-stella.html Erişim Tarihi: 23.09.2021

düşünerek uyguladığı seri siyah çalışmalar, Stella'nın siyahla akıl hastalıkları arasında kurduğu bağı işaret etmeleri açısından önem taşırlar.[398]

Kaynak: (Çevrimçi) https://www.moma.org/collection/works/61213 Erişim Tarihi: 14.11.2021



Resim 103: Frank Stella, *Bethlehem Hastanesi Siyah Serisi I*'den, 1959, tuval üzerine emaye ve boya, 213. 4 x 335. 3 cm, National Gallery of Canada, Ottawa

Özellikle Minimalizm'in sanatın sadelik yönünde Soyut Dışavurumcu sanatın estetik ve plastik değerlendirmelerini dışarıda bırakan tutumu 1970'ler başında farklı akım ve sanatçılarını da renk, biçim, optik ve görme edimi konularında yeniden düşünmeye ve farklı perspektiflerin yaratılmasında yeni öneriler ortaya koymalarına yol açmıştır. Bu sanat hareketlerinden biri olan Op Art (Optical Art-Optik Sanat) içinde de siyahın kontrast etkili özelliklerinin ön planda olmasını sağlayan çeşitli görsel yanılsamalarla oluşturulmuş çalışmalar bulunur. Op Art sanatçıları rengin kontrast özelliklerinden faydalanmak için tıpkı Empresyonistler gibi rengi bilimsel açıdan ışık değerleriyle ele alırlar fakat rengin eş zamanlı etkilerini ortaya koyabilmek için Empresyonistlerden farklı olarak devinim ve hareket olgularını da sanatın içine dahil ederler. Op art sanatçılarının çoğu sözü edilen optik etkinin gerçekleştirilebilmesi için renk, çizgi ve soyut biçimlere odaklanarak çalışmalarına

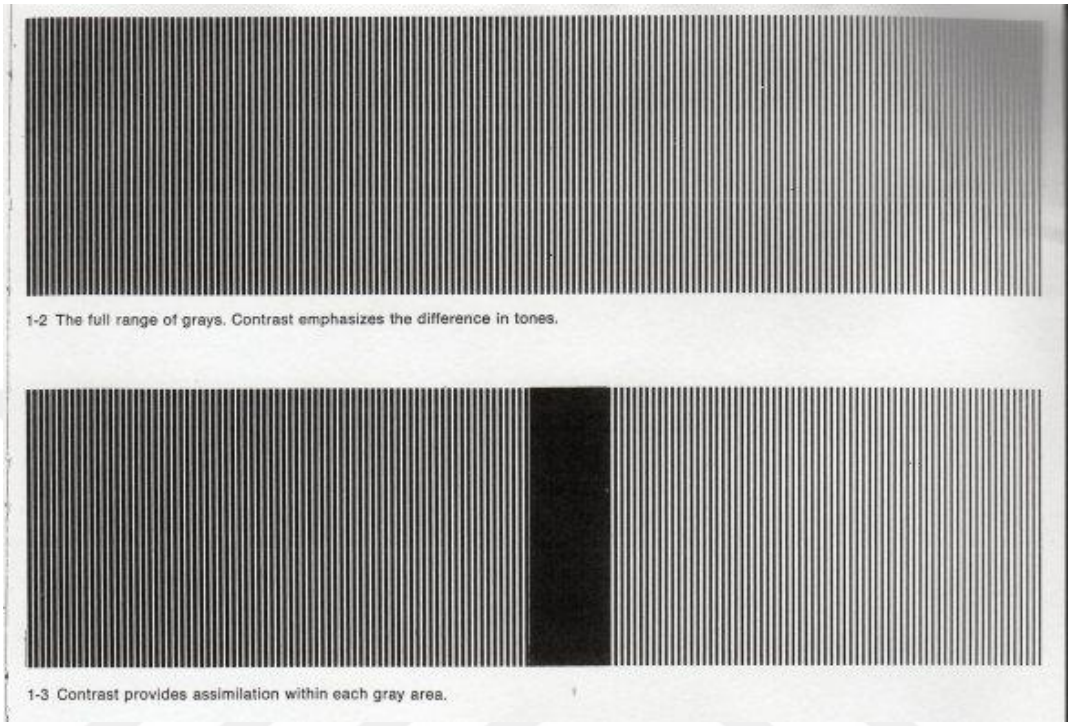
[398] Lynn Gamwell, **Mathematics and Art: A Cultural History**, New Jersey, Princeton University Press, 2015, pp. 428-429-430.

yoğunlaşırlar.[399] Op Art sanatçıları tamamlayıcı kontrast etkisinin yanyana kullanılan renklerin birbirlerini eş zamanlı olarak en güçlü şekilde etkilediklerini fark ederek, ton etkisinin optik yanılsamayı güçlendirdiğini deneyimlemiş oldular.[400] Bu etkiyi verebilen eş zamanlı veya zıt kontrast etkisi, optik yanılsamalarla izleyicinin algısına dönük güçlü etkiler bırakan bilimsel yaklaşımlar sonucu ortaya çıkmıştır. Op Art'ın sözü edilen görsel algı yanılsamasına dönük etkili eserler ortaya koymalarında görme ediminin doğası ve görsel algı psikolojisi alanlarında çalışan Rudolf Arnheim'in önerileri de etkili olmuştur. Arnheim'in *Art and Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Sanat ve Yanılsama: Yaratıcı Gözün Psikolojisi) isimli çalışması Op Art sanatçıları için bu anlamda özellikle ufuk açıcı olmuştur.[401]

Op Art'ın bilinçli olarak algı yanılsamasına dönük sanatsal çıkış noktası optik fenomenlerden yararlanma üzere kuruludur ve rengin kontrast etkisinden kaynaklı gücünü bu yanılsama etkisiyle hissettirir. Op Art'ın faydalandığı görsel yanılsamalar özellikle siyah-beyaz kontrastının etkisiyle ortaya çıkarılan örneklerde daha net bir şekilde kendini belli eder. Işık ve gözün sanat eseri üzerineki etki birlikteliğinden hareketle görsel algıların dönüşümünü analitik değerlendirmeler ışığında ortaya koymayı amaçlayan Op Art'ın çeşitli biçimsel yanılsamaları dikkate aldığı bilinir. Bunlardan Hermann-Hering yanılsaması siyahın bu etkiyi yaratan biçimci yanılsama şemalarından biri olarak öne çıkar. Hermann-Hering yanılsamaları gibi farklı bağlamları olan ve göz-algı ilişkisini dönüştüren birçok siyah-beyaz örnek Op Art'ın etkilendiği ve incelediği yanılsama örnekleri olarak bilinirler. Op Art yapıtlarında genelde siyah-beyaz etkiler kontrast-karşıtlık ya da benzeştirme-asimilasyon yöntemleriyle aktarılırlar.[402]

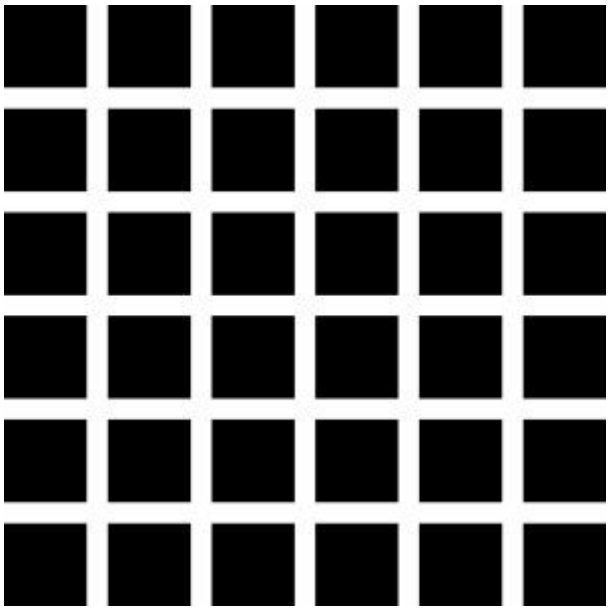
[399] Avcı, **a.g.y**, s. 64.
[400] **A.y**, s. 64.
[401] **A.y**, s. 65. (Kitap aynı zamanda 1958 yılında bir başka Op Art sanatçısı Julian Stanczak tarafından İngilizceye çevrilmiştir. Akt: Sibel Avcı Tuğal, **Oluşum Süreci İçinde Op Art**, İstanbul, Hayalperest Yay, 2012, s. 95.)
[402] **A.e**, s. 135.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://dandadministryofsound.wordpress.com/2012/01/18/book-optical-art-theory-and-practice/ Erişim Tarihi: 14.11.2021



Resim 104: Rene Parola, Kontrast etkisi ile oluşturulmuş siyah-beyaz grafik

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.illusionsindex.org/i/hermann-grid Erişim Tarihi: 15.11.2021



Resim 105: Hermann-Hering Yanılsaması

1870 yılında Alman bilim insanı Ludimar Hermann tarafından kazara farkedilen bu yanılsama siyah bir arka plan üzerinde ızgara şeklinde tasarlanmıştır. Izgarada yer alan her kesişim alanının aralarında ortaya çıkan hayalet gri noktacıklar doğrudan kesim alanlarına bakıldığında ortadan kaybolurlar. Bu noktacıkların görülme ve yok oluş yanılsaması tam da siyah arka planın beyaz aralıklı kontrast değeriyle bir araya geldiğinde ortaya çıkmış olur. Siyahla oluşturulan herhangi bir kontrast renk değeri(eş zamanlı veya doğrudan kontrast) algıya dönük doğrudan bir farklılaşma yaratır. Bu tip yanılsamaları kullanan Op Art sanatçıları böylece sanat alımlayıcısının tikelliğini devreden çıkararak, onu sadece gözün ve algının herkesi eşitlediği bir platformda, tüm kültürel referanslarından kurtararak aynı pozisyonda görme eğilimi içinde olurlar.[403]

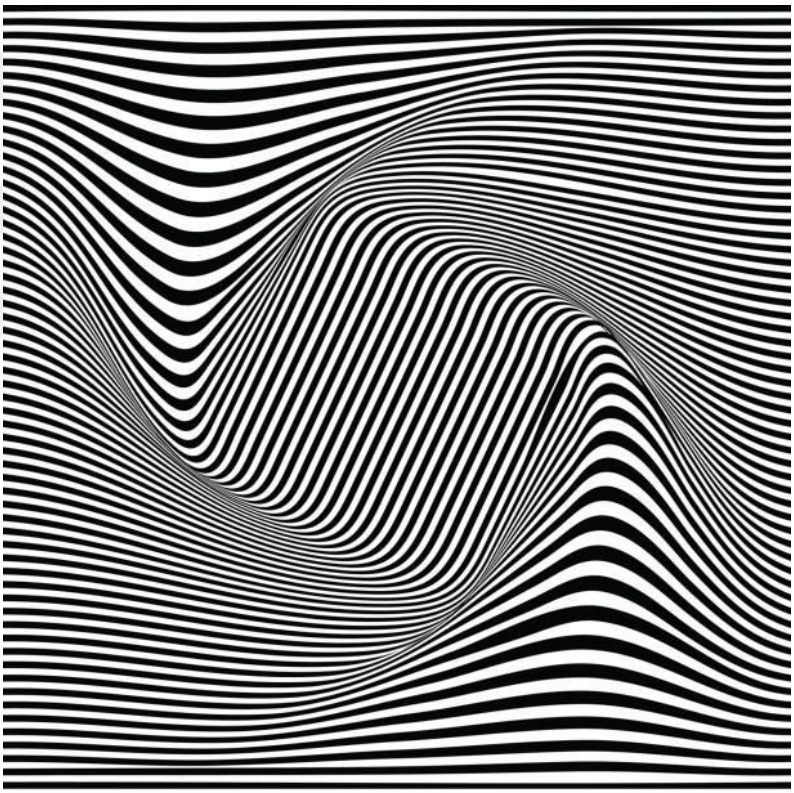
Op Art'ın görsel algıya dönük örnekleri göz fonksiyonlarının görme edimine dair ortaya koyduğu teoriler bütünü bağlamında değerlendirilir. Bu teoriler gözün ışıkla kurduğu ilişkiyle ilk olarak başlatılırken, fizyolojik ve kimyasal süreçler sonunda elde edilen verilerin beyne iletilmesiyle şekillenerek sözü edilen kuramların oluşmasında rol oynarlar. Op Art akımının oluşumu belli başlı bazı sanat hareketlerinin görsel anlatıma dönük katkılarının şekillenmesiyle gelişmiştir. Op Art, 1920'lerde Macar Konstrüktivist sanatçı El Lissitzky'nin grafik tasarımları, sonrasında Lucio Fontana'nın geliştirmiş olduğu uzam yaklaşımı ve özellikle Vicor Vasarely ve Josef Albers tarafından tartışmaya açılan uzam-renk tartışmaları bağlamında heterojen bir sanat düşüncesinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.[404]

Op Art bağlamında, siyahın kullanılışı ise özellikle görsel algıyı dönüştürebilen, yanılsama etkisini güçlendiren siyah-beyaz kontrast yapısının kurgusu bağlamında oldukça efektif bir şekilde kullanılmıştır. Victor Vasarely, Bridget Reily, Ed Mieczkowski gibi sanatçılar Op Art'ın farklı bağlamları içerisinde çeşitli örnekler oluşturdukları gibi aynı zamanda siyah-beyaz, asimilasyon-kontrast etkili önemli örnekler de ortaya koymuşlardır. Siyahın doğrudan optik yanılsamayı yarattığı bu örnekler; siyahın algıyı dönüştürücü etkisi bakımından önemlidirler. Örneğin siyah bir zemin üzerinde yer alan beyaz şekiller, açık bir zemin üzerinde

[403] Tuğal, **a.g.e.** (Önsöz yazısından: Nilüfer Öndin), s. 13.
[404] **A.e**, s. 94.

uygulandığında daha ışıklı bir tonda algılanacaktır. Siyahlık etkisinin siyahı çevreleyen alanının artmasıyla birlikte koyu ton etkisi daha belirgin olacak ve bu şekliyle de ışık-karanlık alan karşıtlığında oluşan yanılsama durumu değişkenlik gösterecektir.[405] Bu bağlamda siyahın pozisyonu Op Art örnekleri içinde kontrastın uygulanabilirliğini ortaya çıkarma ya da örtünür hale getirme noktasında belirleyici bir pozisyonda rol oynar.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.bbc.com/culture/article/20190305-victor-vasarely-the-art-that-tricks-the-eyes) Erişim Tarihi: 19.11.2021



Resim 106: Victor Vasarely, Bir siyah-beyaz optik illüzyon tasarımı

Çağdaş sanat içinde de siyahın Op Art düzleminde, özellikle mekan kurgusu dahilinde kullanıldığı örnekler çoğunlukla üç boyutlu bir düzlemde algının çarpıtılmasına dönük olarak işlenir. Sanat mekanının kurgusuna, kültürel ve ideolojik bir yapı olarak ontolojisine dair eleştirileri ya da yeni önerileri ortaya koyan Minimalist yaklaşımların devamında Op Art'ın güncel örneklerinde de benzer

[405] **A.e**, s. 162.

eğilimleri görmekle birlikte, sanat izleyicisinin mekan içerisindeki fiziki pozisyonu, kendi varlığının bilincine varma hali de görünür kılınır.[406]

Sanat mekanına dönük ilk müdahaleler Minimalizm akımı çerçevesinde gerçekleştirilmiş, sonrasında farklı sanat hareketlerinin, kendilerine özgü yöntemleriyle ifade ettikleri çalışmalarla görünür kılınmıştır. Çağdaş Sanat içinde Op Art'ın yeni önerileriyle mekanın dönüştürüldüğü ve siyahı bu dönüştürücü bağlamda etkin kullanan sanatçılardan biri Esther Stocker'dir. Stocker'in özellikle siyah geometrik şekiller olarak kullandığı malzemeleri tamamen beyaz renkten oluşan bir galeri mekanında sergilediği çalışmaları, siyahın üç boyutlu bir mekansallıkta oluşturduğu pozisyon açısından önemlidir. Stocker'in siyah uçuşan kare ve küçük dikdörtgenler olarak galeri mekanı içinde tasarlamış olduğu sanat objelerinin, sergi izleyicisinin algısının çarpıtılmasına yönelik üstlendikleri roller net olarak görülürler. Bu bağlamda Stocker izleyiciyi beyaz bir sergi mekanında havada asılı duran siyah geometik şekiller aracılığıyla metaforik alana odaklayarak 'beyaz küp' olgusunu siyahı bu alanın içinde algı oyunlarıyla görünür kılarak vurgulamış olur.[407]

Stocker'in Alberta Pane galerisinde 2011 tarihinde sergilenmiş olan *İsimsiz* çalışmasında siyah geometrik şekillerle vurguladığı bir başka kavramsal yaklaşım ise, şekillerin birbirleriyle kurdukları ilişkisel bağlamdır.[408] Sanatçının üç farklı perspektifsel açıyla meydana getirdiği yer yer havada uçuşan geometrik şekillerden oluşan enstalasyonu, boşluk algısının siyah-beyaz karşıtlığının mekansal boyutlandırmada yaratmış olduğu matematiksel deformasyonun ifadeleri olarak

---

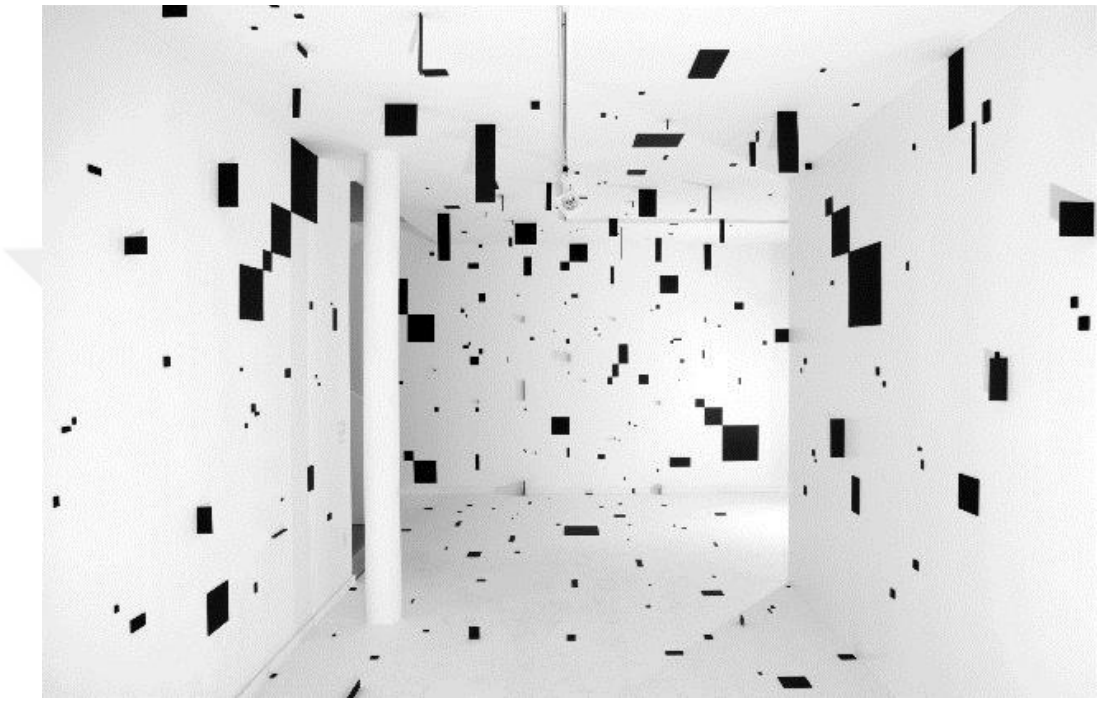
[406] Carl Andre'nin Minimalist heykeli tanımlarken onun tanımını geliştirerek kullandığı 'mekanı yontmak' ya da 'mekanı şekillendirmek' kavrayışı tam da galeri mekanının kültürel bağlamı-ideolojisi içerisinde şekillenen yapısından kaynaklanır. Bu dönüşüm sadece, sanat eserinin ontolojik boyutuna içkin bir dönüşüm değil aynı zamanda sanat izleyicisinin de kendi varlık durumuna dair çıktığı yeni yolculuğun doğasına dairdir de. (Ahu Antmen, ''**Beyaz Küp''ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekanının Dönüşümü**'', Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde**'nin içinde sunuş yazısı, Çev. Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yay, 2013, s. 10.) Bu bağlamda Minimalizm sonrası sanat eseri-mekan kavrayışı bakımından bazı Op Art örneklerinde de benzer eğilimi görmek mümkündür. Algı-göz ilişkisi bakımından ya da izleyicinin fiziksel oluşunun yer yer sekteye uğratılması anlamında katılımcının mekan dahilindeki pozisyonunun tartışmaya açılıyor oluşu Op Art içinde de karşımıza çıkar.

[407](Çevrimiçi) www.estherstocker.net Erişim Tarihi: 01. 10. 2021

[408](Çevrimiçi) https://www.albertapane.com/artists/esther-stocker ayrıca bkz. www.estherstocker.net Erişim Tarihi: 01.10. 2021

okunurlar.[409] Özellikle heykelimsi resimleme(sculptural painting) mantığına oldukça yakın duran nesne-imge-boya birlikteliğini kendi mekan kurgusu dahilinde yeniden örgütlemiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.albertapane.com/artists/esther-stocker# Erişim Tarihi: 20.11.2021



Resim 107: Esther Stocker, *İsimsiz*, 2011, siyah kare nesnelerle oluşturulmuş enstalasyon, Alberta Pane Galeri, Paris

[409] **A.i.s**, Erişim Tarihi: 01. 10. 2021

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.albertapane.com/artists/esther-stocker# Erişim Tarihi: 01.12.2021



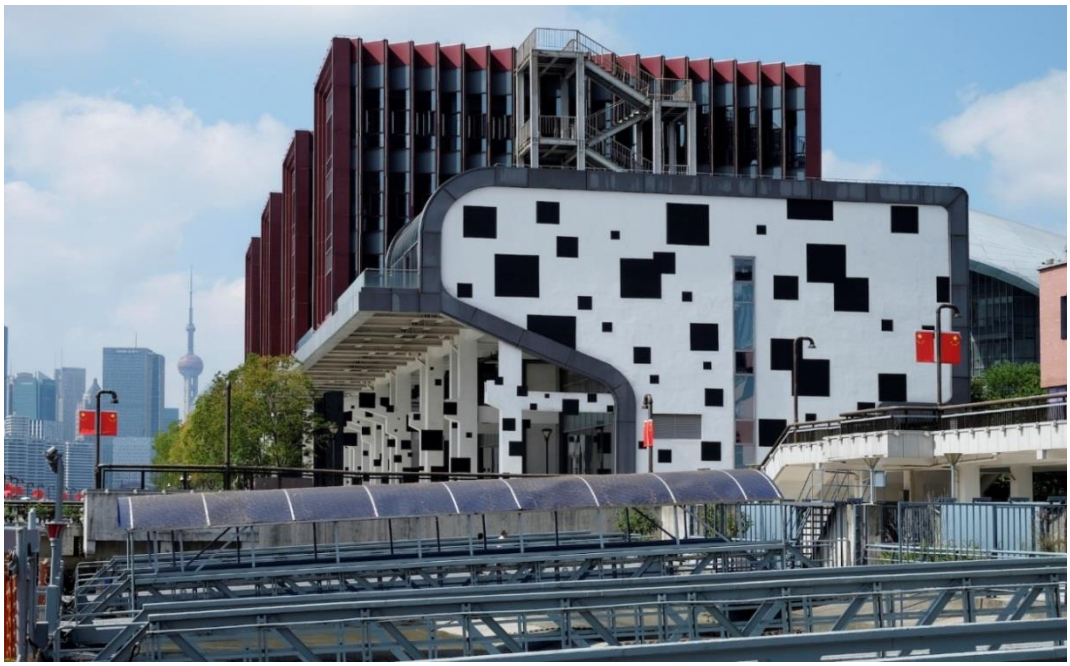
Resim 108: Esther Stocker, *İsimsiz*, 2011, siyah kare nesnelerle oluşturulmuş enstalasyon, Alberta Pane Galeri, Paris

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.albertapane.com/artists/esther-stocker# Erişim Tarihi: 02.12.2021



Resim 109: Esther Stocker, *Kare Evreni*, 2019, açık alan enstalasyonu, Şangay, Çin

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.albertapane.com/artists/esther-stocker# Erişim Tarihi: 02.12.2021



Resim 110: Esther Stocker, *Kare Evreni*, 2019, açık alan enstalasyonu, Şangay, Çin

Benzer kurguyu bu kez 2019 yılında Çin'in başkenti Şangay'de gerçekleştirdiği açık hava enstalasyonunda da uygulamıştır. Yine siyah karelerden oluşan imajları, Şangay'da bulunan kamusal bir mekanda mimari strüktürün üzerine ve çevresine yerleştirerek, kamusal alanda fiziksel olarak bulunan kişilerin zihinlerindeki mekan algısını yeniden düşünmeye davet eden panoramik bir ortam oluşturur. *Kare Evreni* olarak isimlendirilen enstalasyonda Stocker bu evreni tanımlamaya çalışırken görsel uzamın (pictorial space) olanaklarını tartışmaya açan bazı sorular sorar: 'Gerçekte kusurlu olan bir sistem nasıl kusursuz olabilir?' gibi evrenin doğasına dair ontolojik çıkarımlar yaparak enstalasyonunun kavramsal bağlamını ortaya koyar.[410] Siyah geometrik modüllerle gerek kamusal alana gerekse de tren istasyonu, galeri dış duvarları gibi özerk-kamusal alanlara uyguladığı müdahalelerle kişinin fiziksel mevcudiyetinin mekanlarla kurduğu ilişkiyi tartışmaya açar.

[410] **A.i.s**, Erişim Tarihi: 01. 10. 2021

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ÇAĞDAŞ SANATTA SİYAHIN ANLAM KURGUSU

''I see a red door
And I want it painted black
No colors anymore
I want them to turn black''*

Siyah renk açısından özellikle 60'lı yıllar sonrasında gelişen yorumlar çağdaş örneklerin fazlalaşmasıyla simgesel anlam değerlerinin dışına çıkarak çoğullaşmıştır. Siyahın öncelikli olarak toplumsal hayata etki eden yapısıyla birlikte Çağdaş Sanat içinde çeşitli sanatçılarca kullanılmış olması, rengin anlam kurgusu açısından yeni açılımların değerlendirilmesini gündeme getirir. Siyaha dair yüzyılın ikinci yarısında gelişme gösteren, sözü edilen farklı açılımların kökensel motiflerine bakmak için genel olarak yüzyıl başındaki kırılmaları hatırlamak gerekir. Gerek toplumsal alandan, gerek kültür-sanat alanından çoğalan örneklerle siyahın görünürlüğü ve bu renge atfedilen anlam değerlerinin dönüşmesi 20. yy.'ın başından itibaren şekillenmiştir.

Yüzyıl başında bir önceki bölümde ayrıntılı olarak tartışılmış olan plastik sanatlardaki genel gelişimin dışında, toplumsal alanda ilk etkilerin özellikle moda alanından geldiğini söylemek yanlış olmaz. Moda tasarım alanında kumaş tercihlerinin veya giyim yönelimlerinin siyah renge doğru kaymış olması ilk işaretler olarak kültür alanında etkisini gösterir. Tasarım, moda ve görsel sanatlar alanları siyahın görünürlüğüne doğrudan etki ederek siyahın sade, zarif bir tarzın yansıtıcısı olarak daha modern bir renk haline dönüşmesinde etki etmişlerdir.[1] Özellikle yüzyılın başı itibariyle dönemin önemli modacıları Jacques Doucet ve Paul Poiret tarafından siyahın kumaşlarda ve farklı elbise türlerinde tercih edilmesi, bu rengin bir ifade rengi olarak benimsenmesinin önünü açmıştır.[2] Yine bu tarihlerde Coco Chanel

* *The Rolling Stones* müzik grubunun 1966 yılında çıkardığı *Aftermath* albümünde yer alan *Paint It Black* isimli şarkının ilk dörtlüğü. (Kırmızı bir kapı görüyorum/ ve siyaha boyansın istiyorum/Renkler olmasın artık/ hepsinin siyaha dönüşmesini istiyorum.) (çeviri tezin yazarına aittir.)
[1] Pastoureau, **a.g.e**, s. 202.
[2] **A.e**, s. 203.

de siyahın cazibesine kapılan bir başka önemli isim olarak öne çıkar. 1926 yılında tasarladığı ve yıllarca bir moda ikonu olarak benimsenecek olan 'küçük siyah elbise' bir tür zarafet göstergesi olarak birçok sanatçıya ilham vermiştir.[3]

Edebiyat alanından ise, *The Wizard of Oz* (Oz Büyücüsü) siyahla büyücülük-cadılık ilişkisinin modern çağda da tıpkı Ortaçağ'ın ve sonrasında Rönesans'ın belli bir dönemini kapsayan sürece benzer şekilde özdeşleşen anlatısını yeniden canlandırır. 7 ciltlik kitabın 1939 yılında sinemaya uyarlanan versiyonunda Doğu ve Batı Bölgesi cadılarının hepsi siyahla sembolize edilerek yine 'kötülük' ve siyah arasında analojik bir bağ kurulur. Bu bağlamdan bakıldığında, örneğin Coco Chanel örneğinde zarafetle bir tutulan siyah, *Oz Büyücüsü*'nde yeniden kötülük veya 'lanetli' olanın simgeselleştirildiği bir anlam dünyasına yaklaşır. 20. yy.'ın başından itibaren-özellikle kültür-sanat alanından siyahla doğrudan özdeşleşen örneklerde, anlamsal açıdan sözü edilen çoğullaşma farklı düşünce ve yorumlarda kendini gösterir. Görsel sanatlar alanından bakıldığında siyahın anlamsal yapısında keskin dönüşümler görünmemekle birlikte, yüzyılın ikinci yarısından sonra sanat içinden yükselen radikal hareketler siyahın anlam kurgusunda negatif kökenli sembolizmi yerle bir ederek, olumlayıcı ve kapsayıcı pozisyonunu görünür kılmıştır.

[3] **A.e**, s. 203.

Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.nailcounty.com/little-black-dress-chanel-1926-k.html) Erişim Tarihi: 01.02.2022

Kaynak: (Çevrimiçi) https://bykennethjones.com/jean-tafler-and-john-ahlin-conjure-character-actress-margaret-hamilton-in-new-play-my-witch/) Erişim Tarihi: 01.02.2022



Resim 111-112: Bir model tarafından 1926 yılında Coco Chanel tarafından tasarlanmış olan 'küçük siyah elbise', 1926 (solda), *Oz Büyücüsü* isimli filmde tamamen siyahlarla bürünmüş halde 'Batı'nın Cadısı' olarak rol almış olan Margaret Hamilton, 1939*

Plastik sanatlar alanında ise siyah rengin anlamsal açıdan durumu sözü edilen toplumsal etkilere paralel olarak benzer bir anlam çoğulluğuna eşdeğer ölçüde gelişme gösterir. Çağdaş Sanat hareketlerinin kısa tarih aralıklarına yayılan çoklu anlam önerileri farklı bir ilerleme anlayışı ortaya koyar. Sözü edilen öneriler bütünü kimlik politikaları, çevre, teknoloji, dijital devrim, farklı malzeme özellikleri ya da doğrudan 'süreç' gibi kavram özelliklerini kapsayan bir düzlemler topluluğundan hareket eder. Bahsedilen çoğul seçeneklerin aynı anda var olabildiği güncel dönemde

* İlgili iki görsel de John Harvey'nin '**The Story of Black** ' isimli kitabın seçkisinden alınmıştır.

anlam yapıları biçimci unsurlardan tamamen sıyrılarak yeni bir tarihsel sürece evrilir. Tarihsel bağlamda sanat, tarihin ilgili dönemindeki felsefi paradigmalarla paralellik gösteren bir çizgide ilerler. Buna göre uzun zaman dilimleri içinde gözün beğenisine sunulan onlarca örneğin belli estetik haz paradigmaları bütününde alımlanıyor oluşuna karşılık; 20. yy.'ın ikinci yarısı itibariyle öncelikle bütün bu 'beğeni' kökenli estetik hazza yönelik duyumsamacılıktan kopan ve bilgi kökenli bir alımlama anlayışına kayış gerçekleşir.[4] Sanatsal anlam tartışmaları bağlamında 'çoğulculuk' ilkesiyle birlikte düşünülebilecek olan bu ilkeler bütünü 1970'li yılların başında bir ifade biçimi olarak geçerlilik kazanmıştır.[5] Özellikle biçimci (formalist) sanatın yerini anlam ve temsil değerlerinin ifadeleri olarak değerler, yargılar veya kültürel nosyonları işaret eden bağlamların alması sanatsal çoğulculuğun küratöryel bir anlayış olarak işlenmesinin önünü açmıştır.[6] Sanat akımlarının yerini yavaş yavaş çokkültürlülüğün birer parçası olarak değerlendirilen politik olguların almasıyla birlikte siyahın da bu etkiden payını aldığını söylemek yanlış olmaz. Özellikle ötekileştirilen sosyal grupların başını çeken siyah ırkın toplumsal eşitsizlikler bağlamında ele alınışı, bu konuda çalışan sanatçılar tarafından 90'lı yıllara gidilen dönemde etkisini yoğun bir şekilde hissettirir.

Daha önce bahsedilen 'çoğulculuk' yaklaşımı anlam tartışmalarında da Modernizm sonrası sanat paradigmasının unsurlarından biri haline dönüşür. Bu ilkeye göre, bir eserin anlam göndermeleri bütünü, sanatçının bütüncül doğasının parçası bağlamında okunmalıdır. Bu değerlendirme yöntemi klasik anlamda Hegel'ci bir ele alış olarak *zeitgeist* (dönem ruhu) anlayışının neredeyse tam tersi olarak dolayıma girmiştir.[7] Bu yönteme göre eserlerin genel değerlendirilme bağlamı, çalışmaların biçimci özelliklerinin ikincil planda kaldığı ve odak noktanın genel kompozisyonun ilgili bağlam içinde ifade ettiği anlamsal göndermeler bütününün ön plana alındığı bir değerlendirme mantığını ortaya koyar.[8] Böylelikle anlam değerinin

[4] Nazan Alioğlu, Bengisu Bayrak, **Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme**, İstanbul, Literatür Yay, s. 86.
[5] Arthur C. Danto, **Brillo Kutusu**, Çev. Can Kayaş, İstanbul, Ayrıntı Yay, 2016, s. 272.
[6] Alioğlu, Bayrak, **a.g.e,** s. 81.
[7] Gerald C. Cupchik & Robert J. Gebotys, ''**The Search for Meaning in Art: Interpretive Styles and Judgments of Quality**'', Illinois, University of Illinois Press, '**Visual Arts Research**' içinde, Vol.14, No.2, (Autumn, 1988) pp. 38-50.
[8] **A.y**, s. 42.

içeriğine dair bakış, tarihsel ilerleme nosyonunun dışına çıkarak, eserin ontolojik paradigmaları üzerinden ele alınır. Dolayısıyla estetik değerlendirme anlayışı, David Hume'un temellendirdiği ''güzelliğin nesnenin kendisinden ziyade bakanın zihninde yer aldığı'' kavrayışı, güncel döneme yaklaşılırken Danto'nun ele aldığı şekliyle estetik, bilişsellik ve kavramsallığın iç içe geçtiği bir eser değerlendirme şekline dönüşür.[9] Bu süreç elbette bir anda ortaya çıkmamıştır: Yüzyılın başında biçimci tarzı sanat eleştirisinin merkezine alan yorumcular, estetik anlamın biçim merkezli bir sanatın sonucunda kavranabileceğini belirtmişlerdir. Bu isimlerden biri olan Clive Bell'in *Sanat* isimli metninde biçimin 'estetik beğeninin kaynağı' olduğu öne sürülmüştür.[10] Bu düşünceye göre anlamın doğasını yansıtma adına bir eser temsil odağından ne kadar kopabilirse o ölçüde nitelik kazanır.[11] Bu sunum şeklinin en güncel örneklerini 1960 sonrası üretimlerinin geneline yayılmış olan yeni anlatı yapılarının içinden okumak mümkündür. Bu anlatılar bütünü, yüzyıl başındaki avangardı takip eden; deyim yerindeyse ikinci bir avangardın ilanını ifade eder. Bu yeni ifade biçimi, biçim-anlam örgüsünde oluşturulan kültürel muhalefetin yahut sanat pratikliklerinin çoğullaşan anlatı-sunumları içinde şekillenmiştir. Bu yaklaşım, Clement Greenberg'in sözcülüğünü yaptığı ve evrensellik iddiasındaki modernist eğilimlerin karşısında 20. yy.'ın başından sonra gerçekleşen ikinci bir avangard canlanışın ortaya çıkması anlamına gelir.[12] Bu şekliyle de biçimci sanat estetiği-ya da modernist biçimciliği terk eden, sanatın hayatla doğrudan temas kurduğu, sanatı 'yüce' mevkiinden indirerek gündelik yaşamın pratiklerine yaklaştıran bir anlayış yeniden ön plana geçer.[*]

1960 sonrası sanat anlayışında yaşanan en temel dönüşümlerden biri sanat kavrayışının biçimsel sunumların ötesine geçen yeni olanaklar dahilinde ele alınıyor

[9] Arthur C. Danto, ''**A Future for Aesthetics**'', Oxford, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51. No.2, (Spring 1993), pp. 271-277.
[10] Alioğlu, Bayrak, **a.g.e**, s. 53.
[11] **A.e**, s. 53.
[12] Jale Nejdet Erzen, **Çoğul Estetik**, İstanbul, Metis Yay, 2020, s. 166.
[*]Aslında 20. yy.'ın başında Dada hareketiyle ilk avangard pratik sözü edilen dönüşümü gerçekleştirmiştir; fakat o dönemde Dada hareketinin 'yüce' sanat ile olan derdi gelenekselleşmiş bir sanat görüşünün muhafazakarlığına duyulan bir tepkinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. 1960'lı yılların başı itibariyle gerçekleşen avangard kırılma ise biçimci anlatıların genel yapısına itirazdan doğan ve kültürel muhalefetin de genişleyen saha alanında anlamın yapısına dönük yeni önerileri de beraberinde getirmiştir.

oluşunda şekillenir. Bu olanakların fazlalığı hem sanat pratikleri bağlamında hem de sanat hareketleri ve inisiyatiflerin çoğalmasıyla birlikte gelişmiştir. Modernist soyutlamanın son zamanlarına denk gelen bu arayışların geneli, çoğunlukla teorik açıdan bir tür 'tıkanma' yaşayan sanat hareketlerinin belli kalıplara sıkışmış yapısını daha da ortaya koyacak şekilde çoğullaşmıştır. Teori ile pratik arasında açılan bu makasın özellikle 1960'lı yılların başıyla birlikte felsefe düzleminde gelişen sanat ortamında çok daha belirgin bir şekilde görünür hale gelişi, sanatçıları da düşün düzeyinde üretim pratiklerine doğru yönelten unsurlar olarak karşımıza çıkar. Sanatın estetik düzeyde 'hisler' yahut 'beğeni'ler bağlamında kabul gördüğü genel geçer algılanış biçimi; 60'lı yıllar itibariyle düşünce gelişimi veya gerçeklik olgusunun kavranışı bağlamında radikal bir dönüşüme uğramıştır. Sanatsal temsil olgusunun gerçeğin birebir temsiline dönüşmesi, nesnenin maddi varlığını işaret eden sanat çalışmalarının da çoğalmasını beraberinde getirmiştir. Bu yaklaşım Hegel'in *tinin kendi kendinin bilincine yönelimi* yaklaşımından hareket alan ve dönemi açısından bakıldığında oldukça orijinal kabul edilebilecek bir tarih felsefesi öneren genel kabulün, Çağdaş Sanat hareketlerine doğru giden yolda ortaya konan eserlerin genel mantığını açımlar niteliktedir.[13] Bu bağlamdan bakıldığında özellikle 1960'lı yılların sonuna doğru kavramsal ölçütler ekseninde sanat düşüncesinin kendisinin bir tür 'sanat' olduğu gerçekliği, sanat üretiminin modellemelerini oldukça dönüştürmüştür.

Sanat anlayışı açısından dönüşen değerler bu noktada sadece sanatın estetik ve-veya biçimsel unsurları açısından değil; sanatın ontolojisine dönük de yeni argümanların gelişmesiyle paralel şekillenmiştir. Sanat yapıtının spesifik olarak bir 'şey' hakkında ortaya konması gerekliliği ölçütü, yerleşik teorinin dışına doğru yönelerek yenilikçi önerilere doğru sapmalar gösterir. 1950'lerin ortalarından itibaren 'Yeni-Wittgensteincılar' olarak bilinen teorisyenler sanat yapısı paradigmasını 'oyun' fikriyle açımlamaya çalışarak yerleşik anlam kalıplarının

[13] Hegel'in tarih bilincini irdelerken ortaya koyduğu *tinin kendi kendinin bilincine yönelme* teorisi genel olarak tarih felsefesine içkin bir yaklaşımı ortaya koyarken; sanat tarihinin seyrine dönük bir bağlam açısından da Hegel için belirleyici özellikler barındırır. Hegel'e göre sanatın bilinci, sanatın temelde düşünümsel olmasına dayanır. Bu açıdan bakıldığında Hegel'e göre sanat çıktılarının her biri sanat-felsefe ilişkisine dayanmak durumunda kalan unsurlara içkindir.(Akt: Arthur C. Danto, **Sıradan Olanın Başkalaşımı**, Çev. Esin Berktaş, Özge Ejder, İstanbul, Ayrıntı Yay, 2012, s. 76-77.)

dışına doğru adım atmak istemişlerdir.[14] Sanat yapıtı özelinde ortaya konan bazı tanımların veya anlamsal göndermelerin sanat görüşünü tanımlamada yetersiz kaldığını, bu tip imleyici tanım veya sıfatların yerine 'aile benzerliği' olarak tanımlanan yeni bir yöntemi çözümleyici bir yaklaşım olarak ortaya koyarlar. Buna göre bir sanat yapıtını önerilen aile benzerliği yöntemi aracılığıyla Wittgenstein'ın 'oyun' kavramı üzerinden ele alarak çözümlemenin daha doğru olduğunu öne sürerler.[15] Yeni-Wittgensteincıların oluşturmaya çalıştığı bakış açısı, Morris Weitz'ın ''Estetikte Teorinin Rolü'' başlıklı makalesinde öne sürdüğü *açık kavram* savıyla koşutluk içerisinde öne sürülmüştür.[16] Weitz'a göre sanatın herhangi bir alt kavram yapısını tanımlayabilecek gerekli koşullar hiçbir zaman ortaya çıkamayacaktır. Bunun nedeni olarak da sanatın sürekli olarak değişim gösteren özelliğini işaret eder.[17] Sanatın sürekli olarak değişim gösteren yapısı sanat tanımlarının saptanmasını her zaman zorlaştırmış; bu haliyle de anlam değerlerinin çoğullaşmasını beraberinde getirmiştir.

1960 sonrası sanat anlayışında öne çıkan biçimsel sunuma dair ilk ciddi eleştiriler Minimalizm hareketi içinden doğmuş; sanat objesinin gereksinimine dair tartışmalar bu tarihler itibariyle yapılmaya başlanmıştır. Öyle ki herhangi bir düşünsel kurgunun bir tür 'sanat yapıtı' olabileceği konusu bazı sanatçılar tarafından yüksek sesle dile getirilmiş, kelime veya sözcük yapıları, bunlarla geliştirilen tanımlar doğrudan sanat üretimi pratiği bağlamında sunulmaya başlanmıştır. 1967 yılında Sol Lewitt'in *Artforum* dergisinde yayımlanan *Kavramsal Sanat Üzerine*

[14]Alioğlu, Bayrak, **a.g.e**, s. 44.
[15] **A.e**, s. 44.
[16] Sanat teorisi bağlamında *açık kavram* yöntemi Weitz'ın temelde Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar* isimli çalışmaları bünyesinden hareketle oluşturulmuş bir kuramdır. Açık kavram tanımı, Yeni-Wittgensteincıların temelde önerdikleri 'aile benzerliği' yöntemini 'oyun' kavramı üzerinden ele almalarına dayanır. Wittgenstein'ın dil felsefesi bağlamında ortaya koyduğu *dil-oyunu* yaklaşımından hareket eden bu yöntem herhangi bir edimin daha önce oyun olarak algılanan özelliklerine bakılarak yapılan bir benzetme teorisidir. Bu benzetmeler dilsel ya da bu noktada ilgili bağlam düşünüldüğünde sanatsal benzerliklerin bir tür gruplandırma oluşturarak sınıflandırılabilmesini sağlamaktadır. Wittgenstein'ın bu yöntemi üzerinden sanatın anlamına dair ya da sanatsal anlamın 'ne'liğine dair bir değerlendirme tarzı bazı sanat teorisyenleri tarafından oldukça kategorik ve indirgemeci bulunmuştur. Bunlardan biri olan Arthur Danto bizatihi sanat tarihinin genel mantığının sanatı zaten açık bir kavram gibi gösteriyor olduğunu belirtir ve 'aile benzerliği' yönteminin sanatı-ya da sanat yapıtlarının anlamsal niteliklerini belirleme noktasında aşırı açık bir kavramsallaştırma modeli olarak oldukça geniş bir kapsam sunduğunu öne sürer. Bu şekliyle de 'aile benzerliği' yönteminin sanat eserlerinin anlamsal analizlerini değerlendirme noktasında sağlıklı verilere ulaşılmasını engellediğini belirtir. (Akt: Alioğlu, Bayrak, **a.e**, s. 44-45.)
[17] **A.e**, s. 44.

Paragraflar başlıklı yazısı sonrasında sanat hareketine evrilecek olan 'Kavramsal Sanat' anlayışı yine bu tartışmalar sonrasında ortaya çıkmıştır.[18] Sanatsal ifadelendirme anlayışında sanat nesnesine dair hissedilen olumsuzlama sadece kavramsal bağlamda değil aynı zamanda 'beden'(body), 'süreç'-'oluşum' (happening), performans(performance), 'çevre'(environment) şeklinde ortaya çıkan sanat türleri bağlamında daha da görünür olmuştur. Bu anlayışın gelişiminde temel faktör, sanat dolayımı içinde karşı karşıya kalınan metalaşma etkisinin galeri veya sergi mekanı bağlamında yüceltilişine dönük girişimlerin yoğunlaşması olarak gösterilebilir. Bu bağlamda resim sanatı özelinde şekillenen plastik sanat algısı; tam da bu tarihler itibariyle icra biçiminin kökten değişimini yaratan yeni sanat hareketlerinin de doğuşu sürecini hazırlar. Kitle kültürü ve tüketim modellerinin alternatifi olmayan bir yaşam ülküsü simülasyonu, başta Amerika Kıtası olmak üzere neredeyse tüm dünyanın içinde olduğu yaşam biçimini ifade etmekteydi. Yeni sanat dilinin temelini oluşturan 'kültürel muhalefet' yaklaşımı hem dünya genelinde muhafazakarlığın yükselişte olduğu 1950'ler dönemi sonrasının başat paradigması olarak; hem de az önce söz edilen 'fırça-tuval'in yıkılışı anlamında en temel unsur olarak öne çıkar. Özellikle *Fluxus* hareketinin doğuşu tam da sözü edilen kitle kültürü ve tüketim mekanizmasının sanata doğrudan müdahil olduğu aynı dönemlere denk gelir. Bir tür 'yüksek/düşük' kültür tanımını karşısına alan Fluxus hareketi sanat ve hayat arasında oluşmuş mesafenin kapatılmasına dönük happening veya performanslarla hayatın akışkan dinamiğine doğrudan katkıda bulunur.[19]

Siyahın anlam değerine dair özellikle Modernizm sonrası atfedilen özellikler bütünü sözü edilen tartışmalar odağında şekillenmiş ve siyahın sembolik atıflarla okunan yapısı, Çağdaş Sanat'a doğru ilerleyiş içerisinde yeni anlam örgüleriyle ele alınmıştır. Bunlardan en belirleyici olanı tam da siyahın sembolik değerleriyle tarihselleştirilen anlatısına dönük itirazlarla gerçekleşmiş olanlarıdır.[20] Siyahın temsil değeriyle kendisi arasındaki mesafeden söz eden bu itiraz temelde sanatın

[18] Antmen, **a.g.e**, s. 193.
[19] David Hopkins, **Modern Sanattan Sonra**, Çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul, Hayalperest Yay, 2018, s. 120.
[20] Rosenthal, **a.g.e**, s. 141.

anlamlandırdığı ve gösterdiği şeyden kendini ayırt eden unsurları tanımlar.[21] Bu tanımı Arthur Danto Pop Art sanatçısı Andy Warhol'un *Brillo Kutusu* isimli çalışması üzerinden örneklendirmiştir. Buna göre Danto'nun temsil kuramında nesneyle-sanat eseri değeri kazanan nesne arasındaki ayrım, nesnenin 'sanat eseri' niteliğine kavuşan anlamsal-ve dolayısıyla felsefi yapısında aranmalıdır.[22] Sanatın uyandırdığı estetik haz duygusu, yüzyılın ikincisi yarısı itibariyle sanatın ne olduğu tartışması ekseninde dönüşerek biçimsel argümanların değerlendirilmesinden yavaş yavaş eserin anlam doğasının niteliğine dönük yorumlamalara kaymıştır. Siyahın anlam kurgusuna dair genel öneriler bütünü tam da bu dönüşüm dahilinde ele alınmalıdır.

Siyahla oluşturulan anlam değerlerine dönük çalışmalar özellikle resim sanatının dışında şekillenen örnekler içerisinde kendini netçe hissettirmiştir. Toplumsal alanda kültürel muhalafetin ve sol değerlerin bir temsili olarak kabul gören siyah, özellikle 70'li yılların başında açık alanda, galeri mekanı dahilinde ya da beden sanatının sürece dahil olmasıyla çeşitli bağlamlar içerisinde kendini ortaya koymaya başlar. Farklılaşan sunum biçimlerinde siyahın işlenişinin temel nosyonu, belli bir argümanın sanatsal odak olarak çalışmanın esasını oluşturmasıdır. Bunu da ilk olarak tam da sözü edilen tarihsel süreçte siyahı belli bir teori çerçevesine oturtmaya çalışan sanatçıların yaklaşımlarında, sonrasındaysa Çağdaş Sanat içinde çeşitlenen sunumlarda ortaya konan kuramsal çerçeveler ışığında görmek mümkündür.

[21] Alioğlu, Bayrak, **a.g.e**, s. 31.
[22] Danto, **Brillo Kutusu**, s. 23-24.

3.1. Siyahın Kuramsallaşması

Siyahın anlam kurgusuna dönük en belirgin dönüşüm, 60'lı yılların hemen sonrasında ilk olarak ortaya konan teorilerin geliştirilmesiyle belirginlik kazanır. Minimalizm ve Op Art sanatçılarının bakma-görme ve algı üçgeni çerçevesinde siyah renk aracılığıyla oluşturdukları bazı çalışmalar belli teoriler çerçevesinde ortaya konmuştur; fakat bunların hiçbiri doğrudan siyahın ontolojisine etki eden bir tema olarak öne çıkmamıştır. Bu durumu değiştiren sanatçılardan biri olan Pierre Soulages geliştirdiği yaklaşımlarla siyahı kendi sanat üslubunun odağı haline getirerek, tariflediği bir yöntemsellikle siyahın ontolojisine yönelik belli çıkarımları ortaya koyan ilk çağdaş sanatçılardan biri olmuştur. Hemen akabinde çoğullaşan bir anlatıyı sahiplenen ve özellikle 'boşluk' kavramıyla siyahı kendi sanat üslubunun merkezine alan Anish Kapoor da bu sanatçılar arasında gösterilebilir. Kapoor'un siyahı kendi mülkiyetinde markalaştırmaya gidecek kadar benimsemesi, bu renkle ortaya koyduğu mekansal yerleştirmeleri genel sunumunda temel bir rol oynar. Bu tip çalışmalarda mekanın fiziksel olarak deneyimlenmesi bağlamında kuramsal çerçevesi oluşturulan siyahın, çağdaş örnekler içinde kullanım örgüsü çoğunlukla mekan psikolojisinin katılımcı bünyesinde oluşturulması muhtemel etkilere dönüktür. Mekan deneyimi ya da mekanın psikolojik boyutu hesaba katılarak oluşturulan örneklerde siyahın kuramsal çerçevesi çoğunlukla bireyin yalnızlığı, klostrofobik etkiler, güncel politikaya dair oluşturulan söylemler, galeri-sergi mekanına yapılan müdahaleler veya siyah plastisitesini Çağdaş Sanat içinde güçlendiren anlatılara dayandırılır. Sözü edilen anlatılar çoğunlukla, 'gölge-iz'in kullanılarak oluşturulduğu, optik özelliklerin algının çarpıtılmasına yönelik kullanıldığı ya da sanat tarihsel referanslara göndermede bulunan örnekleri kapsar. Siyahın değerlendirilme bağlamı da genel ifadeyle sanatsal hareketlerin biçim ve tür hareketlerinden kopup çevrenin, malzeme özelliklerinin, kimlik politikalarının irdelenme süreciyle paralel ilerleyişine doğru evrilir.[23]

Sözü edilen süreci hazırlayan en önemli olgular bütünü; Modernizm sürecinde siyahın şekillendirilişinde öne çıkan biçimsel ve anlamsal unsurların

[23] Craig Staff, **Monochrome: Darkness and Light in Contemporary Art**, London-New York, I.B.Tauris, 2015, pp. 54-55.

doğrudan belirleyici olmasıdır. 19. yy.'ın ikinci yarısı itibariyle önce 'geleneğe itiraz' bağlamında şekillenen süreç, renk teorileri ışığında temellenen resimsel teorinin dışına çıkarak bilimsel kaygılardan ziyade sezgisel ve zihinsel unsurlara doğru kayma gösterir. Farklılaşan paradigmayla birlikte siyahın kavranışı da dönüşmüş, bu dönüşüm de özünde siyahın bilim açısından değerlendirilen 'ışıksızlık'- ya da 'karanlık bir kör alan' olarak 'renksizlik' prangasından kurtularak başlı başına ele alınan bir sanat kavrayışının başat unsuru olarak 20. yy'ın başında asıl pozisyonuna kavuşmuştur. Elbette bu süreci şekillendiren en önemli çalışma Maleviç'in bir önceki bölümde ele alınan, 1915 tarihinde yapmış olduğu *Siyah Kare* isimli çalışmasıdır. Saf Soyutlama'nın başlangıcı olarak kabul edilen çalışma, siyahın zihinsel-sezgisel algılanan unsurlarını deveye sokarak salt biçim açısından değil, siyahın özsel niteliklerini, ontolojisini ve daha da önemlisi renk vurgusuyla siyahın bu tarihe kadar kavranış biçimine doğrudan yapılan vurgunun önemini hissettirmesi açısından özel bir noktada yer alır. Bu bağlamlar açısından bakıldığında Maleviç'in *Siyah Kare*'si nesnesiz resmin yeni bir nesnellik önerisi ışığında söz alması anlamına gelmekle birlikte; öznel algının anlam düzeyinde işlev görmesine izin vermesi itibariyle de siyahın kuramsallaşmasına giden yolda önemli bir pozisyonda yer alır.[24] Siyahın kuramsal bazda sözü edilen bağlamda ele alınışı, gözün algıladığı gerçek uzamın da resmedilmesi anlamına gelmektedir.[25]

Çağdaş örnekler içinde siyahın kuramsallaştırıldığı bir başka alan sanatsal duygulanımın siyah renk aracılığıyla kurgulandığı kişisel ya da grup sergileri içerisindeki örnekler dahilinde görülür. Bu çalışmalar bütünü, bu bölümde ele alınacağı şekliyle, bireyin duyusal özellikleri dahilinde algısını veya anlam dünyasını dönüştüren, bozuma uğratan ya da düşünsel bir serüvene davet eden öneriler olarak gruplandırılabilir. Bu çalışmalar içinde özellikle 'görme deneyimi'nin güncel süreçte bir tür 'görememe-körleşme' deneyimine yerini bırakışı, 'duygulanıma müdahale' veya 'klostrofobik etki' bağlamlarında şekillenen kuramsal çerçeve biçimini farklı ideolojik parametrelerle işleyen sanatçıların sözü edilen deneyimleri siyah renk aracılığıyla aktarmış olmaları, çağdaş örnekler içinde yeni kuram önerileri olarak

[24] Norman Rosenthal, ''**Anish Kapoor, Taş İşleri** '', (**Anish Kapoor-Taş** sergi kitabı içinde), Çev. Ayşen Anadol, Bob Beer, İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi Yay, 2013, s. 300.
[25] **A.y**, s. 300.

sözü edilebilecek örnekleri tanımlar. Bu tip çalışmaların özellikle odaklandığı en temel sunum biçimi geniş bir kapalı alan formunda siyahla birlikte hissettirilen korku-kaygı gibi kişisel güdüleri, bazı toplumsal olaylar (veya yine kişisel konuların da işlenişi elbette) bağlamında ele almalarıdır. Bu örneklerin geneli, şok etkisi yaratan büyük ölçekli enstalasyonlar, siyah koridorlarla veya belli bir alan görüşü düşünülerek oluşturulmuş gerek ışık etkili gerekse çağdaş paradigmaların önem atfettiği konu veya sorunların ele alındığı farklı disiplinlerle kurgulanan çalışmalardır.

Bahsedilen özelliklerle birlikte siyahın kuramsallaştırılışı özellikle Çağdaş Sanat pratikleri bağlamında neredeyse tamamen resim sanatının etkisinden kurtulmuş bir pozisyonda kavranarak; sanatçılar tarafından düşünülüş biçiminin oldukça dönüştüğünü ortaya koyar. Çalışmaların çoğunlukla galeri mekanlarından kurtularak geniş ölçekli açık alan sunum pratikleri içinde değerlendirilişi, siyahın kullanımının da bu sunum pratikleri özelinde ele alınışını gerekli kılmıştır. Özellikle açık veya geniş alanda heykel-enstalasyon örneklerinde siyahın özneleştiği büyük boyutlu örnekler de sanatçıların bu sunum pratikleri özelinde siyah renge atfettikleri anlamsal değer vurgularının renk sembolizminin ötesine geçerek yeni tartışma alanları oluşturmalarıyla doğrudan ilgilidir. Bu şekliyle bakıldığında da heykel sanatının normatif değerlendirme kalıplarının dışına çıkan ve heykelin klasik tanımıyla ‘mekanda cisimlerin konuşlandırılması’ olarak oldukça genel ve indirgeyici bir tanımın ötesine geçen yeni değerlendirme biçimleri içinde siyahın kavranışı kendi içinde birçok farklı bağlamı içeren çoklu anlam önerileriyle doludur. Bunlar zaman-mekan birlikteliği veya karşıtlığına odaklanan çalışmalar olarak, heykel-enstalasyon örneğinin statiklik-kinetiklik özelliklerine vurgu yaparak ilgili boyutsal ya da uzamsal tartışmaları odağına alan çalışmalar şeklinde de görülebilir.

Siyahın Çağdaş Sanat içinde kuramsallaştırıldığı diğer alanlar ise alan-konu bütünlüğünü siyahın tarihselci boyutuyla kavrayan ve bu şekliyle gerek Modernizm sürecinde, gerekse daha da önceki yüzyıl, dönem veya konulara vurgu yapan veya göndermede bulunan çalışmaları kapsar. Siyahın bu şekliyle sanat tarihsel akış içinde kendi zamansallığını yaratan özne pozisyonu, Çağdaş Sanat içindeki minör anlatılar çerçevesi içinde şekillenerek kuramsallaşır. Süreç içerisinde gelinen noktada yaşanan

bu dönüşümün en başat nedeni *tarihselleştirme* anlayışının yerini eser çözümleme anlayışına bırakmasıdır.[26] Bu noktada siyahın pozisyonu, genel olarak sanatın kuramsallaşma gereğini ifade eden Boris Groys'un düşüncesine paralel olarak sanatçılar tarafından tematik-sembolik olarak tariflenebilecek 'sınırlı' çerçevesini terk ederek yeni çalışma alanlarının içinde uygulanan bir noktaya evrilir. Bu alanlar toplumsal ve etnik çalışmalar kapsamında kimlik politikalarına yoğunlaşabildiği gibi esas olarak siyahla oluşturulan tarihsel referansların güncel süreçte şekillendiği yeni anlatıları, geçmişte sözü edilen çalışmalarla karşılaştırmalı olarak ele alır ya da anlamsal yapısını dönüştürerek revize eder. Sözü edilen yaklaşımların çeşitli örnekler aracılığıyla ele alınışı bu bölümün alt başlıkları altında tartışılacaktır.

3.1.1. *Outrenoir* ('Siyah Ötesi'): Pierre Soulages Siyahları

1960 sonrası sanat anlayışında kendine has bir yeri olan Pierre Soulages'ın sanat üslubunun şekillenişi 2. Dünya Savaşı sonlarına rastlar. Fransa'nın Rodez kentinde doğan sanatçı, çocukluk yıllarından itibaren sanatla doğrudan bir temas içinde olmuş, büyüdüğü kentin mistik ve tarihi özelliklerinden etkilenerek kendine özgü bir sanat üslubu geliştirmiştir. Sanatçı, yetişmiş olduğu kasabadaki Romanesk mimari örnekleri, Kelt Sanatı örnekleri içinde değerlendirilebilecek oyma çalışmalar ve tarih öncesi mağara resimlerinden etkilenerek kendine heterojen bir beslenme alanı oluşturmuştur.[27] Özellikle Romanesk kiliselerin iç mekanlarında Soulages'ı etkileyen detaylar, sonrasında ilk dönem soyut geometrik sanat anlayışındaki görsel oyunlara dair ilk temel etkilerin hissedildiği unsurlar olarak bilinirler.[28] Sanat yaşamının ilk yıllarını oluşturan bu dönemde yaşadığı şehrin tarihi dokusu sanat üslubunun şekillenişinde önemli bir rol oynar. Özellikle Rodez kentinin Antik Roma döneminde, bulunduğu bölge itibariyle Kelt kültürünün etkilerini yansıtan unsurları, şehre hakim olan karanlık atmosferin varlığıyla Soulages üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Soulages'ın siyahlarının şekillenişinde yaşadığı kentteki Romanesk

[26] Danto, **a.g.y**, s. 274.
[27] Marcia Brennan, ''**Illuminating the Void, Displaying the Vision: On the Romanesque Church, the Modern Museum and Pierre Soulages' Abstract Art**'', **RES: Anthropology and Aesthetics** içinde, A.B.D, The Chicago University Press, No. 52, Museums: Crossing Boundaries (Autumn, 2007), pp. 116-127.
[28] **A.y**, s. 118.

mimari örneklerinden biri olarak St. Foy Manastırı'ndan yansıyan ışık oyunları ve iç yapının oluşturduğu karanlık etkinin doğrudan etkisi olmuştur.[29]

1938'de Paris'e sanat eğitimi almak için gider. *Ecole Des Beaux-Arts*'a (Güzel Sanatlar Okulu) kaydolur; fakat kısa bir süre okuldan ayrılarak kişisel sanat üretimlerine odaklanır. Aynı yıl bu kez Montpellier Güzel Sanatlar Okulu'na kaydolarak eğitimine burada devam eder. Savaşın araya girmesiyle birlikte de bu okuldaki eğitimini yarım bırakmak zorunda kalır. Savaşın başladığı yıl Fransa'nın güney bölgesinde saklanırken Sonia Deleunay ile tanışması, Soulages'ın soyut sanat konusundaki çalışma anlayışını şekillendirecek bir karşılaşma olması açısından oldukça önemlidir.[30] Savaşın başladığı yıl orduya katılır fakat bir süre sonra terhis edilir. Terhis sonrası Rodez'e tekrar döndüğünde doğa etütleri ve ilk illüstrasyon denemeleri için çalışmaya başlar. Soulages'ın ilk dönem çalışmaları da bu tarihler itibariyle şekillenmeye başlar.

1946-47 yılları içinde Paris dışındaki Courbevoie kasabasına taşınır ve ilk kişisel stüdyosunu kurarak çalışmalarını yoğunlaştırır. Resmi olarak ilk çalışmalarının sergilenişi 1947 yılında Paris'te *Salon des surindependants* (Bağımsızüstücüler Salonu) başlıklı bir sergi konsepti içinde sunmuş olduğu üç çalışması dahilinde gerçekleşmiş; fakat asıl tanınırlığı 1948 yılında o sırada New York Modern Sanat Müzesi küratörü olan James Johnson Sweeney'nin Soulages'ın Paris'teki stüdyosunu ziyaret edip, dönüşünde bazı çalışmalarını Amerikalı

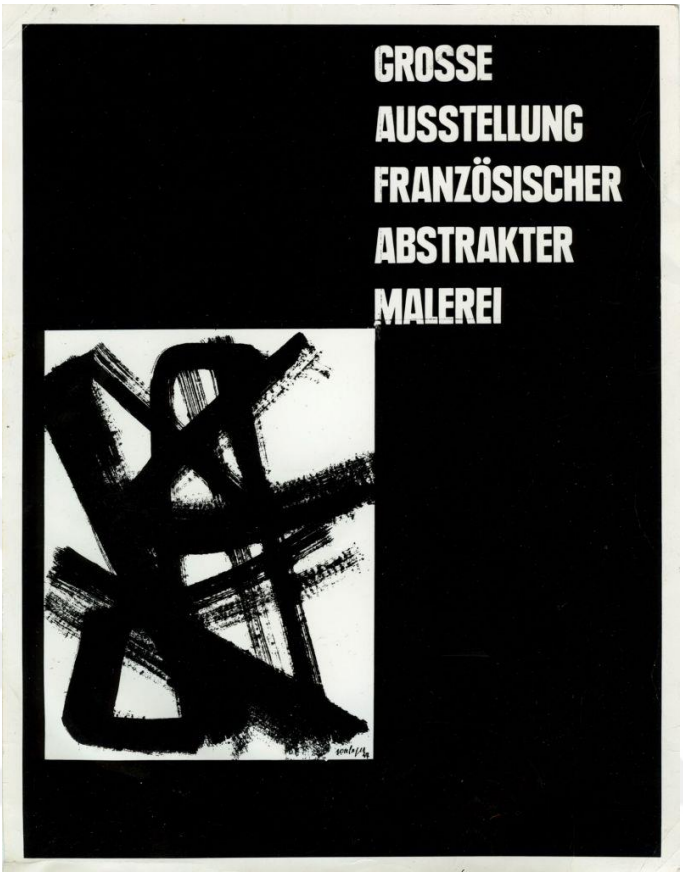
[29] Yıldız Ersağdıç, ''**Kontrastlıkla Var Olan Bir Doku Estetiği İle İmgenin Siyah Yüzü ve Pierre Soulages'in Resimleri**'', Batman, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt 7, Sayı 2/1, 2017, s. 62-70.

[30] 1942 yılının sonuna doğru Soulages'in o dönem bulunduğu Fransa'nın güney bölgesinin işgal ediliş süreci, sanatçının saklanarak geçirmek zorunda olduğu bir zaman dilimidir. Bu yıllarda tanıştığı yazar Joseph Delteil, Soulages'ın savaş atmosferinden bir nebze olsun uzaklaşmasını sağlar. Delteil'in Soulages'ın sanatsal gelişiminde sonradan etki edecek olan Sonia Deleunay'ı da tanıştırmış olması itibariyle Soulages'in bu döneminde, sanatçının hayatına doğrudan bir etki eder. Soulages bu sayede, hem Sonia Deleunay'ın hem de Robert Deleunay'ın Orfizm etkili resimlerini ilk elden tanıma fırsatı bulur. Soulages, bu tarihlerde özellikle Robert Deleunay'ın ışık araştırmaları etkisinde kalmış, sonrasında ışık-siyah etkileşimli çalışmalarına dönük ilk çağrışımların bu etki altında geliştiği düşünülmüştür. (Özgür Özkan, ''**Pierre Soulages'in Sanatında İndirgemeci Tavır ve Siyahta Somutlaşan Işık**'', Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2004, s. 34.)

eleştirmen ve sanatçılara tanıtmasıyla birlikte olmuştur.[31] 'Bağımsızüstücüler Salonu'nda gerçekleşen sergiye Hans Hartung, Francis Picabia gibi dönemin ünlü sanatçılarıyla birlikte genç bir sanatçı olarak katılmış olması Soulages için önemli bir ilk adım olarak görülür. Bu sergi sonrasında Almanya'da gerçekleşen ''Fransız Soyut Ressamların Büyük Sergisi''ne (*Grobe Ausstellung Französischer Abstraker Malerei*) de katılarak sanat çevrelerince iyice tanınır hale gelmiştir. Bu sergi özelinde özellikle Hartung ve Soulages siyahlarının ilgi çekişi ve sergi afişinin Soulages'ın tasarımlarıyla tanıtılmış olması, sanatçının bu sergi bağlamında da dikkate değer pozisyonunu görünür kılar. Poster ve kataloğun kapağı, Soulages'ın ceviz lekeli çalışmalarından esinlendiği üretimleri andırır. Avrupa'da katıldığı bu iki sergi sonrası Amerika Kıtası'nda da tanınmasıyla birlikte çalışmalarının yoğunluğunu arttıran Soulages, Sweeney'nin katkıları ve kendi sanatsal gelişiminin etkisiyle Avrupa ve Amerika'da siyahlarıyla tanınan bir sanatçı haline gelir.

[31] Ananda Shankar Chakrabarty, ''**Pierre Soulages's Ultrablack Paintings: The Matter of Presence**'', Kanada, UAAC (Universities Art Association of Canada: Canadian Art Review), Vol.36, No.1, 2011, pp. 5-16.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.kunstsammlungen-chemnitz.de/soulages/ Erişim Tarihi: 08.02.2022



Resim 113: Pierre Soulages, Fransız Soyut Ressamların Büyük Sergisi afişi, 1948

1946-50 yılları arasındaki erken dönem çalışmalarının önemli bir bölümü kalın fırça kullanımıyla oluşturulmuş çoğu soyut tarzda resimlerden oluşur. Bu örneklerin büyük bir kısmı Franz Kline'ın kalın kenar resimlerini andıran ve siyah-beyaz soyutlarına oldukça yakın bir tarzda resmedilmişlerdir. Bu üretim biçimi sonrasında 'Yeni Paris Ekolü' olarak da anılan resimleme anlayışını ifade edecek olan soyut biçimciliğin ilk örneklerini ortaya koyar.[32] Bu bağlamda Soulages'ın 1950 dönemi çalışmalarının hemen hemen çoğu büyük boyutlarda beyaz tuval üzerine uyguladığı geniş kenarlı serbest çizimli siyah hatlardan oluşur. Soulages'ın sözü edilen teknikle ortaya koyduğu soyut kompozisyonlar, sanatçının aynı zamanda ilk siyah-beyaz yağlıboya denemeleri olarak bilinirler. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'na oldukça yakın bir tarzda ortaya koyduğu bu resimler

[32] Zeynep Rona, ''**Pierre Soulages**'', Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, İstanbul, Yem Yay, 1997, s. 1687.

çoğunlukla siyahın plastisitesine dönük biçimsel denemeler bütünün bir yansımasını ifade eder.[33] Bu şekliyle bakıldığında da *Action Painting* (Hareket Resmi)'in ve yer yer Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun Fransız muadili sayılabilecek *Taşizm* akımının da önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul edilir.[*] Siyahları bağlamında kişisel üslup arayışlarının temelini oluşturan 1950 dönemi başlarında henüz siyahın morfolojik özelliklerini incelemekten ziyade plastik değerlerini öne çıkaran resimsel bir anlayışı sanatının merkezine alır.[34]

Soulages'ın siyah-beyaz resimlerinin ilk örnekleri çoğunlukla parlak bir açık zemin üzerinde oluşturulan katmanlı siyah serbest şeritlerin, arka planda kalan parlak alanla oluşturduğu gerilimli karşıtlığa dayanan biçimsel kaygılardan hareket ederek yapılmışlardır.[35] Derinlik etkisinin sözü edilen gerilimli kontrast unsurlarla oluşturulduğu bu örneklerde siyahın kullanımı tuval üzerindeki serbest biçimselliğin kurgulanışına dönük kaygılar taşır.[36] Böyle bakıldığında Soulages'ın sert kenar formlarla oluşturulmuş ilk siyah denemeleri, henüz siyaha dair derinleştirdiği teorik bağlamlar düzeyinde değil; daha çok tuval yüzeyinde renk dokusunun hissettirilişine dair ifadeleri barındırır.[37] Bu örneklerde Soulages'ın siyahın dokusuna dair katmanlı uygulamaları denediği görülür. 1950 dönemi siyah uygulamaları tuval üzerinde fırçanın serbestçe hareket ettiği, çoğunlukla üst üste bindirilmiş şeritlerden oluşturulmuştur. Geometrik olmayan bu lirik soyutlamalar Pierre Soulages ile birlikte serbest biçimin tam da Amerikan Soyut Dışavurumculuk sonrası Avrupa coğrafyası içinde kendine özgü yeni bir soyutlama anlayışı gelişmesini sağlamıştır. Soulages'ın 1950 dönemi siyah şeritli resimlerine bakıldığında Amerikan geometrik soyutlamacılığından farklı olarak daha sezgisel, içe dönük ve lirizmin kendine özgü doğaçlamacı serbestisini yakalamaya çalıştığı hissedilir.[38] Bu çalışma anlayışı içinde

---

[33] **A.e**, s. 1687.

[*] Bu noktada belirtmek gerekir ki Pierre Soulages'ın siyahları özelinde uyguladığı metot Taşizm'in klasik damla ve lekeleme tarzından biraz daha farklı olarak siyah şeritlerden meydana gelen ve Avrupa Lirizmi'ne daha yakın duran bir resimleme anlayışıdır.

[34] Gyorgy Kepes, ''**Statements and Documents: Artist on Art and Reality, on their Work, and on Values**'', Cambridge, Daedalus, The MIT Press on American Academy of Arts & Sciences, Vol. 89. No.1, The Visual Arts Today, (Winter, 1960), pp. 79-126.

[35] Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, s. 1687.

[36] Brennan, **a.g.y**, s. 122.

[37] Kepes, **a.g.y**, s. 83.

[38] **A.y**, s. 92.

siyahlarla oluşturulmuş olan kontur etkisinin fırçanın elin jestüel hareketlerine bırakılarak uygulandığı bir üslup kavrayışı dikkati çeker. Avrupa resmi içinde bu tarzda resim anlayışını takip eden Antonie Tapie ve Hans Hartung'ta da benzer resimleme anlayışının etkileri net bir şekilde hissedilir. Özellikle boyutları büyümeye başlayan tuvallerde kaligrafik siyah boya şeritleriyle oluşturulan bu kompozisyonlar Soulages'ın 1950 dönemi siyahlarının genel sunumlarını ifade eder.[39] Soulages bu tarihlerde bir taraftan da doğanın organik unsurlarıyla resmin kendi ontolojik pozisyonu arasında belli bir bağ kurma arayışı içindedir. 1947-50 tarihleri arasında seri olarak karşımıza çıkan 'Resim' başlıklı çalışmaları ceviz kabuğundan elde edilen boyar maddelerle siyahın birlikte uygulandığı serbest doğaçlamacı tarzın ürünleridir. Soyut-siyah geometrik formların ceviz kabuğu boyasıyla oluşturduğu çalışmalarında Soulages, 1970 başında karşımıza çıkacak olan ve kendi üslubunu en iyi yansıtan örneklerin de ilk nüvelerini ortaya koymuş olur.[40]

Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.dreamideamachine.com/?p=62261 Erişim Tarihi: 10. 02.2022



Resim 114: Pierre Soulages, *Kağıt Üzerine Guaj Resimleme*, 1950, 50.5 x 65 cm, kağıt üzerine siyah yağlı boya ile birlikte ceviz kabuğu boyası, Bild Kunst, Bonn

[39] Sanatçının özellikle 1945 sonrası şekillenen siyah ağırlıklı resimlerinde sözü edilen 'kaligrafik' vurgu Soulages'ın çok da sıcak bakmadığı bir tanımdır. Soulages bahsedilen etkiyi bir tür 'iz' ya da 'işaret' olarak görme eğilimindedir. (Ersağdıç, **a.g.y**, s. 64.)
[40] **A.y**, s. 66.

1945-60 dönemi arasında gerek Amerika Kıtası'nda gerekse de Avrupa Kıtası'nda yüzünü Uzakdoğu'ya dönen sanatçıların sayısının artması; özellikle 1950'li yıllarda iki kıtada da gerçekleşen siyasi, ekonomik ve sosyolojik buhranların akabinde gerçekleşmiştir. Uzakdoğu düşünce yapısının Batılı sanatçılar nezdinde gitgide etki bırakan kimi unsurları Soulages'ı da etkilemiştir. Özellikle Uzakdoğu kavramsal yaklaşımından devralınan 'boşluk' olgusu 1950'li yılların ortalarından itibaren Soulages'da da iz bırakmış ve bu noktadan sonra siyahlarının ortaya konuşunda etkili bir faktör olmuştur.[41] Soulages bu bağlamda siyahı biçimsel plastisitenin dışından bir bakışla, anlam yapısının içinden okuyan bir değerlendirme biçimiyle ele alır. Aslında Soulages'ın bu yaklaşım şekli ilk olarak Uzakdoğu etkili ve siyah ağırlıklı kaligrafi çalışmalarında hissedilir. Hatta konuyla ilgili doğrudan beyanları olmuştur:

''(…)Japonya'da Japon kaligraflarla tanıştım. Bana eserlerini gösterip ne düşündüğümü sordular. Onlara şöyle karşılık verdim: ''Size şunu ya da bunu tercih ettiğimi söyleyemem, çünkü ne anlama geldiklerini bilmiyorum. Bana gösterdikleriniz arasından yaptığım seçim, Japon kaligrafisinin özel kriterleri dolayısıyla değil, resmini yaptığınız işaretlerin ''fizyonomik'' niteliğine şu ya da bu şekilde yakınlık duymam dolayısıyla olur. Aslında, bunları siyah ve beyaz Batı soyut resmini değerlendirir gibi değerlendireceğim.''(…)[42]

Soulages'ın 1950 dönemi siyah kaligrafi çalışmalarının genel ifadeleri anlambilimsel bir ifade taşımaları bağlamında önemlidirler. Zira, Japon kaligrafisiyle kendi siyah kaligrafi çalışmaları arasında bağ kurulmak istendiğinde, Soulages için sözü edilen benzerlik yalnızca resimsel bir benzerlik teşkil etmeyecek; onun için siyahlarıyla kurduğu anlam örgüsü Japon kaligrafilerinin stilistik aktarımlarından bambaşka ve daha derinlikli bir yapı kurgusu ortaya koyacaktır. Böylelikle Soulages siyah özelinde deneysel girişimlerine bu tarihlerde başlamış olur. Fakat Soulages için siyahın ontolojisine dönük derinlikli bakış açıları 1960'lı yıllar itibariyle şekillenir. 1960'lı yılların ortalarına doğru Soulages'ın kompozisyonları çeşitlilik göstermeye başlar. Kaligrafi tekniğinden uzaklaşarak yağlı boyanın resimsel doku üzerinde ortaya çıkardığı etkileri analiz etmeye başlar. Bu süreç tuval üzerinde hem farklı tekniklerin; hem de farklı resimsel uygulamaların ortaya çıktığı bir dönem olarak

[41] **A.y**, s. 64-65.
[42] Bernard Ceysson, **Soulages, Tout L'art Monographie**, Paris, Flammarion, 1996, p. 49. (Akt: Özkan, **a.g.ç**, s. 53.)

tariflenebilir. Özellikle 1960'lı yıllar sonuna doğru Soulages akrilik boyaları yağlı boyalardan daha yoğun bir şekilde kullanmaya başlayarak, siyahların tuval yüzeyinde daha katmanlı göründüğü yeni bir düzlem oluşumu yakalamaya çalışır.[43] Siyahlarının katmanlı ve yoğun kütleler halinde resim düzleminde uygulanışıyla birlikte Soulages, yeni bir resimsel dilin arayışlarının ilk işaretlerini aktarmış olur.

Kaynak: (Çevrimiçi) http://galeri-nasional.or.id/en/collections/677-tanpa_judul Erişim Tarihi: 10. 02. 2022



Resim 115: Pierre Soulages, *İsimsiz*, 1950, 66 x 50.5 cm, litografi baskı, Özel Koleksiyon

Soulages'ın 1950 dönemi ile birlikte yaşamış olduğu zihinsel dönüşüm siyahların uygulanışında da net farklılıklar yaşanmasına dönük etkiler hissettirmiştir. Özellikle Uzakdoğu sezgiciliğiyle doğrudan temas kuran sanatçı, salt biçimci bir

[43] Chakrabarty, **a.g.y**, s. 11.

soyut kompozisyonlar bütününden, siyahın doku ve form yapısından hareketle siyahı adeta *yaşayan bir organizma* olarak gördüğü yeni bir sürece evrilir.[44]

Soulages'ın üslubunun siyahları bağlamında netleştiği ve kendi kavramsal sanat dilinin yansımalarını işaret eden örüntülerinin hissedildiği dönem 1960'lar sonrasında ortaya koyduğu çalışmalarında kendini gösterir. Özellikle bu tarihlerde resim alanının dışında beslendiği kaynaklar Soulages'ın sanat kavrayışında-ve dolayısıyla siyahları ele alış biçiminde ciddi farklılıklar oluşturmuştur. 1960'lar itibariyle ortaya koyduğu eserlerinde siyahların sunumu yavaş yavaş Soyut Dışavurumculuğun kavramsal ilkelerinden sıyrılmaya başlayarak daha kendine özgü, öznel yaklaşımının yansımaları olarak hissedilmeye başlanır. Siyahlarının uygulanışında Sert Kenar Resmi'nin (Hard-Edge) kütlesel, kalın ve tek hatlı geometrik aktarım biçimlerinden tekil, yer yer lekeler halinde ve çeşitli imgelerin siyahlarla buluştuğu özgün bir üslubun yansımaları hissedilmeye başlanır.[45] Soulages özellikle 60'ların ortalarına doğru, siyahı alışılageldik biçimsel bağlamının dışında, resim dışı unsurlarla ilişkilenme biçimine bağlı olarak ele almaya başlar.[46] Bu tarihlerde resmin içine sokmuş olduğu farklı malzeme kullanımı ile birlikte Soulages'ın resim anlayışında da gözlü görülür değişimler gözlenir. Özellikle resim düzlemi üzerinde siyahlarının kullanımında doku yoğunluğunun etkisini doğrudan hissettirecek yeni tekniklere doğru yönelir. Siyahlarını fırçanın alışagelmiş uygulanış biçiminden uzaklaştırarak, tuvale de birtakım müdahalelerde bulunarak geliştirmeye başlamıştır. Siyahtan yansıyabilecek ışığın keşfine doğru araştırmalarını yönelten Soulages, macun, katran, boya fırçası, büyüklük açısından farklılıklar gösteren ragleler ve kazıma aletleriyle malzemenin madde özelliklerini öne çıkarır.[47] Bu şekliyle de siyahın yansıtıcı yönünü öne çıkaran unsurlar sözü edilen malzemelerin kullanım şekliyle ilk dönem siyah çalışmalarından farklılaşan özellikleri yansıtırlar.

Soulages'ın siyahın sözü edilen yansıtıcı özelliklerini kavrayıp rengin doku özelliklerini ele aldığı sürecin de başlamış olduğu 1960'lı yılların ortasında çalışma prensibi de değişim gösterir. Fırçanın devreden çıkışıyla birlikte siyahların resim

[44] Chakrabarty, **a.g.y**, s. 7.
[45] Ersağdıç, **a.g.y,** s. 67.
[46] Brennan, **a.g.y**, s. 123.
[47] Ersağdıç, **a.g.y**, s. 68.

düzlemi üzerinde uygulanma biçimi ışık-doku ikiliği bağlamında ele alınmaya başlanır. Doku unsurunun öne çıkışı, 1960'lar itibariyle Soulages'ın sanat kavrayışında önemli kırılmaların yaşandığı bir süreci tanımlıyor oluşu itibariyle düşünülmelidir. Soyut kavrayışın; özellikle biçimci plastisitenin keskin teorisine dönük çıkarımlarla algılanıyor oluşu Soulages'ın jestüel resme (Hareket resmi ya da Taşizm) yaklaşımını değiştirir. Soulages, jestlere dayalı resimleme anlayışına duyduğu güvensizliği özellikle Soyut resmin Avrupa kolunu temsil eden bazı isimleri üzerinden gerek figüratif unsurlara yaklaşan değerler bütünü bakımından gerekse de ifade değerleri bakımından dile getirmiştir.[48] Soulages bu şekliyle bakıldığında, siyahlarının sunumunda lirik soyutlamacı resim tutumundan yavaş yavaş yüzey dokusunun hareketliliğini aktaran ya da boyanın dokusal niteliğine dönük unsurları resim yüzeyinde araştıran bir sanatçı kimliğine doğru geçiş yapar. Özellikle siyahların aktarımında spatula ve bıçakların kullanımıyla birlikte siyahlarının birer ifade aracı olarak değer bulduğu bir sunum biçimine yönelir. Tuval üzerinde sergilenen ve çoğunlukla siyah boyanın kullanımıyla belirlenen sanatsal tutum, malzemenin nasıl bir biçimselliğe dönüşeceğinin belirlenimi anlamında önem kazanır.[49] Siyahın tuval yüzeyinde hissettirdiği etki dokusunun hacimlenerek bir tür 'özne'lik kazandığı sözü edilen tutumla doğrudan ilgilidir.

Soulages 1970'li yılların başına kadar her ne kadar siyahları belli biçimsel ve bağlamsal izlekler dahilinde kullanıyor olmuş olsa da; siyahın resimsel kompozisyonun başat bir öğesi olarak kullanılmadığı, soyut unsurlarla zihinsel şemaların bağdaşık ilerlediği resimsel yapı yerini, tuvallerin boyutlarının büyümesiyle birlikte bütün bir yüzeyi tamamen siyahla kaplayan, oldukça farklı bir monokrom yaklaşıma bırakır. Bu tarihlere kadar siyahı kontrast rengiyle ya da beyaz tuvalin koyu renklerle oluşturduğu patlayıcı etkiden faydalanarak oluşturduğu kompozisyonları 70'li yılların ortalarına doğru yerlerini *saf siyah*'larla oluşturduğu kompozisyonlara bırakmaya başlar. Bu tarihlerdeki ilk denemeleri siyah boyanın katmanlandırılarak tuval düzleminde bıraktığı yoğun etkinin, maddenin özsel olanaklarının ilksel unsurlarına vurgu yapan düşünsel bir bağlam ışığında ele alınır.[50]

[48] Özkan, **a.g.y**. s. 14.
[49] Pastoureau, **a.g.e**, s. 201.
[50] Chakrabarty, **a.g.y**, s. 11-12.

Buna göre katmanlandırılan siyahla birlikte tuval yüzeyinde Soulages'ın her zaman arayışı içinde olduğu kişisel bir 'iz'in etkileri tuvallerinde hissedilmeye başlanır. Bu kişisel *iz* kavrayışının temellendiği unsur Soulages tarafından 'zıtlık' olarak belirtilir. Bu zıtlık kurgusu resimsel serüveninin başlangıcında ve olgunlaşma sürecinin bir kısmına resmin biçimsel unsurları itibariyle etki eder. Özellikle siyah-beyaz karşıtlığında kurgulanan bu resimsel dil 1970'li yıllar itibariyle semantik bir yapıya bürünür. Soulages 2013 tarihinde Hans Ulrich Obrist ile gerçekleştirdiği röportajda siyahın kendisi için ne ifade ettiği sorulduğunda sözü edilen yaklaşımı netçe belirtir:

> ''Bir sembol olarak siyah tezattır. Anarşi ve aynı zamanda otorite anlamına gelir. Gösteriş ve kutlama olduğu kadar ciddiyet ve yas tutmadır. Benim için değeri hiç de sembolik değildir.''[51]

Soulages siyahlarının 70'ler başındaki mevcut durumu bu bağlamda bakıldığında biçimsel ve anlamsal belli karşıtlıklar üzerine şekillenen bir boyutta ele alınır. Resim boyutlarının büyümesiyle birlikte de sözü edilen zıtlıklar bütünü mikro özelliklerine kadar izleyicinin gözü önüne sunulur. Resim serüveninin başında beyazla birlikte soyut formlar aracılığıyla düşündüğü, 60'lı yıllar itibariyle ceviz lekesi ve katmanlı boya özellikleriyle biçimsel açıdan yaklaştığı siyahlar, 70'lerin başı itibariyle anlam özellikleriyle bir araya gelen resimsel değerlendirmeler bütününün başat bir unsuru olarak düşünülmüştür. Soulages için bu serüvenin başında siyahın kalın çizgilerle aktarılışı, bu tarihler itibariyle çizgilerin resim düzleminde lekelere dönüşmesiyle birlikte bağlam açısından önemli dönüşümleri ifade eder. Siyahın kökensel özüne doğru düşünsel bir yolculuğa çıkan Soulages'ın bahsedilen bu dönüşüme giden yolda siyahların kullanımını değiştirmiş olması başka parametreleri de düşünmeye başlamasıyla paralel ilerlemiştir. Soulages için bu parametrelerden en önemlisi 'ışık'tır.

Soulages'ın üslubundaki temel dönüşüm soyut biçimlerin bir takım imgelerle buluştuğu Amerikan Soyut Dışavurumcu üslup anlayışından siyahın ışık ve doku değerleriyle ilişkilendirilerek sunulduğu yeni bir dile doğru evrilir. Soulages her

---

[51] Hans-Ulrich Obrist, Cedric Moulier, **''Pierre Soulages Painter of Black and Light''** Nisan 2013, (Çevrimiçi) https://www.egodesign.ca/en/article_print.php?article_id=554 Erişim Tarihi: 17.01.2022 (Akt ve Çev: Ersağdıç, **a.g.y**, s. 69.) Ayrıca konuyla ilgili yine Obrist ile Soulages'in bir başka söyleşisi için bkz. (Çevrimiçi) https://tokion.jp/en/2020/07/28/observe-insight/ Erişim Tarihi: 17.01.2022

şeyden önce ışığın yapısını resme dair bir unsur olmaktan önce, salt ontolojik yapısıyla kavrayarak Platon süreci itibariyle tartışılmaya başlanan 'görünen' dünyanın 'kavranan' bir dünya haline dönüşü bağlamında kurgular.[52] Işığın Barok Sanat'ta ele alındığı şekliyle gölgenin varlığıyla birlikte kavranan pozisyonu, Soulages sanatında kendi oluşu itibariyle resmin dokusuna hayat veren temel bir unsur olarak ele alınır. Bu şekliyle, Soulages siyahlarının özellikle ışıkla birlikte hayat bulduğu dönemin 1970'li tarihlerin başı olduğunu belirtmek gerekir. Boya katmanlarını kazıyarak elde ettiği yeni resimsel düzlem kurgusu, mekan içerisinde odak özelliği taşıyan ışık etkisindeki yüzeye boya dokusunun daha net hissettirildiği bir katkı sağlar.

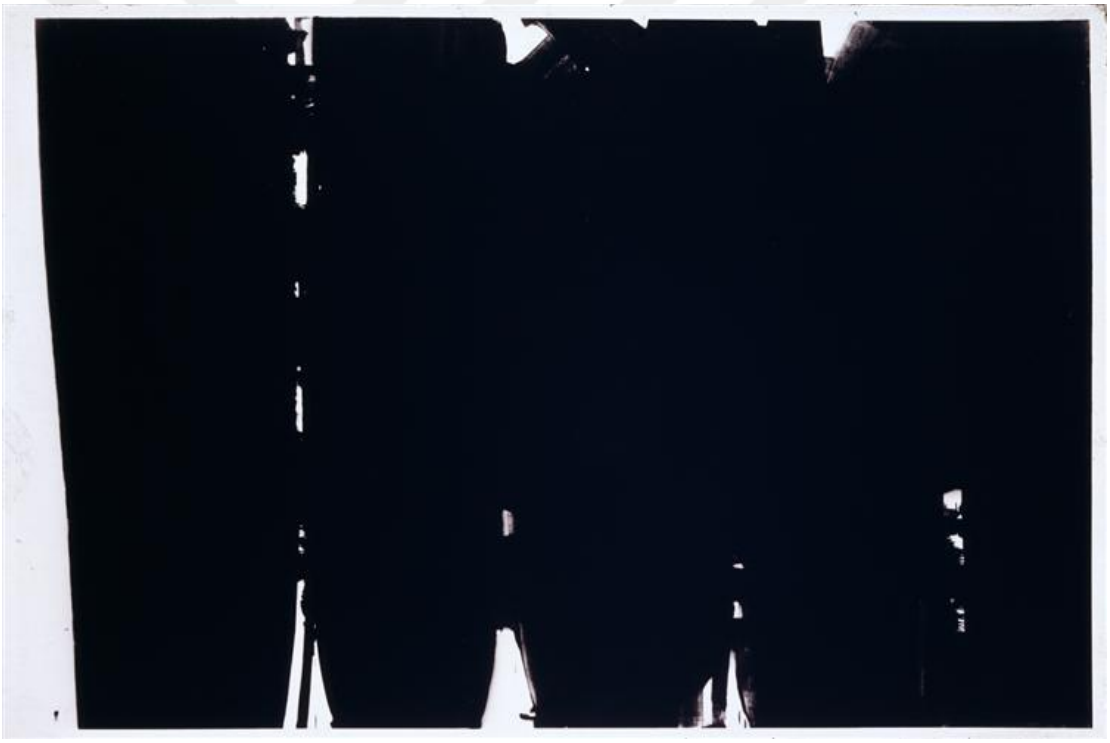
Soulages'ın ışık etkisindeki siyah boya dokusunun yansıtıcı özelliklerinden faydalanarak ortaya koyduğu sözü edilen kompozisyonları 1970'lerin ortalarından itibaren sayıca artarlar. Bu kompozisyonlar çoğunlukla doğal olmayan mekan ışığıyla veya lokal spot ışık kaynaklarıyla resim düzlemine yansıtılan veya mekânsal özellikler bağlamında kendiliğinden şekillenen kompozisyonlarını tarifler. Işık kaynağının Soulages açısından siyahlarının 'öznelik oluşu'na doğrudan etki eden yapısı kompozisyon gelişimi açısından oldukça önemli bir enstrüman olarak kullanılır. Çizgiler bütününden siyah lekelenmelere doğru kayan biçimsel yapı, ışık kullanımıyla birlikte etkisi güçlenen bir özelliğe kavuşur.

Işık-siyah ilişkisinin sanat tarihinin en başından itibaren gerilimli bir ilişkiyi tariflediği düşünüldüğünde, Soulages'ın deneysel girişimi tam da bu gerilimli ilişkinin doğasına dönük araştırmanın odağını oluşturur. *Renksizlik, ışıksızlık* gibi tariflerin merkezinde tanımlanan siyahın Soulages için bütün bu tariflerin ötesindeki anlamı, tamamı siyahlarla kaplanan tuvallerinin siyaha dair alışılageldik tanımları yıkmaya dönük ifadeleri olarak şekillenmeleridir.[53] Siyahın yutucu özellikteki fiziksel yapısı, ışık etkili destekleyici bir unsurla birlikte *yansıtıcı* niteliğe kavuşur. Soulages'ın 1970 dönemi eserlerine bakıldığında siyahlarının fiziksel yapısı fırça kullanımından spatula kullanımına geçişiyle birlikte sözü edilen yansıtıcı özellikleri belirgin kılan resimsel bir avantaj yaratır. Soulages'e göre kullanılan malzemelerle,

[52] Chakrabarty, **a.g.y**, s. 11.
[53] Chakrabarty, **a.g.y**, s. 13.

her farklı teknik ve aracın birlikte düşünülüyor oluşu renk kullanımı özelinde farklı renk modülasyonuna olanak sağlar. Böylece resim düzleminde oluşan maddeler düzeninin resimsel imkanları genişletebildiği görülür. Bu olanaklar Soulages resminde malzemenin kendi yönelimleri ışığında farklı bir nitelik kazanmış olurlar.[54] Böylece yapıt özelinde siyahlar aracılığıyla malzemenin kendi yapısal özellikleri birlikte düşünülerek Soulages'ın ulaşmak istediği resimsel 'iz'lere ulaşabilmenin imkanları yaratılmış olur. Bu arayış Soulages için siyahın içindeki ışığı görebilmenin bir yolu olarak değerlendirilir.[55]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cAnpLXz Erişim Tarihi: 14.02.2022



Resim 116: Pierre Soulages, *Resim*, 1968, tuval üzerine yağlı boya, 220 x 366 cm, Georges Pompidou Center, Paris

[54] Jean Paul Sartre, **Estetik Üzerine Denemeler**, Çev. Mehmet Yılmaz, Ankara, Doruk Yay, 1999, s. 120. (Akt: Ersağdıç, **a.g.y**, s. 68.)
[55] Ersağdıç. **a.g.y**, s. 68.

Soulages'in 1975 sonrası eserleri bu şekliyle bakıldığında ışığın siyahların sadece yansıtma ya da tuvalin genelinden yansıyan etkilerini ortaya koyma açısından öne çıkmaz. Bütün bu özellikler dışında Soulages'in çalışma tekniğinde fark etmiş olduğu yeni unsurlar siyahlarının değerlendirilişi açısından yeni anlam önerileri ortaya koyar. Özellikle 1975 sonrası *gri-siyah* ya da *siyah üzeri siyah* temalı eserlerinde siyahlarla giriştiği mikro ölçekli deneysel uğraşları, sözü edilen yeni değerlendirme bağlamlarının ortaya çıkışında etkili olmuştur. 1979 yılı eserlerinde siyah katmanlı boya oluşumlarının içine derin çizgiler atmaya başlayan Soulages, ışıkla bu derin çizgilerin bir araya gelişinin yarattığı resimsel imkanları fark etmeye başlar. Siyah boya üzerinde yaratılan çizgisel yarıklarla birlikte, bu yarıkların içerisinde ışıkla dolan alanların oluşturduğu aktarım biçimleri, siyahların yeni pozisyonunun Soulages açısından çok farklı değerlendirilmesinin önünü açacaktır. Bu tarihlerde çalıştığı siyah resimlerine bakıldığında en başta 'iz' olarak tanımladığı siyah lekelemelerini, sözü edilen çizgisel oyuklara dönüştürerek her bir resmi özelinde, o çalışmaya özgü yepyeni öneriler olarak şekillendirir. Doğrudan tuval üzerinde böylesi bir maddesel dokunuş, boya dokusunun yapısına yapılan bu tip bir müdahale önemli bir dış etken olan ışığın da devreye girişiyle birlikte siyahın farklı bir oluş haline özgü dönüşümünün önünü açmış olur. 1970 sonuna doğru resimleri tamamen sözü edilen izlekler dahilinde şekillenmiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.phillips.com/detail/pierre-soulages/UK010418/27 Erişim Tarihi: 24.02.2022



Resim 117: Pierre Soulages, *Resim*, 1980, tuval üzerine yağlı boya, 130x 102 cm, Sotheby's Gallery, New York

Soulages'in özellikle 70'li yılların sonuna doğru ortaya koymuş olduğu eserler siyahın ontolojik yapısını öne çıkaran ve sanatçının özellikle resim düzlemine doğrudan müdahalelerde bulunduğu örneklerden oluşur. Katmanlı siyah boyaların çizgisel oyuklarla, birbirini takip eden seri hatlar olarak tuval üzerinde görünür kılınması; tam da bu tarihlerde tuval üzerinde, doğrudan tuvalin maddi yapısını bozuma uğratan Lucio Fontana etkisinde şekillenmiştir.[56] Özellikle 1960 sonrası gelişen Avrupa Avangardı'nın biçim-anlam örgüsü bağlamında yaratmış olduğu

[56] Kepes, **a.g.y**, s. 85.

bozumcu etki, sözü edilen tuval merkezli resim algısını yerle bir etmiştir. Sanatın nesneye olan gereksiniminin de ortadan kalkmaya başladığı 60 sonrası avangard oluşumların paralelinde şekillenen bu yaklaşım, çoğunlukla yapıtın maddi varlığının öneminin ortadan kalktığı bir dönemin sonucu olarak okunmalıdır. Bahsedilen sanat geleneğinden beslenen İtalyan sanatçı Fontana, modernist kurallar bütününden Neo-Avangard kırılmanın gerçekleştiği süreçte önemli bir aktör olarak öne çıkar. Sözü edilen bu kırılmanın nüvelerini hissettiren bir metin olarak sanatçının ilk olarak 1946 yılında kaleme almış olduğu 'Beyaz Manifesto', sanat çevrelerince bu kırılmanın ilk elden hissedildiği bir anlatı olarak kabul edilmiştir. 1960'ların sonlarına doğru önem kazanan manifesto, özellikle 60'lı yıllar sonrası temellenen yeni sanat dilinin gelişmesinde temel bir metin olarak görülür.

Fontana'nın *Beyaz Manifesto* özelinde temel olarak üzerine durduğu konular bütünü, *Spazialismo* (uzamsallık) kavramı etrafında örülmüş bir düşünsel izlek etrafında şekillenmiştir. Buna göre ''sanat fikrinin müdahale edemeyeceği bir sanat'' yaklaşımı Fontana'nın sanat kuramını bütüncül olarak ifade eder.[57] Buna göre Fontana'nın 'uzamsallık' bağlamında ortaya koyduğu teoriler bütünü, resimsel olanakların maddi bir tuval düzenine bağlı olmadığı, onu aşan yeni bir maddesel uzam görüşünün ifadesi olarak değerlendirilmelidir. Fontana'nın 'Yeni Uzam' olarak temellendirdiği bu teorik kurgu, yüzyıl başında ortaya konan 3. Boyut sonrası gelişen tartışmalara odaklanan bir tartışmadan hareketle doğmuştur.[58] Bu yaklaşım resim düzeninin, bu düzenin en alışılageldik sunum biçimi olarak ortaya konan kare ve dikdörtgen çerçeve düzenine karşı gelişen geometri kökenli yaklaşımının bütününe karşı bir itirazdan doğmuştur. *Spazialismo* hareketi sanatçıları resimlerin geometrik şekillenen yüzeylerine doğrudan nüfuz etmeyi amaçlayarak tuvallerin maddi yapısına müdahaleler gerçekleştirir. Tuvallerin kare ve dikdörtgen yüzeylerini kesmeye ve delmeye başlayarak gerçekleştirdikleri bu müdahaleler; sözü edilen yeni uzam görüşünün tuval yüzeyinde cisimleşen maddi yapısını aşmaya dönük bir girişimdir.

[57] Harrison & Wood, (ed.), **a.g.e**, s. 693. (ed. notu)
[58] Stephen Petersen, ''**The Dynamics of ''Space'' in Postwar Art ''Le Groupe Espace'' and ''Arte Spaziale''**, Venedik, Fondazione Giorgio Cini Onlus Pub, Saggi e Memorie di storia dell'Arte, Vol.39, 2015, pp. 226-237.

Sözü edilen bağlam bütünlüğü ışığında Soulages'ın özellikle 1975-79 arası çalışmalarının odağını oluşturan tuvallerin bütününe yayılmış bir siyahlık ve bu siyahlığın yarattığı yoğun boya etkisini oyuklarla aşmaya dönük müdahaleler eşliğinde şekillenen maddi yapısı, Fontana'nın *Spazialismo* görüşü bağlamında paralellikler gösterir. Buna göre tuval yüzeyini belli renk segmentleriyle alanlara bölen Soulages, tuval yüzeyinde oluşan bu bölümlenme biçimini özellikle 1979 yılı itibariyle başlayan çalışmalar bütününde net bir şekilde ortaya koyar. Sözü edilen biçimsel oluşumun yakından görülebildiği bir çalışma olan 1979 tarihli *Resim* isimli çalışmasında siyahlarla oluşturulmuş uzamsal yaklaşımın nüveleri hissedilebilir. Çalışmada Soulages'ın alanlara bölünmüş siyah şeritli yeni uzam arayışlarının esintileri dikkati çeker.[59] Tuval yüzeyi üç belirgin dikey segmente bölünmüştür. Sol dikey segmentten oluşan kısım kalın, tamamı siyahla kaplanmış dar bir alandan oluşur ve herhangi bir dokusal iz barındırmaz. Tuvalin orta kısmını oluşturan bölge ise doğaçlamacı bir tavırla kazıyıcı ve spatula eşliğinde siyah şeritli ve dokusal 'iz'leri aktaran geniş bir alanı ifade eder. Üçüncü ve son kısmı oluşturan sağdaki alan ise, sol baştan sağ kısma doğru yatay bir şekilde yine kazıyıcı-spatula birlikteliğinden hareketle oluşturulmuş diyagonal kalın siyah çizgi kesitleriyle oluşturulmuş yeni bir alanı temsil eder. Burada siyahlar aracılığıyla yaratılan yeni uzamsal merkez, bu üç alanı da kuşatan, merkezden sözü edilen alanlara farklı açılarla dağılan kesitler aracılığıyla ortaya çıkar. Her alanın siyah şeritler aracılığıyla diğer alan üzerinde oluşturduğu gerilim etkisi, farklı yönlerde hareket eden bu şeritler aracılığıyla bakışın tuval içinde oluşan etkisiyle eriyerek dağılışını sağlar.[60] Böylece siyahın varlığı Soulages için artık sadece ışığın yarattığı yansıtıcı etki bağlamında değil; bununla birlikte farklı bir uzamsallığı meydana getiren teknik girişimlerin ışığında da anlam kazanır.

[59] Chakrabarty, **a.g.y**, s. 7.
[60] **A.y**, s. 7.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.pierre-soulages.com/oeuvre/peinture-162-x-310-cm-14-aout-1979-2/ Erişim Tarihi: 25.02.2022



Resim 118: Pierre Soulages, *Resim*, 1979, tuval üzerine siyah yağlı boya, 162 x 310 cm, Picasso Müzesi, Antibes

Soulages'ın tuval üzerinde siyah alanlarla oluşturduğu yeni uzamsallık tam da Fontana'nın *Beyaz Manifesto*'da işaret etmiş olduğu resimsel alana yapılan doğrudan müdahale fikrinin temellendirdiği yaklaşıma benzer bir şekilde fakat siyahlarla yaratılan resimsel oluşumun ilk örnekleri olarak düşünülmelidir. Soulages bu tarihler itibariyle kendi siyahları özelinde iki yeni yaklaşımı devreye sokar: Bunlardan ilki siyahın ışık etkisiyle birleşerek yutucu özelliğini yansıtıcı etkilere dönüştürerek yaratmış olduğu ve klasik monokrom resimlerden ayrılan yapısının ortaya konuşu; bir diğeriyse yine siyah aracılığıyla resim düzleminde katmanlı ya da oyularak-çeşitli şeritlerle oluşturulmuş bütüncül bir siyah alan kurgusudur. Böylece siyah artık Soulages için klasik anlamda bir tür 'renk' ya da resimsel unsurun bir aracı olmaktan çıkarak, bunun ötesine geçen başlı başına ontolojik bir kavrayış biçimi olarak hissedilir. Soulages, bu oluşu tam da bu tarihler itibariyle *siyahötesilik*(outrenoir)

olarak tanımlamaya başlayacaktır.[61] Bu tanım 80'lerin başında Soulages için resimsel kariyerinin yeni bir safhası olarak tanımlanmakla birlikte, kompozisyonlarının dönüşümü açısından da önem arz eder. Bu tarihten sonra Soulages siyahı tuval üzerinde oldukça farklı bağlamlar içinde ele almaya başlar.

Soulages *siyahötesi* kavramını biçimsel açıdan tanımlarken 'ışığın tuval üzerinde siyahla buluşmasıyla yüzeyde oluşan gerilimli doku etkisinin hissedilişi' şeklinde bir tarifler.[62] Soulages bu tarifi ortaya koyarken 1975 yılı öncesi eserleriyle net bir ayrım ortaya koyarak bunu açıklar:

> ''Benim önceki resimlerim (1979'dan öncekiler olarak düşünülmelidir) herhangi bir katışıklık olmaksızın yine aynı siyah maddesel özelliklerle, aynı pigment değerleriyle ortaya konmuştur. Şimdiyse, yüzeyin dokusu, şeritli-çizgili ya da düz siyah biçimlerle *ışığı dönüştüren* ve farklı değerlerin ortaya çıkışını sağlayan özelliklere sahiptir. Yeni resimlerimde doku etkisi, siyahın maddi varlığıyla bilinen statik yapısından, hareketli, dinamik ve gerilim etkisinde yeni bir özelliğe kavuşmuş olur.''[63]

Sözü edilen *siyahötesi* tutum, siyahın boya özelliklerinin ötesine geçen, ışık ve doku unsurlarının siyahı dönüştüren yapısal özellikleriyle ilgili olduğu kadar daha önce de değinilen tuvalin fiziksel varlığına dönük müdahale ihtiyacının kendisini de kapsar. Bu şekliyle bakıldığında siyah artık sadece renk özelliğiyle tanımlanmaz; resmin ontolojisine dönük bir takım dönüştürücü müdahaleler ışığında da ele alınabilen resimsel bir unsura dönüşür. Soulages için *siyahötesi*lik tam da resmin biçimsel özelliklerinden anlamın dönüştürüldüğü-ya da 'anlam' kavrayışının sorgulandığı düşünsel bir aracın kendisini ifade eder.[64] *Siyahötesi* böylece ikili (biçim-anlam) düzlemde Soulages'ın sanatsal izleğini ifade eden bir tanım olarak hayat bulur. Bu bağlamda bakıldığında da *siyahötesi* tutum Amerikan Modernizmi'nden alışık olunan monokrom resimlerin mantığının oldukça dışında; Soulages'ın kendine özgü tek renk siyah resimlerinin temellendiği teorik bir düzlemi ifade eder.

---

[61] **A.y**, s. 8-9.
[62] Ceysson, **a.g.e**, s. 91. (çeviri tezin yazarına aittir.)
[63] **A.g.e**, s. 91. (Akt: Chakrabarty, **a.g.y**, s. 8.) (çeviri tezin yazarına aittir.)
[64] **Pierre Soulages: New Paintings**, ed. Dominique Levy, Paris, Galerie Perrotin Pub, 2016, p. 36.

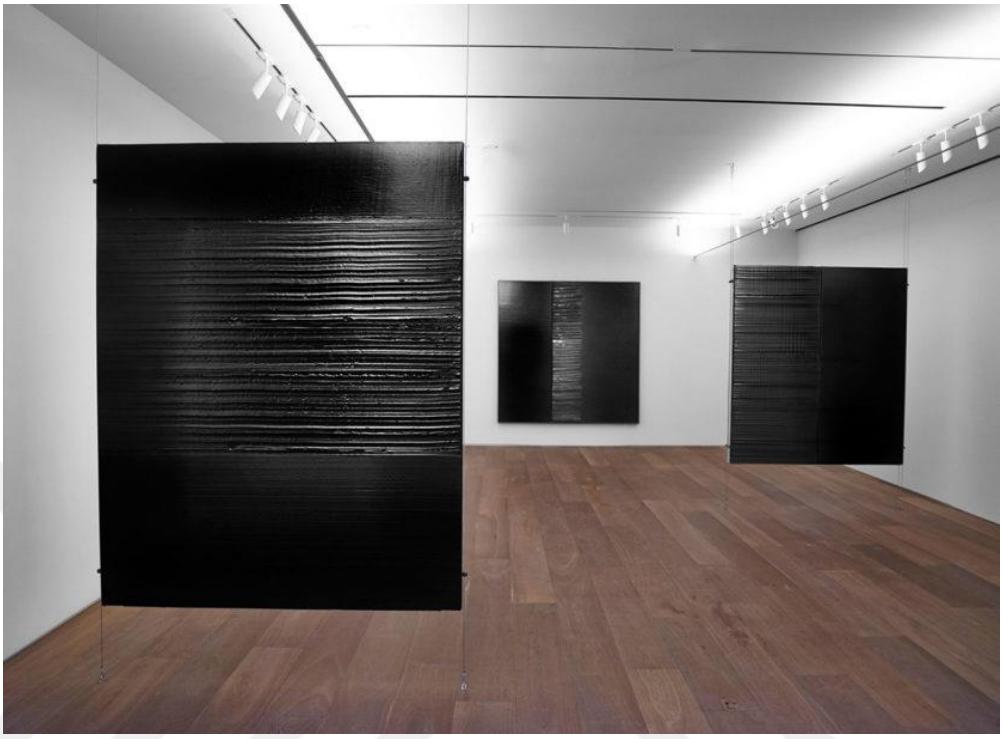
Soulages'ın *siyahötesi* resimleri Soulages'ın geç dönemi olarak bilinen 90'lı yılların sonundan itibaren ortaya koyduğu eserlerin hemen hemen hepsini tanımlar. Soulages'ın 1990'lı yılların başından itibaren özellikle *siyahötesi* resim tutumu ışığında ortaya koyduğu çalışmalarını tanımlayan açıklamaları net bir şekilde bu anlayışın temellerini ortaya koyar:

''Resimlerime belli bir sebepten ötürü 'siyahötesi' diyorum. 1996 yılındaki sergiye konu olan çalışmalarımı 'noir-lumiere' (siyah-ışık) olarak tarifflediler. Bu tanım beni rahatsız etmedi çünkü insanlara benim resimlerimi anlamaları için bir yol sunuyor. Bu açıdan, 'noir-lumiere' tanımı yanlış değil. Bununla birlikte bu tanım optik yasaların dayattığı fiziğin temel dayanaklarını anıştırıyor. Bu benim yapmak istediğim şey değil. Ben 'siyahötesi' tanımını ortaya koyduğumda zihinsel uzamı tanımlamaya çalışıyordum ki bu monokrom resmin ifade ettiği uzamsal yaklaşımın oldukça dışında.''[65]

Bu yaklaşımın genel izleri Soulages'ın geç dönem çalışmalarının hemen hemen hepsinde göze çarpar. *Siyahötesi* tutumu tanımlayan ışık temelli siyahlarının yorumlanışı bu tarihler itibariyle yoğunlaşan doku etkisiyle birlikte iki koldan ilerleyen bir resim tutumunu ifade eder. Bu yeni açılımlardan en göze çarpanı izleyiciye dönük görme-bakma edimini dönüştüren tuval değerlendirmeleridir. Bu çalışmalar, tuvallerin galeri duvarlarından ya da yer çekim etkisinden uzaklaştırılan çalışmalar olarak 80'li ve 90'lı yıllar ile başlayıp 2000'li yılları da kapsayacak şekilde sergilenmişlerdir. Siyah ağırlıklı, galeri tavanından asılan ya da galeri mekanında duvara yandan monteli, asimetrik dizilimli çalışmalar bütünü olarak ortaya konan bu çalışmalar Soulages'ın sanat çizgisinde net bir dönüşümü ifade eder. Tuval geometrisinin yapısına dönük bu itirazlar bütünü önce tuval içi-ya da merkezli müdahalelerden, sonrasında sergi mekanıyla bütünleşik alışılageldik dizilim kurgusuna dönük bir karşı çıkışa dönüşür.

[65] Chakrabarty, **a.g.y**, s. 8. (çeviri tezin yazarına aittir.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.levygorvy.com/artist/pierre-soulages/ Erişim Tarihi: 26.02.2022



Resim 119: Pierre Soulages, *Resim 1,2,3*, 2014, tuval üzerine yağlı boya, New York Sergi seçkisinden, Levy Gorvy Gallery, New York

Soulages'ın 2000'li yıllar itibariyle ortaya koyduğu eserlerin genel yapısı da siyahın maddi varlığının ışık etkisiyle birlikte daha da öne çıkarıldığı yetkin bir son dönem örnekler bütünü olarak karşımıza çıkar. Soulages'ın bu dönem çalışmaları *siyahötesi* tutumun etkisinden -Soulages'ın tabiriyle bir tür *siyah ışık* formuna evrilen teorik şema dahilinde hissedilir.[66] Bu bağlamda bakıldığında Soulages'ın özellikle 2000'li yıllar içerisinde ortaya koyduğu çalışmaları çoğunlukla tuval üzerinde siyahın parlaklaştırılarak ışık etkili yeni bir siyah oluşumunun altını çizmeye dönüktür. Siyahın, akrilik veya parlak yağlı boyayla doğal olmayan herhangi bir ışık kaynaklı bir araya gelişi sonucunda tuval üzerinde parlamasını ve bu şekilde net bir yansıtma özelliği üstlenerek alışıldık boya-renk yapısının dışında bir oluş haline gelmesinin amaçlanması Soulages'ın geç döneminin en belirleyici üslup özelliği olarak tariflenebilir. Spatula ile siyahın farklı motif veya sembolik şekiller

[66] Kepes, **a.g.y**. s. 122.

aracılığıyla aktarılması ve bu geometrik motifli siyahların özellikle belli kısımlarının siyah cila ile parlatılıp ışığın yansıtıcı etkisiyle entegre edilişi Soulages'ın 'siyah ışık' oluşturma fikrinin belirleyici biçimselliğini ifade eder. Yer yer yoğun veya kalın siyah geometrik formlu fırça-spatula geçişleriyle; yer yer de siyah cila aracılığıyla parlatılmış mat siyah üstü parlak siyah uygulamalarıyla resim düzleminde tam anlamıyla siyahın egemen olduğu bambaşka bir resimsel öykü anlatmaya başlar.

Soulages'ın 2000'li yıllar itibariyle resimsel yönteminde değişen paradigmalarından en önemlisi, siyahlarının kullanımında ortaya koyduğu yeni estetiğe dairdir.[67] Soulages bu resimlerini *ultra siyah resimler* olarak da değerlendirmiştir.[68] Bu resimleri *ultra duyarlı*-ya da yüzey üzerinde *duygulanım oluşturan* resimlemeler olarak tarifler.[69] Çoğunlukla enine resimlenen siyah külçe formlu örneklerinde sözü edilen ilişkiselliğin ya da kendi ifadesiyle 'ultra duyarlı' resimlerin genel özellikleri görülür. Siyah formların yer yer *birbirleriyle ilişki içinde oldukları, duygulanıma sahip birer özne* formunda kurgulandıkları bellidir. Birbirinin içine geçen, üzerine binen, birleşerek bir bütün oluşturan siyah formlar böylece Soulages evreninde sözü edilen ultra-siyahlar olarak tariflenirler.

[67] Chakrabarty, **a.g.y**, s. 9.
[68] **A.y**, s. 9.
[69] **A.y**. s. 9.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.artsy.net/artwork/pierre-soulages-peinture-142-x-182-cm-28-mars-2018 Erişim Tarihi: 28.02.2022

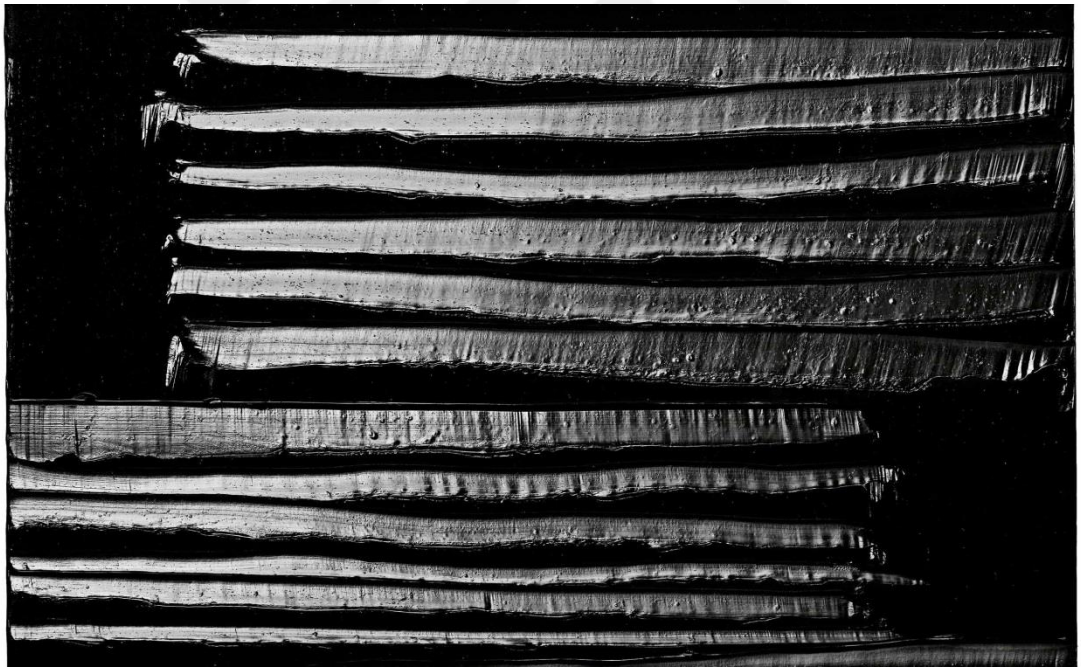


Resim 120: Pierre Soulages, *Resim*, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 142 x 182 cm, Opera Gallery, New York

Soulages'ın geç dönemi olarak da bilinen 2000'li yılların geneline yayılan çalışmaları nesnesiz resmin siyahlar özelinde öne çıkan yeni kompozisyon özellikleriyle tanımlanır. Genel olarak resimsel espastan farkı, natüralist kompozisyonda öne çıkan perspektif bağlamının ötesinde doku-biçim ilişkisine dayanan ve çoğunlukla soyut çalışmaların genel plastisitesini yansıtan özellikler teşkil etmesidir. Soulages'ın bu çalışmalar bütününde siyahın dokusal unsurlarını öne çıkarması, en dikkat çeken resimsel özelliklerinden biri olarak bu döneminde etkisini hissettirir. Siyahların parlatılarak ve ışık etkisinde yutucu özelliklerinin birer yansıtıcı tavra dönüşmesi, rengin dönüşümü bağlamında önem arz eder. Bu noktada dönüşen sadece renk değildir. Soulages'ın özellikle 1980 sonrasında başlayan genel kompozisyon eğilimi de farklılıklar göstermeye başlar. Sanat yıllarının başlarında çoğunlukla dikey formlarda ele aldığı kompozisyonel kurgu, olgun ve geç dönemleri

itibariyle yatay yönde değişerek gelişir ve siyahların bu yatay sunumda oynadığı rol bahsedilen şema dahilinde kurgulanır. Tuvalin belli bir yönde boya tabakası kazınarak, üstüne yoğun siyah bir boya vurgusuyla belli bir ritim takip edilerek tekrar eden sunumu, siyahları özelinde bu tarihlerde ortaya koyduğu *ultra siyah* bağlamın şekillenişi ışığında işlenmiştir. Bu anlayışta şekillenen geç dönem örneklerinde Soulages siyaha doku kazandırmak için aydınlatmaya göre şekillenen, farklı ışık etkileri ve renk nüanslarından faydalandığı-bu şekliyle de klasik bir monokrom resimden farklılaşan yeni bir öneri ortaya koymuştur.[70] Parlatılmış siyahtan yansıma özelliğiyle seyirciyle tuval arasına giren çok çeşitli ışıklı görüntüleri yaratılabilmiş ve bu da Soualges'ın sanat üslubunda siyahın başlı başına etkin bir konumda hissedilen çağdaş yorumu haline dönüşmüştür.[71]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.levygorvy.com/exhibitions/pierre-soulages/ ErişimTarihi: 01.03.2022



Resim 121: Pierre Soulages, *Resim*, 2013, tuval üzerine yağlı boya, 99 x 159 cm, Levy Gorvy Gallery, New York

[70] Pastoureau, **a.g.e**, s. 202.
[71] **A.e**, s. 202.

3.1.2. Boşlukla Hesaplaşmak ve Siyahı Sahiplenmek: Anish Kapoor Örnekleri

Çağdaş Sanat'ın ilk etkilerini hissettirdiği 1980'li yılların başında Anish Kapoor genç bir sanatçı adayı olarak İngiltere'de Hornsey Sanat Koleji ve sonrasında Chelsea Güzel Sanatlar Okulu'nda aldığı sanat eğitiminin hemen akabinde sanat üretimlerine geometrik ve soyut formlardaki heykelleriyle başlar. Kapoor 80'li yılların başıyla birlikte soyut ve biyomorfik modelleri sanat serüveninin başlangıcında çalışmalarının merkezine alarak; galeri mekanlarına enstalasyon tarzında ortaya koyduğu çalışmalarla ilk üretimlerini gerçekleştirir. Bu üretimleri çoğunlukla 70'lerin ortalarından sonuna doğru geliştirdiği biçimci anlayışın etkisinde şekillenen ilk dönem eserlerini oluşturmaktadır. Kapoor'un çalışmalarının genel karakteristiğini oluşturan unsurlar, sanatçının kültürel kimliğini yansıtan Hindistan'ın sosyo-kültürel kökenlerin işlenişinde netçe görülür. Bu yapının sunumunda sanatçının eklektik bir kimliği ön plana çıkaran Doğu-Batı sentezli bir sanat anlayışının genel izleri sezinlenir.[72]

1954 yılında Hindistan'ın başkenti Bombay'da Hint asıllı bir baba ve Iraklı Yahudi kökenli bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelen Kapoor, Hindistan'da aldığı eğitim süreci sonrasında sanata ilgi duymaya başlar. Gençlik sürecinde İsrail'e mühendislik eğitimi almak için gider fakat bu eğitimini yarıda bırakır ve kendini tamamen resime vereceği bir sürecin içine girer. Anish Kapoor'un genel sanat çizgisi en başından itibaren malzemenin doğası ile kurulan organik bir bağa dayanmaktadır. Bu uygulama pratiği Kapoor'un kültürel kökenlerine dayanan ilişkisel bir estetiğin göstergeleri gibi görünen; fakat çoğunlukla malzemeye yüklenen düşünsel izlerin etkilerini barındıran plastik değerlendirme şekline dayanır.[73] Kapoor, sanat yaşamının her evresinde farklı bir malzemeyi mutlaka kullanmış ya da malzeme özelliklerini ilerleyen zaman içinde geliştirmeye devam etmiş bir sanatçı olagelmiştir. Sanat yaşamının ilk yıllarını takip eden süreçte Kapoor endüstriyel materyalleri(fiberglas, çelik, beton, pvc vb.) doğaya ait organik maddelerle (taş, toz,

[72] Aykut Ateş, Ali Ertuğrul Küpeli, Meliha Yılmaz, ‘’**Anish Kapoor'un Eserlerinde Kültürel Etkileşim**’’, Ankara, Sanat ve Tasarım Dergisi, Aralık 2020, s. 253-275.
[73] Mike Michael, **‘’On ‘Aesthetic Publics’: The Case of VANTAblack’’**, New York, Sage Pub, Science, Technology & Human Values, Vol.43, No.6, (November 2018), pp. 1098-1121.

kum vb.) bir araya getirerek, maddelerin oluş yapılarına dair (organik-inorganik) gelişen karşıtlık özelliklerine odaklanmıştır.[74] Malzemeyle yaratmaya çalıştığı bu karşıtlık vurgusu, aslında Kapoor'un beslendiği kültürel unsurların çeşitliliği ile paralel düşünülmelidir. Doğu ile Batı'nın farklı unsurlarını kendi sanat üslubunda birleştiren Kapoor, çok kültürlü bir anlayışı çalışmalarına yansıtmış bir sanatçıdır. Bu özelliği onun hem birçok farklı malzemeyi kullanması anlamında; hem de farklı sanat pratiklerini sanat hayatının farklı dönemlerinde uyguluyor oluşunda netçe hissedilir. Bu durum aynı zamanda malzemelerinde tercih ettiği minimalist özellikler itibariyle de kendini gösterir ve Kapoor'un güncel örneklerine giden yolda çeşitlenen sanat üslubunu ortaya koyar. Kapoor'un çok yönlülüğü mimari eğilimleri çalışmalarına yansıtması bağlamında da hissedilir. İlk dönem çalışmalarında heykel-enstalasyon çerçevesinde gelişen üretimleri, mimari heykelleri, ayna, cam, fiberglas, toz pigmentleri ve paslanmaz çeliklerden meydana getirdiği çalışmalarıyla sözü edilen etkiyi net bir biçimde ortaya koymuştur. Malzemeyle oluşan inşa süreci Kapoor'un ilk dönem çalışmalarının bilindik bir özelliği olarak yer bulur. Biyomorfik formlar aracılığıyla oluşturduğu heykel-enstalasyonları, mekanı bütüncül olarak kavrayan karakteristik nitelikler kazanırlar.

Kapoor'un malzeme kullanımında ona ilham veren sanatçıların başında gelen Joseph Beuys, Kapoor'un sanata bakışını önemli ölçüde etkilemiş kişilerin başında gelmektedir. Beuys'un gündelik malzemeyi sanatın içine yerleştirmesi fikri Kapoor'u etkilemiş ve endüstriyel malzemeleri gündelik hayatın sıradan seçkilerinden çıkararak, bu malzemelerle oluşturulmuş nesneleri birer sanatsal sunum unsuru haline dönüştürmüştür. Maddenin başlı başına bir sanatsal unsur olarak ele alınışı Kapoor'un maddenin özünden hareketle maddenin ötesine geçen, sonsuz bir düşünsel zemine kapı aralayan değerlendirme şeklinde kendini hissettirir. Bu şekliyle bakıldığında Kapoor'u etkileyen bir başka sanatçı olan Marcel Duchamp'ın *ready-made*'lerine (hazır nesne) benzer sunumlarında-özellikle taş heykellerinde- güncel problemleri sözü edilen bağlamlar dahilinde tartışılabilir kılmıştır.

[74] Marina Vaizey, ''**Anish Kapoor: London**'', London, The Burlington Magazine, Vol. 151, No. 1281, (December, 2009), pp. 855-857.

1973 yılında İngiltere'ye taşınıp Hornsey Sanat Okulu'na başlamasıyla birlikte enstalasyonlar bağlamında ilk çağdaş üretimlerini gerçekleştirmiştir. 1973 yılında-tam da bu etkinin hissedildiği dönemlerde- İngiltere'de bulunan Serpentine Galerisi'nde iki yıl arayla peş peşe gerçekleştirdiği kişisel sergileri vasıtasıyla dikkatleri üzerine çekmeye başlar. 1973 yılında Serpentine'de sergilenen *Dokunulabilir ve Elle Tutulabilir Nesneler* başlıklı çalışması ile ses getiren sanatçı, yine aynı galeride 1974 yılında *Art Into Landscape* (Manzara İçinde Sanat) başlıklı sergisiyle birlikte de Royal Academy'de ''Genç Çağdaşlar'' sergisi kadrosuna dahil edilir.[75] Bu ilk çalışmalarında erken dönemlerinin ana çalışma malzemesi olan toz pigmentini kullanmaya başladığı görülür. Endüstriyel malzemeyle enstalasyon fikrini ilk olarak galeri mekanında uygulamaya başlar ve malzemeyle düşünsel izlek arasında kurduğu ilk ilişkileri sözü edilen örüntüler bağlamında inşa eder.

Kapoor, sanat çevreleri tarafından 1980'li yıllardan itibaren Bill Woodrow, Tony Cragg gibi Britanyalı diğer sanatçıların da içinde yer aldığı 'Yeni İngiliz Heykeli' hareketinin bir parçası olarak konumlandırılmıştır. Bu süreçte genel eğilim, geleneksel heykel yaklaşımından uzaklaşılarak enstalasyon ya da asamblaj tekniklerine yakın bir üslubun kullanılmasıdır.[76] Bu açıdan bakıldığında Kapoor'un çağdaş heykel kullanımına dönük ilk girişimleri tam da 80'li yılların başında oluşan yeni heykel konstrüksiyonu bağlamında şekillenmiştir. Bu yıllar aynı zamanda Kapoor'un galeri mekanları özelinde heykel-enstalasyon fikrini daha da geliştirdiği dönemler olarak bilinir.[77] Mekan bazlı çalışmalarının temeli böylece İngiltere'de atılmış olur.[78]

1980'li yıllardan itibaren Kapoor'un sanatsal odaklarından biri de form kavrayışı olmuştur. Nesnelerin form özellikleri ve çalışmaların geometrik kurgusu mekan yerleştirmelerinde öne çıkan unsurlar olmuştur. Kapoor'un form ilgisi, siyah ağırlıklı çalışmalarının yoğunlaşacağı dönemlere doğru ilerlerken, 'boşluk' kavramı ve formun boşluklu yapısının düşünsel yönlerini irdelemeye yönelen çalışmalara

[75] Nursel Önen, **''Anish Kapoor Yaşamı ve Sanatı''**, İzmir, Dokuz Eylül Üni, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019, s. 7.
[76] **A.y**, s. 8.
[77] David Anfam, Johanna Burton, Richard Deacon, Donna M. De Salvo, **Anish Kapoor-20th Century Living Masters**, London, Phaidon Press, 2009, p. 208.
[78] Önen, **a.g.y**, s. 9.

doğru evrilir. Sanatçının özellikle 1980'li yılların ortalarında yaptığı enstalasyonları, mekan içinde siyah ağırlıklı örneklerin öncüleri olarak kabul edilebilir.[79] Kapoor sanatında boşluk kavrayışı ve boşluk odaklı çalışmaların siyahla düşünsel olarak birleştiği noktalar Kapoor'un sanatsal serüveninin önemli bir kısmını oluşturur; fakat belirtilen tarihlerde siyahla kurulan ilişki ilk olarak organik malzemelerin siyahla sunumuna dönüktür. Bu serinin başlangıcı kabul edilebilecek olan çalışmalardan biri olan *Mother as a Mountain* (Bir Dağ Olarak Anne) isimli çalışması Kapoor'un siyahı bir sanatsal unsurun temel söylemi olarak kabul ettiği sürecin ilk nüvelerini ortaya koyar. İlk olarak 1985 yılında sergilenen çalışma, siyaha boyanmış toz pigmentleriyle oluşturulmuştur. Çalışma, galeri mekanına yığma bir enstalasyon şeklinde düzenlenmiştir ve artık nesne-malzeme formunun, galeri mekanı özelinde oluşturduğu tezatlık unsuruna vurgu yapar. Çalışmanın odağı, Kapoor'un kültürel referanslarını işaret eden bir söylemin aktarımına dönüktür. Simgesel ve metaforik bir aktarımın parçası olan çalışmada Kapoor, çalışmanın iki farklı versiyonunu farklı zamanlarda sergilemiştir. İlk olarak kırmızıya boyanmış toz pigmentleriyle oluşturulmuş çalışmanın aynı zamanda siyah versiyonu da bulunmaktadır.

Anish Kapoor'un *Bir Dağ Olarak Anne* isimli çalışmasının siyah versiyonu, kırmızı toz pigmentliyle oluşturulmuş olan ve ilk kez Amerika'da sergilenmiş olan versiyondan sonra ilk kez Londra'da sergilenmiş ve kırmızı toz pigmentleriyle sergilediği çalışmasının bir tür tekrarı niteliğindedir. Çalışma, mekan ve enstalasyon birlikteliğinin hissettirilmeye çalışıldığı belirli bir konsept etrafında şekillenmiştir. Enstalasyonda sözü edilen vurgu, sanatçının enstalasyonun sergilendiği duvarın arkasına ve yan kısımlarına astığı çalışmanın eskizleriyle bütünleştirilerek sunulmuştur. Bu şekliyle bakıldığında çalışma, hazırlanış sürecinin öncesi ve tamamlanış haliyle sanat yapıtının ortaya çıkarılma serüvenini ortaya koyar. Enstalasyon böylece hem geleneksel bir yöntem anlayışının hem de çağdaş

[79] Bu noktada belirtmek gerekir ki Kapoor'un 1983-86 yılları arasında Londra-Amerika arasında üretimlerinin hızlandığı dönemi, renklerin yapısı özelinde de düşünmeye başladığı bir dönem olarak yorumlanabilir. Gerek Rotterdam 't Venster Sanat Galerisi'nde, gerek Londra Walker Galerisi'nde ve gerekse de New York Barbara Gladstone Galerisi'nde açmış olduğu kişisel sergilerin hemen hemen hepsinde taş-toprak yahut toz pigmenti ana malzeme olarak kullandığını ve bunların önemli bir kısmını vurucu renklerle veya siyahla oluşturduğunu belirtmek gerekir. Renkler özelinde kişisel sanat serüveninde odağa aldığı dönemin başlangıcı olarak bu tarihler, siyahla oluşturacağı uzun soluklu sanatsal gelişim sürecinin ilk kısmı olarak değerlendirilebilir. (Bu sürece dair detaylı tartışma için bkz. Anfam, Burton, Deacon, De Salvo, **a.g.e**, s. 194-195-196.)

yorumların ortaya konuş biçimini sergileyen ortak bir tema etrafında şekillenir. Piramidal şekilde yükselen dağ imgesinin iki farklı formda oluşturulmuş delik ve yarıktan oluşan bir strüktürü bulunur. Sanatçı tarafından çalışmanın duvarda yapım öncesi aşamalarının ortaya konuş şekli, sanatçının yaratım sürecini izleyiciyle paylaşma isteğini de ortaya koyar.[80] Enstalasyonun genel strüktürünün dışında dikkati çeken en önemli unsur, çalışmanın parlak siyah pigment boyayla oluşturulan sunum şeklidir. Siyah sembolizasyonu, dağ formunda şekillenen anne-kadın figürünün merkezinde oluşturulmuş vajina şeklinde bir yarık ve tepe noktasından açılan bir boşluk hissiyle tamamlanmış bütüncül bir geometrik sertliğin deyim yerindeyse yumuşatılmasını sağlamış ve bu şekliyle de nesnenin anlamlandırılma evreninde oluşan karşıtlığın altını çizmiştir.[81]

Bu enstalasyonun bir başka önemi de siyah renk açısından Kapoor'un ilk denemelerinden biri olmasıdır. Bu çalışma, sanatçının renk sembolizasyonunu sanat üslubunda ortaya koyma eğilimini düşünmeye başladığının da göstergesi olarak kabul edilebilir. Renklerle nesneler arasında organik bağlar kurmaya 80'li yılların ortalarından itibaren ağırlık veren Kapoor, bu çalışmada da anne rol modelini, dağ metaforuyla bir tutarak-kendi sanatında da oldukça önem verdiği kadın bedeni formunu siyah üçgen-piramidal bir dağ formuyla aktarmıştır. Kadın imgesini yüceleştirmeyi genel sanat anlayışı içinde önemseyen bir sanatçı olarak Kapoor, dişil bir sanat dilini ve yine dişil bir imgeler bütününü çalışmalarında sıklıkla kullanmakla birlikte; sanat yaşamının belli dönemlerinde bu dişil dili kendi sanat kuramıyla paralellik kuracak şekilde dizayn eder.

''Yaratıcı benliğimin dişil olduğunu hissediyorum. Yaratıcılığın kendisinin dişil olduğunu hissediyorum. Ayrıca bu hislerin son derece Doğu temelli olduğunu düşünüyorum. Batı geleneğinin, özellikle de modern sanatta, temelde fallik olduğu söylenebilir. Batı heykeli fallik bir sanattır. Benim yapıtlarım galiba tam tersidir. Burada, atölyemdeki bütün yapıtlar dik bir biçimde ayakta duruyorlar ve belki bu anlamda bunlar da falliktir, ama hepsinin içi oyuk; dolayısıyla bu, o fallik halin tersyüz edilişidir. Benim heykellerim düzleme değil içbükeye yöneliktir.''[82]

---

[80] Cebrail Ötgün, ''**Eril ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne**'', Ankara, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 3, 2009, s. 61.
[81] **A.y**, s. 65.
[82] Ameena Meer, Anish Kapoor (söyleşi), **''Anish Kapoor**''(BOMB dergisi içinde), New York, New Art Pub. No. 30, (Winter, 1989/90), pp. 38-43. (Akt: Ahu Antmen, ''**Anish Kapoor: Rahimden**

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/4521/mother-as-a-mountain-black Erişim Tarihi: 02.02.2022



Resim 122: Anish Kapoor, *Bir Dağ Olarak Anne* (siyah versiyon), 1985, karışık teknik, siyah toz pigment, 140 x 275 x 105 cm, Walker Art Center, Minneapolis

Kapoor'un sanat üslubunda siyahın gelişimi 80'li yılların ortalarından itibaren kurguladığı boşluk temalı çalışmalarıyla paralel gelişmiştir. Öyle ki; sanat hayatının olgunluk yıllarında siyah boşlukları sanat üslubunun en temel sunumu olarak yer etmiştir. 80'li yılların sonlarına doğru gerek İngiltere'de gerek Amerika'da açtığı kişisel ya da toplu sergilerinin ardından sözü edilen tarihler itibariyle daha tematik düşünme sürecine doğru adım atar. Kapoor'un bu sürecini tanımlayan önemli unsurlar renk yönelimleriyle birlikte taş heykeller veya siyah boşluklardan meydana gelen mekan enstalasyonlarıdır. 1989-90 yıllarında gerçekleştirdiği üç heykel çalışması tam da sözü edilen sürecin sonunda şekillenen örneklerdir. Bunlar 1989 yılında kum taşı ile yapmış olduğu *Adem* heykeli, 1990 tarihinde *Havva Değil*, ve yine aynı tarihte yapılmış olan *Kahin* isimli çalışmalardır. Bu üç taş heykel

Mezara'', **Anish Kapoor: Taş** sergi kitabı içinde), İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi Yay, 2013, s. 310.)

çalışmanın ortak noktası, heykellerin merkezinde yer alan ve siyah monokrom pigment resimlemelerden oluşan detaylardır. Bu siyah resimleme detayları Kapoor'un da belirttiği gibi onun ‘‘heykeltıraş gibi çalışan bir ressam’’ olma halinden kaynaklanan disiplinlerarası tutumuyla doğrudan ilgilidir.[83]

Siyahın bu çalışmalar özelinde kullanım mantığı ise Kapoor'un boşluk fikrini parlak pigment boya özelliğiyle maddenin benliğinde, deyim yerindeyse merkezinde bir tür oyuk açmak, boşluk hissiyle maddenin kütlesel yapısında bir tür ruhani açıklık yaratma çabasından kaynaklanır.[84] Kapoor'un ifadesiyle boşluk hissinin maddenin kütlesinde oluşturduğu anlam önerisi Hindu tanrıları Shiva ve Parvati'nin varlıklarından doğan bir yaratma sürecinin sanatsal karşılıkları gibidir.[85] Kapoor sözü edilen ilişkilenme şeklini, 'izleyicilerin taş heykeller karşısında kendi bakışlarıyla sanatsal sürecin kendisini tamamladıkları' yönünde ifade eder.[86] Taş heykelin merkezinde siyah toz pigmentle oluşturulmuş alan, bu pigment oluşumlarının saf halini resme sokma edimidir. Kapoor'u sanat serüveninin başında tıpkı Duchamp ve Beuys gibi etkileyen bir başka sanatçı olan Yves Klein'ın özellikle derin mavilerinde hissedilen boşluk hissini kendi sanat üslubunda da kullanma çabası taş heykellerinin merkezinde siyah pigmentlerle yarattığı alanlarla görünür kılınır. Bu yaklaşım Kapoor'un pigment heykellerinde boşluk olgusuna anlam kazandırmak bağlamında; kullanılan malzemenin sınırlarını zorlayarak yeni bir anlam/ifade yaratma çabasıyla ilgilidir.[87] Kapoor'un sözü edilen pigment heykellerine bakıldığında siyahın kullanım anlamı doğrultusunda malzemenin kendi dilinin oluşumu, doğrudan siyah pigmentlerin taş malzemenin merkezinde açtığı oyuk ya da derinlikli bir alan hissinin yansıtılmasına dönüktür. Kapoor heykelleri böylece resimsel malzemenin de oluşum sürecine dahil edilmesiyle 'heykel ötesi' bir duruma evrilerek 'malzeme özelliğiyle kendini dışavuran' bir ontolojik sürece dönüşür.[88]

---

[83] Meer & Kapoor, **a.g.y**, s. 41.
[84] **A.y**. s. 41.
[85] **A.y**. s. 41.
[86] **A.y**. s. 41-42.
[87] Ahu Antmen, ‘’**Ahu Antmen ile 'Heykel Ötesi': Anish Kapoor’’** (konferans), İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=ivmzTdpCtcI&t=1232s, Erişim Tarihi: 10. 05. 2022
[88] **A.i.s**, (Erişim Tarihi: 10.05.2022)

Şüphesiz Kapoor için siyahlar aracılığıyla yaratılmaya çalışılan boşluk fikri, sanatçının kendi kişisel geçmişinin işaretlerini de barındıran bir sürecin sonunda şekillenmiştir. Bu kökensel aidiyet Hint mağaralarının Kapoor üzerinde bıraktığı etkilerin yansımaları olarak çalışmalarında kendini gösterir. Siyahlar aracılığıyla oluşturulan bu 'karanlık mağaralar' Kapoor'un üslubunda bir tür metafor olarak aktarılan semantik bir dilin göstergesidir. Kapoor'un pigmentler heykellerinde ortaya koyduğu siyahlar, kişinin kendi derinliklerine bakışının yansıması olarak hayat bulurlar ve bu şekliyle de karanlıklar aracılığıyla insanın kendi kendiyle yaptığı geçmişe dönük hesaplaşmaların sözü edilen siyah parlak pigment boyalarla sağlanmaya çalışıldığı hissedilir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/70/adam Erişim Tarihi: 03.03.2022



Resim 123: Anish Kapoor, *Adem*, 1988-89, kum taşı ve siyah boya pigmenti, 119 x 102 x 236 cm, Tate Gallery, London

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/4572/oracle Erişim Tarihi: 04.03.2022



Resim 124: Anish Kapoor, *Kahin*, 1990, kumtaşı, siyah boya pigmenti, 157 x 170 x 170 cm, Museum of Contemporary Art, Sydney

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/5412/not-eve Erişim Tarihi: 04.03.2022



Resim 125: Anish Kapoor, *Havva Değil*, 1989, kumtaşı, siyah boya pigmenti, 213.5 x 85 x 86 cm, Tate Gallery, London

Kapoor üslubunda kullanılan malzemenin oyulması fikri-ya da siyahlar aracılığıyla bu hissin aktarılması, boşluk teorisinin özellikle heykel alanında Modernizm sonrası gelişen teorik düzlemi çerçevesinde Kapoor'un da ilgi alanına girer. Modernist heykelde 'sıkışan' veya 'açılan' form türleri olarak iki zıt kavrayışta şekillenen heykel örnekleri, kütle-madde çevresinde ya da kütlenin-maddenin kendisinde oluşturulan boşluk olarak şekillenmiştir.[89] Fakat özellikle 1960'lı yıllardan sonra radikal dönüşümler geçiren heykel sanatında teorik düzlemler çoğullaşmış ve Kapoor'un üretimlerini gerçekleştirdiği çağdaş bağlamlar içerisinde kendi dilini oluşturmuştur. Kapoor'un boşluklarla oluşturmaya çalıştığı öneriler

[89] Erol, **a.g.y**, s. 43.

bütünü, modernist eğilimlerin sonrasında maddenin kendi bütünselliğini içeren 'sıkışmış' veya 'açık' form yapılarının ötesinde, maddenin temas halinde olduğu yüzeye veya doğrudan maddenin kendisinin yapısal unsurlarına farklı pratiklerle müdahalede bulunmakla ilgilidir. Kapoor'un sanat anlayışında şekillenen herhangi bir heykel yüzeyinin, yahut insan bedeniyle ilgili bir değerlendirme şeklinin siyahlar aracılığıyla aktarılışı 'boşluk' olgusunun bizatihi kendisiyle hesaplaşmaya dönük yaklaşımları çağrıştırır. Kadın bedeni formunun Kapoor'un özellikle heykel çalışmalarında önemli tematik unsurlardan biri olduğundan daha önce de söz edilmişti. Bu bağlamda bakıldığında siyah pigment boyalarla oluşturulan ve aynı zamanda ana rahmini çağrıştıran oyuk veya boşlukların oluşumu da Kapoor'un sözü edilen tematik ve kültürel kökenlerine bağlılığın bir adım ötesine geçerek sanatçının kendi tanımladığı şekliyle 'Post-Freudyen' sanat sürecinin Sürrealistlerden sonra kendisini etkileyen dönemi ile ilgilidir.[90]

Kapoor'un özellikle 1990'lı yılların başında tam da sözü edilen 'boşlukla hesaplaşma' bağlamında ortaya koyduğu çalışmalar, açık ya da kapalı alan mekan kurgusuna dönük müdahale olgusunu merkeze alan ve biraz daha maddenin kütle odaklı yapısından sıyrılarak, maddenin mekan kurgusu dahilinde yarattığı oyulmaları ortaya koymaya dönük girişimler şeklinde gelişir.[91] Kumtaşı ile siyah pigment boya birlikteliğiyle oluşturulan heykel çalışmaların hemen akabinde, mekanları siyah boşluklar oluşturacak şekilde formüle ettiği işleri ortaya koymaya başlar. Bu çalışmaların geneli büyük boyutlu çalışmalardır ve mekan özelinde siyahın kullanımının daha da yoğunlaştırıldığı bir sürecin sonucunda şekillenmişlerdir. 1992 yılında İspanya'nın Sevilla kentinde tamamen boşluk temalı bir sergi konseptiyle sözü edilen gelişim süreci kendini iyiden iyiye belli etmeye başlar. Mekan-boşluk birlikteliğinde şekillenen *Boşluk İçin İnşa Etmek* başlıklı sergisi biçimsel olarak Kapoor'un mekan içindeki oyulmalar aracılığı ile heykel formunun maddenin kendi kütlesinden mekanın kütlesine doğru transfer edilişi olarak tariflenebilir. Bu gelişim öyküsü hiç kuşkusuz figüratif heykel mantığından kopuş sonrası gerçekleşen heykelin farklı sunum bağlamları ile doğrudan ilgilidir. Kapoor'un sanatında bu

[90] Meer & Kapoor, **a.g.y**, s. 39.
[91] **A.y**, s. 38.

farklılıklardan en önemlisi mekan kurgusunun sadece içerisini değil; aynı zamanda dışarısını da sanatsal sürece dahil eden ve bu şekliyle ışıklı dış alandan karartılmış bir sergi alanına doğru dönüşümüdür.[92]

Kapoor'un *Boşluk İçin İnşa Etmek* isimli çalışması aslen mekan formunun dayattığı geometrik kurgu modeline doğan bir itirazdan hareketle şekillenmiştir. Siyahın boşluğun yapısını inşa sürecinde temel rol oynadığı bir konsept olan *Boşluk İçin İnşa Etmek* isimli sergi farklı formlarla yorum getirebilme özelliğiyle sanatçının kompleks heykel sunumlarına önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Heykel, resim ve mimari unsurların birlikte düşünüldüğü çalışmada Kapoor mekan özelinde oldukça minimalist bir sunumla siyahla oluşturulmuş boşluk fikrinin inşasını konu edinmiştir. Kapoor'un sanatının Minimalizm ile Kavramsal Sanat arasında önemli bir kesişme noktası olan bu sergi, 1990'ların başı itibariyle oluşturmaya çalıştığı teorik çerçevenin ana hatlarını ortaya koyar. Kapoor'un bu tarihler itibariyle kumtaşı heykellerden, mekan dahilinde kurgulanan minimalist heykel-enstalasyon sürecine kayışı, sanatçının sanatsal üslubundaki yönelim farklılığı açısından önemlidir. Sözü edilen tarihlerle birlikte Kapoor'un sanatında protoformlar (formun önceki hali-form öncesi oluşum; öz) ve maddenin orijinine dönük analizler sanat tarihsel ve kültürel referansları bulunan ikili bir süreci kapsar.[93] Bu süreci de sanat üslubuna dahil ettiği yeni malzeme unsurları, yeni materyaller ve yeni mekan tercihleriyle oluşturur.[94] Alışılageldik geometrik kurguyla tasarımlanan heykel-enstalasyon örnekleri 1990'lı yıllar itibariyle yerini oval formlara ve yumuşak hatlarla oluşturulmuş heykel önerilerine bırakır. *Boşluk İçin İnşa Etmek* sergisi de oval formlar ve helezonik oluşumlar dahilinde kurgulanan çalışmaların öne çıktığı bir sergi olarak düşünülmüştür. 1992 yılı Sevilla Expo Fuarı için tasarlanmış olan çalışma, inşa edilmiş bir binanın tepesinden açılan delikle yüzeyde oluşturulan siyah karanlık noktanın izleyici bağlamında oluşturduğu izlenim üzerine düşünülerek tasarlanmış kompleks bir çalışmadır.

---

[92] Vaizey, **a.g.y**, s. 856.
[93] Pelin Kilimci, ''**Anish Kapoor'un Mekan ve Malzeme Anlayışı**'', İstanbul, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2012, s. 198.
[94] **A.y**, s. 198.

Boşluk İçin İnşa Etmek sergisi bağlamında Kapoor için öne çıkan bir başka önemli olgu da boşluk-anlam ilişkisi bağlamında siyahın ilgili ilişkisellik açısından oynadığı rolde kendini hissettirmesidir. Kapoor'a göre bir sanat çalışmasında sergilenen eserde yüzeyin algılanması, çalışmayla izleyici arasında kurulan bağ ile bütünlük teşkil eder ve bu şekliyle seyircinin eser karşısındaki yerine dair anlam dünyasının değer durumlarına vurgu yapar.[95] Bu sayede herhangi bir çalışmada anlamın doğasına dönük olanakların keşfedilmesi sağlanır ve siyahlar aracılığıyla oluşturulmuş bir sanat nesnesinde anlam işaretleri seyirci nezdinde sağlanmış olur.[96] Örneğin Kapoor'un çok sıkça kullandığı yara, boşluk-oyuk ya da vajina imgesi kültürel referansları işaret etmekten çıkarak anlamın olanaklarına dönük önerileri ortaya koyar ve bu sembolik göndermelerin çoğu siyahlarla aktarılır.[97]

Kapoor bu çalışmada da kompleks bir bütünlük içerisinde mimari ve heykelin ortaklaştığı bir sunum biçimini benimser. Siyahın kullanımı bu çalışmada iç mekanda yaratılan alan görüntüsü bağlamında oldukça merkez bir konum teşkil eder. Dış alanda silindir gövdeli, spiral formda uzayan betonarme yapının en ucunda ışığın girebileceği yuvarlak bir oyuk bırakan Kapoor, tamamen boş bir alanda tepeden köşe noktaya vuran net bir ışık ve merkezde siyahla oluşturulmuş bir oyuk görüntüsüyle anlamsal karşıtlığın doğasına dair izleyiciyi düşünmeye davet eder. Sanatçı, ilgili bağlamı boşluğun bizatihi yaşayan bir organizma olarak düşünüldüğü ütopik bir mimari inşa kurgusunun tam merkezine yerleştirerek 'boşluk' olgusunun yine siyahla bütünleştiği bir anlatı ortaya koyar. Kapoor'un bu çalışma özelinde siyahla vurgulanan boşluğa dair net beyanları bahsedilen değerlendirmeyi açıklar niteliktedir:

'' O, (Boşluk İçin İnşa Etmek isimli çalışmanın iç mekandaki siyah oyuğu kast ederek)boş bir karanlık alandan ibaret değildir. Heykelin tümü karanlıkla dolu bir alandır.''[98]

[95] Meer & Kapoor, **a.g.y**, s. 42.
[96] Kilimci, **a.g.y**, s. 209.
[97] **A.y**, s. 209.
[98] Anfam, Burton, Deacon, De Salvo, **a.g.e**, s. 100. (Akt ve Çev: Kilimci, **a.g.y**, s. 244.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/259/building-for-a-void Erişim Tarihi : 05.03.2022



Resim 126: Anish Kapoor, *Boşluk İçin İnşa Etmek*, 1992, beton ve alçı dış kaplama, 15 m, Sevilla

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/259/building-for-a-void Erişim Tarihi: 05.03.2022



Resim 127: Anish Kapoor, *Boşluk İçin İnşa Etmek*, 1992, iç mekan görüntüsü

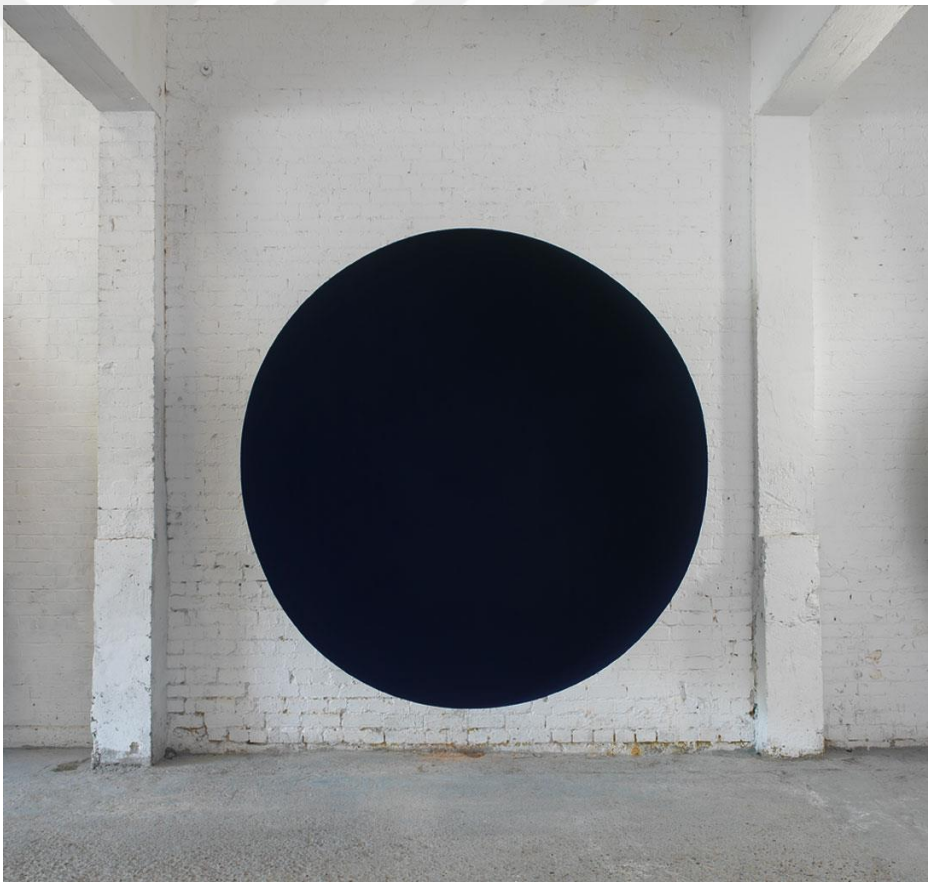
Boşluk İçin İnşa Etmek isimli çalışma aslında Kapoor'un 1990'lu yılların başında dönüşen sanat dilinin de bir tür ifadesi gibidir. Siyahların kullanımında mekan içinde oyuklu ve sonsuz bir boşluğu anıştırırcasına kurgulanmış mekan enstalasyonları Kapoor'un bütün bir heykel anlayışının açıklıklar, sonsuzluk ve boşluk temaları etrafında şekillenen ve bu kurgunun merkezinde devamlı olarak siyahın bulunduğu bir yaklaşımı ifade eder. Bu aktarımı da izleyiciyi sözü edilen oyuklar aracılığıyla zihinsel-algısal bir içe dönük yolculuğa çıkarma arayışına dönüktür.

''(…)Dolayısıyla, Uruk heykelciğini Kapoor'un sanatındaki baskın estetik biçim olan oyuklarla ilişkilendirmeme neden olan yalnızca onun yuvarlak biçimi ya da oyuklu bir taş oluşu değildi; bu oyukların nasıl algısal işlev gördüğüne ve her bir Kapoor heykelinin ona bakanda nasıl duyumsal bir tepki yarattığına dair dolaylı bir gönderme içeriyordur heykelcik. Kapoor'un taş ya da

başka malzemeler kullanarak yarattığı oyuklar, kelimenin tam anlamıyla izleyiciyi kendi içine davet eder. Her heykel, izleyiciyi bir iç aleme, bedeni olan zihne girmek üzere ayartır.''[99]

Özellikle 1985-1990 arası tarihler Kapoor için 'boşluk'-'siyah' birlikteliğinin en yoğun hissedildiği dönem olarak karşımıza çıkar. 1989 tarihli *Boşluk* isimli çalışma sözü edilen özellikte, ilerde ele alınacak olan VANTAblack özellikli yenilikçi siyahların da ilk olarak Kapoor tarafından sanat içerisinde hissedildiği ve kullanıldığı bağlamda ortaya konan bir örnek olarak karşımıza çıkar. *Boşluk* isimli çalışmada da netçe hissedildiği gibi bu tarihler itibariyle siyah boşluklar Kapoor için mekanı oyan, dönüştüren ve yeni fiziksel bağlamına oturtan bir metafor olarak sanatının merkezine yerleşirler.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/67/void Erişim Tarihi: 06. 03. 2022



Resim 128: Anish Kapoor, *Boşluk*, 1989, fiberglass ve siyah toz pigmenti, 200 x 200 x 100 cm, Queensland Art Gallery, Queensland

[99] Antmen, ''**Anish Kapoor: Rahimden Mezara**'', **a.g.e**, (içinde), s. 308.

Siyahın Kapoor için farklı bir mantıkta kurgulandığı; siyahın pozisyon dönüşümünü daha yoğun hissettiren bir başka önemli çalışması ise *Iris* isimli enstalasyonudur. 1998 yılında ilk olarak Fransa'nın Bordeaux kentinde, kentin çağdaş sanat müzesinde sergilenen çalışma Kapoor'un siyahı yine tematik unsurlarla kullandığı çalışmalardan biridir. Enstalasyon, mekan içerisinde yere ve duvara monte edilen parlatılmış siyah iki yuvarlak formdan meydana gelir. Siyah görüntü iki yuvarlağın da birer aynadan oluşuyor olmasıyla oldukça farklı bir sunum teşkil eder. Heykelin dış bükey siyah ayna formuyla aktarımı ilk bakışta sanki iç bükey bir görüntü sunar ve bu şekliyle bir tür yanılsama hissi uyandırır. Bu bakımdan Kapoor'un önceki ele alınan örneklerinden ayrışarak farklılaşan bu çalışmada karşımıza çıkan en güçlü nüans, 'boşluk' kavramının 'entropi' olgusuna doğru dönşümünün hissettirilmeye çalışılmasıdır. *Entropi* kavramı kabaca bir sistemsel düzendeki rastgelelik veya kaotik özelliklere vurgu yapan *düzensiz* bir oluş halidir. Kavramın sanat içerisinde ilk olarak Minimalistler tarafından ele alındığı ve çalışmalarında bu kavramdan hareketle örnekler ortaya koydukları görülmüştür. Minimalistlerin belli maddeleri sanat nesneleri haline dönüştürdükleri süreçte, parçaları aynılaştırarak, yansıtarak veya çoğaltarak entropinin doğada karşılaşılmayan inorganik idealizasyon sürecini ortaya koyarlar.[100] Postmodern süreç sonrasında da entropi kavramını çağdaşın yeni paradigmalarıyla bir araya getiren sanatçılar, farklı örnekler ışığında bu kavramı ele alarak Minimalizm'in genel izleğinin oldukça dışına çıkarmışlardır.

Kapoor'ın *Iris* isimli çalışmasında da entropik özellikli termodinamiğin düzensiz formlara dönük yapısının hissedildiği bir fiziksel önerme dikkati çeker. Bu etki, dışbükey yansıtıcı özelliğin tıpkı bir içbükey özellikli yansıtıcı formuna yaklaştırılması sonucunda izleyicinin bu karmaşa karşısında siyah üzerinden doğan entropik düzlemin içerisinde bir sergi ziyaretçisi pozisyonundan kopup adeta *yersiz-yurtsuz* bir gözlemci noktasına evrilişinin hissedilmesidir. Bu çalışma bağlamında siyahın kullanımı açısından öne çıkan bir başka önemli nokta, parlatılmış-cilalı paslanmaz çelik malzemenin mekan özelinde yaratmış olduğu çağdaş görüntünün rengi de dönüştürmesidir. Siyahın renk yapısının ötesine geçen parlatılmış yeni

[100] Erol, **a.g.y**, s. 77.

formu Kapoor için siyahın da düşünülüşünü başka bir noktaya doğru kaydırır. Kapoor'un renk kullanımında çoğunlukla ana renkleri-özellikle vurucu olanları tercih ettiği bilinir. Kapoor özelinde sözü edilen renklerin birer kültürel çağrışımlar bütünü olarak ele alındığını söylemek mümkündür. *Iris* isimli çalışmada ise parlatılmış siyahın kullanımı sanat nesnesine adeta bir hayat vermiş gibi hissettirir ki bu etkiye Kapoor'un renk kullanımı özelinde birçok çalışmasında rastlamak mümkündür. Kendi sözleriyle ifade etmek gerekirse rengin ''bir nesneye cisim kazandırması ve cisimden arındırması''[101] şeklinde ele alınışı, *Iris* isimli çalışmasında da karşımıza çıkar. Dışbükey bir siyah ayna formunda sunulan sanat nesnesi, yarattığı aurayla bir noktada izleyiciyi de içine doğru çeken yaşayan bir organizma haline dönüşür. Siyahın kullanım şekline bağlı olarak yaratılan bu güçlü etki; tam da Kapoor'un amaçladığı yaşamsal temaları vurgular niteliktedir. Kapoor'un siyahın sözü edilen yansıtıcı etkisinin kullanılmasında beslendiği en önemli tematik olgulardan biri de; bu şekliyle sunulan sanat nesnesinin yarattığı zamansızlık (zaman dışılık) hissinin aktarılıyor oluşudur.[102] Siyah heykeller aracılığıyla kurgulanan zamansızlık hissiyatı Kapoor'un siyah özelinde düşündüğü ve *Iris* isimli çalışmanın benzer form yapısına dönük üretimlerinde karşımıza çıkan, mekanı yansıtan ya da bir tür mekan yanılsaması hissiyatını uyandıran örneklerinde sürekli olarak fark edilir.[103] Sözü edilen yansıtma özellikleri-çalışmanın adına da gönderme yaparcasına-izleyicinin kendi gözünün-bakışına *bakışı*dır.[104] Bu bağlamda da görmenin duyumsal dokusu, izleyicinin dışbükey bir yansıtıcı sanat nesnesi üzerinden kendi silüetini görüyor oluşuyla birlikte, siyaha dair özellikle sanat içerisinden üretilen 'renksizlik' vurgulu anlatıları tersyüz etmiştir. Siyahların bu tip kullanımı Kapoor'un renk alegorisindeki söylemsel karşılığını da oldukça net bir şekilde ortaya koyar. Bu anlamda renk kullanımı Kapoor özelinde uzam yaratımında temel bir faktör haline gelir.

[101] Antmen, ''**Anish Kapoor: Rahimden Mezara**'', **a.g.e**, (içinde) s. 311.
[102] Norman Rosenthal, ''**Anish Kapoor: Taş İşleri**'', (**Anish Kapoor: Taş** sergi kitabı içinde), s. 302.
[103] Antmen, **a.g.y**, s. 311.
[104] Kilimci, **a.g.y**, s. 247.

‘’(…)Evet, öyle ki renk taşın taş haline egemen oluyor. Rengin olumlu varlığı ile bir uzam olarak varolmayışı arasında bir fark var. Renk çarpıcı bir biçimde var, burada, ama yüzeyin ötesinde uçucu, varolmayan ya da düş benzeri bir uzam olarak da görünebilir.’’[105]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/91/iris Erişim Tarihi: 07.03.2022



Resim 129: Anish Kapoor, *Iris*, 1998, paslanmaz çelik, 200x 200x 200 cm (dış bükey ayna), çap: 140 cm, CAPC (Musee d’Art Contemporain), Bordeaux

[105] Homi Bhabha ve Anish Kapoor, (söyleşi) ‘**Bir Sohbet**’, (**Anish Kapoor: Taş** sergi kitabı içinde), s. 323.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/91/iris Erişim Tarihi: 07.03.2022



Resim 130: Anish Kapoor, *Iris*, 1998, paslanmaz çelik, 200 x 200 x 200 cm (dış bükey ayna), çap: 140 cm, CAPC (Musee d'Art Contemporain), Bordeaux

Benzer etkinin hissedildiği bir başka çalışma yine mekan özelinde oluşturulan *Araf'a İniş* isimli enstalasyonudur. Kapoor'un sonsuzluk düşüncesiyle siyah arasında kurduğu ilişkisel bağın mekan enstalasyonu formunda vücut buluşudur. Kapoor'a göre karanlık-ya da ilgili bağlam özelinde siyahlık- bir tür pozitif *tersyüz oluş*un sanatsal karşılığı gibidir. Kapoor bu çalışmayla, karanlıkla oluşan dönüştürücü etkiyi, 'düşüş' ya da 'karanlıkta kayboluş' hissinin olumlu anlamda yeni bir oluşa yönelimi olarak sunar. Sanatçı, *düşme* edimine paralel olarak şekillenen karanlığı şu sözlerle tarifler:

''(…)Boşluk değişik biçimlerde varolur. Korku biçimindeki varlığı benliğin kaybına, bir gayri-objeden gayri-ben'e yönelir. Objede, ya da gayri-objede, bedende, mağarada, rahimde vb yutulma düşüncesi..Korku, yükseklik korkusu, düşme, içe çekilme kavramlarını hep çekici

bulmuşumdur. Bu bir yücelik kavramıdır, ışıkla bir olmanın resmini tersine çevirir. Tersyüz olmaktır, bir tür içinin dışına çıkması. Bu bir karanlık vizyonudur. Korku gözün tam tanıyamadığı bir karanlıktır; el, temas umuduyla ona doğru uzanır, yalnızca hayalgücü ondan kaçabilir.''[106]

Sözü edilen 'siyaha düşme'nin bu çalışma özelinde bir sergi ziyaretçisi tarafından bizatihi yaşandığı düşünüldüğünde, Kapoor'un sözü edilen *karanlık vizyonu* tam da bu aşamada devreye girer.* Karanlık mağarada yutulma düşüncesi *Araf'a İniş* isimli çalışmada doğrudan izleyicinin siyahla yaşadığı deneyimin Kapoor'un sorunsallaştırdığı duygusal temalar bağlamında işlenmesiyle ortaya konur.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo Erişim Tarihi: 07.03.2022



Resim 131: Anish Kapoor, *Araf'a İniş*, 1992, iç mekan görüntüsü, beton, sıva, siyah pigment boya, 600 x 600 x 600 cm, Documenta IX, Kassel(ilk sergi), Serralves, Porto, 2018

[106] Bhabha, Kapoor (söyleşi), **a.g.e**, s. 321.

**Araf'a İniş* isimli çalışma, tam da yutucu siyah özellikle boşluklu bir alan oluşturulması nedeniyle gözün algılayamadığı bu siyah alanı merak eden bir izleyicinin çalışmanın içine düşmesiyle sonuçlanmış ve sanatçının hedeflediği deneyimin kendisini yaşatmıştır.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo Erişim Tarihi: 07.03.2022



Resim 132: Anish Kapoor, *Araf' a İniş*, 1992, iç mekan görüntüsü, beton, sıva, siyah pigment boya, 600 x 600 x 600 cm, Documenta IX, Kassel (ilk sergi), Serralves, Porto, 2018

Siyahın özellikle Kapoor'un sanat dilinin olgunlaştığı süreç içinde, sanatçının nerdeyse en çok kullandığı renk olarak ifade buluşu sözü edilen kuramsal ve estetik çıkarımların bir adım ötesine geçerek, dijital süreçte Kapoor için oldukça farklı anlamları da kapsayan yeni bir süreci tanımlar. Bu süreç, tıpkı daha önce Emil Nolde'nin (Nolde sarısı) ve sonraki süreçte de en çok etkilendiği sanatçılardan olan Yves Klein'ın (Klein mavisi) belli renkleri sahiplenmesi özelinde, Kapoor'un da siyahı benzer bir bağlamda kendine özgü bir yöntemsellikle sahipleniyor oluşunu tanımlar. Fakat Kapoor özelinde en önemli fark, siyahın kendi ismiyle patentli olarak

2000'li yılların başına doğru ilerlerken kullanılıyor oluşudur. Bu patent oluşumunu da sonrasında literatüre *VANTAblack* olarak girecek olan siyahın oldukça farklı bir bağlamda oluşturulduğu çalışmalarında görmek mümkün olur.

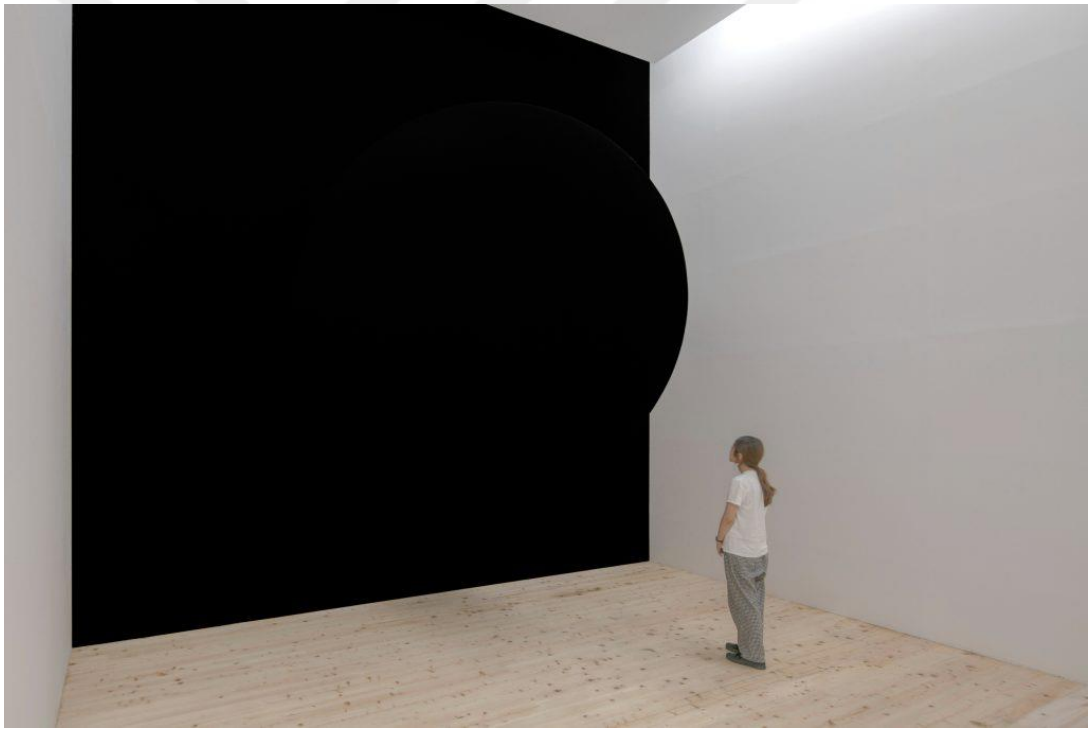
VANTAblack, 2014 yılında İngiliz bilim insanları tarafından icat edilen ve *dünyanın bilinen en koyu siyahı* olarak adlandırılabilecek siyah tonun kendisine verilen isimdir. İngiltere'de Surrey NanoSytems isimli firmada üretilen VANTAblack siyahı tamamen karbon nanotüplerinden oluşturulmuştur. 'Siyah Materyal' olarak da literatüre dahil olmuş olan VANTAblack uygulaması, ultraviyole veya görünen tüm kızılötesi ışınları % 99. 96 oranda yutabilme özelliğine sahip bir siyah olarak laboratuvar ortamında üretilmiştir. VANTAblack kelimesini oluşturan VANTA kısaltmasının açılımı Vertically Aligned Nano/tube Array-black (Dikine hizalanmış Nano-tüp özellikli siyah) olan VANTAblack siyahı, nanoteknoloji destekli endüstriyel bir 'yeni' siyah olarak tanımlanabilir.[107] VANTAblack'in sahip olduğu kızılötesi ışınları emebilme özelliği sayesinde herhangi bir üç boyutlu nesneye uygulandığında neredeyse hiçbir ışığı yansıtmaz ve bu nedenle de nesneyi iki boyutlu gösterme özelliğine sahiptir.[108] Bu iki boyutluluk hali, milyonlarca sıkıştırılmış siyah karbon tüplerinin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş ve gözü bu karbonlar aracılığıyla oluşmuş siyah alanda kendi fiziksel özelliklerinin ötesine geçmeye zorlayan yeni bir alansallığa davet eder.[109] Benzersiz optik özelliklerinden dolayı üç boyutlu mekansal özelliklerin iki boyutlu görüntüler formuna sokulması özelliği, çağdaş sanatçılar içinde de bu özellikleri gerek mekanın dönüşümü, gerekse de gözün ya da fiziksel algının dönüşümü ya da bozuma uğratılması mantığında inşa bulmuştur.

Aslında Kapoor'un siyah rengi doğrudan patentine almaya doğru ilerlediği süreçte gerek *Iris* isimli çalışmada, gerek *Araf'a İniş* isimli çalışmada VANTAblack özellikli bir siyah oluşturulma süreçlerinin ilk izlenimleri net bir şekilde hissedilir. Yutucu siyahların, çevrelerindeki ışıklı alanların yapısını emen özellikleri, sergi

[107] (Çevrimiçi) https://www.surreynanosystems.com/about/vantablack Erişim Tarihi: 21. 06. 2022
[108] Fatih Taşçı, ''**Farklı Kültürler ve Farklı Nesneler: Anish Kapoor**'', Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2020, s. 67.
[109] Mike Michael, '' **On 'Aesthetic Publics': The Case of VANTAblack**'', New York, Saga Pub, (November, 2018), pp. 1098-1121.

ziyaretçisinin üç boyutlu alan algısını zorlayan estetik öneriler oluştururlar. Siyah bir boşluklu alanın bu şekilde yaratılmış olması Kapoor'un tam da boşlukla düşünsellik kazanan fiziksel bir alanın siyahlar aracılığıyla bu fizikselliği ortadan kaldıran yeni bir alan önerisini meydana getirir.[110] Benzer etkiyi *Iris* isimli çalışmada da görmek mümkündür. *Iris'*daki VANTAblack özellikli etki iç bükey-dış bükey yansıtıcı-yutucu karşıtlığında şekillenen bir alansallığın tartışmaya açılmasıyla ilgilidir. Yansıtıcı özellikli parlatılmış siyah sanat nesnesi, karanlığa geçiş imkanının aynalı yüzeyin VANTAblack etkisiyle oluşturulması sayesinde gerçekleşebilirmiş yanılsamasını yaratır.

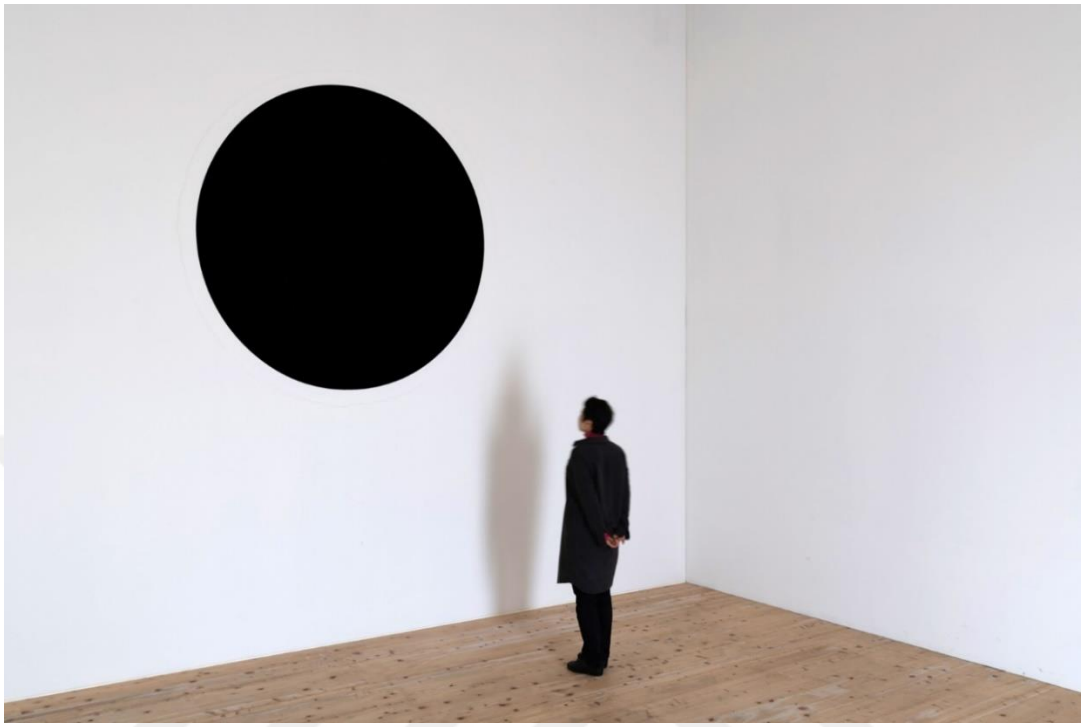
Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/5524/beppu-park-2018 Erişim Tarihi: 08.03.2022



Resim 133: Anish Kapoor, *Boşluk Pavyonu V*, 2018, tahta, beton yapı konstrüksiyonu Beppu Park (iç mekan enstalasyonu), Oita

[110] **A.y**, s. 1102.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://anishkapoor.com/5524/beppu-park-2018 Erişim Tarihi: 09.03.2022



Resim 134: Anish Kapoor, *Boşluk Pavyonu VI*, 2018, tahta, beton, siyah pigment boya, 600 x 600 x 1200 cm, Beppu Park (iç mekan enstalasyonu), Oita

Kapoor'un VANTAblack öncesi bu etkiyi kendi plastisitesinde yaratabilme yetisi, sanatçının teknik özellikli sanatsal öncülüğünü de ortaya koyabilmesi adına oldukça önemlidir. Nitekim Kapoor 2016 yılında VANTAblack özellikli siyahın patentini resmen satın alarak, kendine ait bir 'siyah' rengin, yine kendine özgü sanatsal çıkarımlarını aktaran özelliklerini de işlemeye başlar. Kapoor'un 2016 yılı sonrasında ortaya koyduğu çalışmaların genelinde sözü edilen VANTAblack etkili siyahın sanat nesnesi üzerindeki vurgulu pozisyonu, görme doğasının izleyicinin hem sanat nesnesi karşısında hem de mekan içerisindeki pozisyonunu da siyaha ve ilgili çalışmalara karşı yeniden konumlandırmasını gerekli kılar hale dönüştürmüştür.[111] Özellikle büyük boyutlu çalışmalarında VANTAblack etkisinin algıyı çökerten özellikli etkileri 2017-18 süreci enstalasyonlarında sayıca artmaya başlar. VANTAblack etkili siyah sunumların karşısında algısı dağılan izleyici için mekan perspektifi tamamen boyutsallığını kaybeder. Kapoor'un *Boşluk Pavyonu* isimli seri

[111] Michael, **a.g.y**, s. 1112.

çalışmalarında da VANTAblack etkilerinin sözü edilen unsurlarını hissetmek mümkündür. Gözün nesneyi algıladığı uzamı yıkan çalışmalar bütünü olarak tasarımlanan *Boşluk Pavyonu* serisi Kapoor'un geç dönem çağdaş çalışmaları arasında siyahın izleyicinin sergi alanında kurgulanan verili pozisyonunu da bozuma uğratır. Görünür ışığın galeri ışığıyla çarpıştığı ve yutulduğu noktada izleyicinin görme edimi bilimsel tabirle 'şok'a uğrar ve VANTAblack siyahı içinde bakışın fiziksel doğası çöker.[112] Bahsedilen iki örnekte de Kapoor'un elde etmek istediği mekan-izleyici ilişkisinin alışkanlık oluşturan yapısı VANTAblack kullanımıyla sekteye uğratılır ve mekanın geometrik kurgusu dahilinde hissedilen gücü etkisiz hale getirilmiş olur.

3.2. Mekanı Siyahla Deneyimlemek

Çağdaş Sanat içerisinde mekan kurgusu sanatçıların üretim pratikleri dahilinde oldukça önemli bir unsur olagelmiştir. Projeksiyonu daha geniş tutarak ifade etmek gerekirse sanat üretiminin özellikle heykel-enstalasyon bağlamında şekillenişinin yoğunlaştığı Modernizm sonrası süreçte, sergi mekanının dışındaki işlerin ifade ettiği yeni öneriler çoğunlukla mekanın yeni bir malzeme özelliği bağlamında gelişme gösterdiği kurgu mantığına dayanır. 1920'lerden 70'lere kadar uzanan süreçte özellikle resim sanatının dışında gelişen örneklere bakıldığında sanat tarihsel gelişimden söz edilebileceği kadar; aynı zamanda bir 'galeri tarihi'nden de söz etmek gerekir.[113] Bu tarihsel gelişimi oluşturan belirleyici unsurlardan biri heykel sanatında kaidenin yok oluşuyla birlikte ivme kazanan galeri mekanının yeni pozisyonudur. Resim çerçevesinin ortadan kalkmasıyla birlikte de resmin asıldığı duvarlar bir tür 'mekan' oluşturmuş, duvarların kesişme noktalarını meydana getiren köşe gerilimleri, alan unsurlarının bir tür sanatsal mekan kurgusuna dönüşmesini yaratmıştır.[114] Mekanın şekillenmesinde kuşkusuz en belirleyici sanat dalından biri olan heykelin tam da *sanatın mekana yerleşmesi* olarak tanımlandığı düşünüldüğünde sanatçının mekan özelinde dünyayla temas kurma noktasında

[112] **A.y**, s. 1113.
[113] O' Doherty, **a.g.e**, s. 109.
[114] **A.e**, s. 109.

önemli bir rol oynar.[115] Siyahlarla oluşturulan enstalasyon-heykel çalışmaları da mekanın dönüşümünü gerek seyirciyle kurulan ilişkisel düzlemde gerekse de mekanın kendi yapısal bağlamı içerisinde şekillenecek şekilde kullanan çağdaş sanatçılar tarafından uygulanmıştır.

Mekanın dönüşümünü sağlayan unsurlar şüphesiz sergi mekanının birok farklı parametre tarafından kurgulanışını ortaya koyan müdahalelerle şekillenir. Bu müdahaleler çoğunlukla küratöryel dokunuşları ifade eden ve belli bir bağlamı işaret eden nosyonlarla oluşturulur. Renk unsurları da sözü edilen parametrelerden biri olarak sergi mekanının bir tür 'galeri' mekanı haline dönüşen yapısını oluşturan sanatsal unsurlardan biri olarak gerek küratöryel inisiyatifler anlamında gerekse de sanatçı tercihlerinin kullanımı anlamında önemli seçeneklerden biri olmuştur. Siyahın Çağdaş Sanat içinde galeri-sergi mekanını dönüştüren yapısı çeşiti farklı özellikteki estetik ele alış biçimlerinin genelini ifade eden bağlamları kapsar. Bunlardan en önemlisi mekansal özellikleri, mekan içindeki sanat nesnelerini doğrudan gölgede bırakan ve mekanın ontolojisine dönük kurgulanma biçimlerini merkezine alan örneklerdir.[116] Bu örneklerin genel bağlamı mekanın bir tür *içerisi-dışarısı* diyalektiğini işaret eden yapısında şekillenir. Işıklı veya açık alanın yoğun siyahla oluşturulmuş iç mekanda oluşturduğu zıtlığı merkeze alan bu yaklaşım genel olarak doğrudan fiziksel bozumun doğasına dönük olarak kurgulanmıştır.[117] *Dışarısı ve içerisi* kurgusu-başka bir deyişle *ışık-karanlık* kurgusu-bir tür parçalara ayırma diyalektiği oluşturur ve bu diyalektik bağlamında şekillenen geometrik alan oluşumu, siyah ekseninde şekillenen düşünsel metaforların olumlu/olumsuz diyalektiğinin ötesinde, çoğunlukla çağdaş bir paradigma çerçevesinde ele alınır. Bu bağlamda renk sembolizminin sınırlandırıcı alanından kurtulan siyahlarla oluşturulmuş sergi alanları klasik anlamda metaforlar alanına taşınan teorik düzlemin körleştirici etkisinden sıyrılmış olur.[118] Sözü edilen etki, olguların [*pozitif*]/ [*negatif*] diyalektiğini işaret eden ve ilgili düzlemde ışık/karanlık olarak tariflenebilecek bir olgular bütününü

[115] Barış Acar, '**'Taşın Teni**'', **Ekhprasis: Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler** (Birinci Kitap içinde), İstanbul, Corpus Yay, 2018, s. 93.
[116] Staff, **a.g.e**, s. 4-5.
[117] **A.e**, s. 36.
[118] Gaston Bachelard, **Mekanın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yay, 2013, s. 255.

aşmamızı sağlar. Böylece günümüzün sanat açısından önem arz eden konuları siyahın çağdaş paradigma alanında yeni şekillenişinin olanaklılığını sağlar.

Yeni paradigma özellikle belli bir mekan kurgusu dahilinde kavrananları güncel korku, kaygı veya sosyal problemlerin ışığı altında yeniden üretir. Örneğin bu bölümde ele alınacak olan bazı örneklerde mekanın yarattığı klostrofobik etki tam da siyahın mekan özelinde kullanılma biçiminin yarattığı etki sayesine hissedilir olur. *Dışarısı ve içerisi* bağlamında oluşan ışık-karanlık(beyaz-siyah) diyalektiği düşünce yapısının-ya da metafiziğin örtük bir geometriye; bir tür düşünceyi *mekanlaştıran* durumuna dair dönüşümüne ön ayak olur.[119] *Dış* ve *iç* diyalektiğinde şekillenen sözü edilen yapı, bu iki terimin karşıtlığında oluşan ve bir tür yabancılaşma olarak tariflenen durumu meydana getirir.[120] Bu yabancılaşma mekanın oluşturduğu geometrik karşıtlık ekseninde siyahlar aracılığıyla şekillenen ve sergi izleyicisinin dış alanda (verili dünya) yaşadığı deneyimleri sıfırlayarak sözü edilen yabancılaşma olgusunu doğrudan deneyimlenmesine yol açar.

Mekan-siyah ilişkisine bakıldığında, özellikle Çağdaş Sanat pratiklerinde siyahın görünür olduğu bir başka önemli temalar bütünü ise ‘gölge’ ve ‘izler’ temalarıdır. Mekan özelinde gölge metaforunun oluşturduğu felsefi-estetik izlerin genel sanatsal izleği oluşturduğu bu tip çalışmalar, mekan içerisinde siyah görüntü izleriyle oluşturulmuş sunumları kapsamaktadır. Siyah gölgelendirme veya yansıtma aracılığıyla oluşturulan siyah izler, her izleyicinin mekan içerisinde kişisel deneyimlerini öznel olarak yaşamalarını sağlayan kurguda kendini gösterirler. Bu çalışmaların bazıları teknolojinin imkanları kullanılarak görsel oyunlar şeklinde de kendini gösterebilir. Bu tip çalışmalarda sanatsal kaygı, çoğunlukla ışık hüzmeleriyle siyahın oluşturduğu karanlık atmosfere dönük psikolojik bir boyut oluşturmaya dönük çalışmaları kapsamaktadır.

Çağdaş örnekler içinde siyah, mekan içindeki pozisyonu bağlamında sadece gölge-iz ilişkisine ya da ışık oyunlarının izleyicinin psikolojik pozisyonunun dönüşümüne içkin örnekleri kapsamaz. Özellikle tamamen karanlık tünel, oda, hücre ya da doğrudan yalıtılmış bir mekanın klostrofobik bir atmosfer yaratmaya dönük

[119] **A.e**, s. 255-256.
[120] **A.e**, s. 256.

etkide kurgulanan enstalasyon çalışmalarının geneli, her örneğin kendi paradigmasına dönük sorunsalını aktarır. Bireyin yalnızlığı, toplum içindeki yabancılaşmış pozisyonu, savaş yıkımının etkisindeki bireyin post-travmatik etkideki yeni oluş durumu, siyahın mekan bağlamında çeşitlenen yeni oluşumlarını ifade eder. *Klostrofobik Yalnızlık* bağlamında bireyin durumunu sözü edilen ifade olanaklarıyla aktaran çağdaş sanatçılardan bazıları, bu bölüm altında ele alınacak örneklerin bazılarında tam da belirtilen psikolojik sınırları zorlayan etkide ele alınmışlardır.

Benzer bir tema bütünlüğü eşliğinde ve fakat doğrudan sergi izleyicisinin duygulanım durumuna etki eden temaları işleyen belli başlı bir çağdaş sanatçı grubu ve onların bazı örnekleri de siyahın başka bir başka kavramsal yönünü ele almak açısından bu bölüm altında tartışılacaktır. Bahsedilen sanatçı grubu ve siyahlarının merkezde olduğu örnekleri, gerek siyasal tarihin belli olaylarını dayanak alan, ırksal eşitsizliği-soykırımları konu edinen, ya da doğrudan görme ediminin sosyal bir 'körlük' haline dönüştüğü, yer yer siyah renkli heykeller aracılığıyla mekanın sözü edilen heykeller aracılığıyla deneyimlendiği çağdaş örnekleri kapsamaktadır. Üç boyutluluğun deneyimlendiği-veya aşılmaya çalışıldığı, siyahın merkezde olduğu bu çalışmaların genelinde mekana yapılan müdahaleler eşliğinde siyahın bu müdahele biçimlerindeki pozisyonu veya farklı kullanım şekillerine dönük güncel ontolojisi genel paradigmayı ifade eder.

Sergi mekanının siyahla deneyimlenmesi bütün sözü edilen teorik düzlem düşünüldüğünde gerek mekanın kendi boyut durumunun varlığıyla gerekse de sanatçının ilgili sorunsalıyla anlam kazanarak çağdaş pozisyonuna kavuşmuş olur. Söz konusu deneyimleme hali, izleyicinin siyahlarla donanmış bütüncül bir açık-kapalı sergi alanını bir tür 'deneyim' alanı olarak kullanıyor oluşuyla pekiştirilir.[121] 'Göz' ve 'İzleyici'nin pozisyonunun Analitik Kübizm sonrası farklı yönlere gitmiş olması itibariyle bu noktada izleyicinin pozisyonu resim mekanını izleyen 'göz'ün prangalarından kurtularak gerçek mekanın kendisiyle; hatta doğrudan mekanın *işgali*yle ilgilenmiştir.[122] Siyahlar aracılığıyla kurgulanan sergi mekanında da resimsel sergi düzenine alışmış ve ehlileşmiş 'göz'ün bilfiil algı mekanizmasına

[121] Staff, **a.g.e**, s. 109.
[122] O'Doherty, **a.g.e**, s. 77.

saldıran siyahlıkla birlikte yapısı da dönüşüme uğrar. Bütün bu sözü edilen bağlamlar ışığında siyah-mekan ilişkisi Çağdaş Sanat'ın gelişme göstermeye başladığı yılların başından itibaren belirleyici bir parametre olarak bu başlığın ana izleklerinden birini oluşturur.

3.2.1. Gölgeler ve İzler

Gölge ve *İz* teması siyah bağlamında Çağdaş Sanat içerisinde tematik unsurlarından bir olarak gösterilebilir. Mekan kurgusu özelinde siyahın kullanımını çağdaş pratikler içerisinde uygulayan sanatçılarından biri olan Christian Boltanski, *Gölgeler* isimli çalışmasında sözü edilen temaları kullanan sanatçılardandır. Gölgenin siyahla temsil bulduğu ve tematik bir unsur olarak kullanıldığı çalışmada, gölgenin felsefi bir metafor olarak Platon'un 'Mağara Alegorisi' bağlamında şekillendiğini söylemek mümkündür. Platon'un mağara metaforu gölge unsurunun dolaylı bir bilme aracı olması itibariyle aslolandan bizi uzaklaştıran bir unsur olarak bilinir. Antik Çağ'dan itibaren gölge ve gölgeyle irtibatlanan *siyah* bir önceki bölümde de değinildiği gibi sözü edilen bağlam bütünlüğü açısından olumsuz özellikler atfedilen bir yapıya sahiptir. Batı düşünce sisteminde gölgenin formu tekinsiz ve olumsuz özellikleriyle, gölgenin karanlığı ifade eden tarafı düşünüldüğünde Çağdaş Sanat içinde de sanatçıların başvurduğu bir ifade aracıdır. Fakat güncel formda işlenen gölge ve siyah artık ışığın ilahi olarak vurgulanan özellikleriyle klasik ikonografilerinin çok dışına çıkarak çağdaş toplumsallığın yeni sorunlarıyla ele alınırlar. Sözü edilen unsurlar sanatçılar tarafından çoğunlukla gölgenin mekan özelinde öne çıkan yapısal unsurlarına bağlı olarak kavranışına dönüktür. Dolayısıyla ışık-karanlık karşıtlığında gölgenin yanıltıcı doğası zihnin bulanıklaşmasına neden olan tekinsiz bir alan olarak ifade bulur. Bu bağlamdan bakıldığında gölge; aslında bir dış faktörün etkisi altında-*onun* bağlamının doğası gereği- yanıltıcı bir özelliğe kavuşur.

Boltanski'nin *Gölgeler* isimli çalışmasında da benzer bir etkinin yansıtılmaya çalışıldığından söz edilebilir. Kuşkusuz Boltanski'nin çalışması, salt gölge unsurunun anlatımcı özelliklerine bakılarak kurgulanan bir enstalasyon olarak düşünülmez. Bu çalışmada amaçlanan, düşen gölgenin merkezinde insanlık tarihinin

trajedilerini konu alan acılar ve travmalar bütününün ele alınmasıdır.[123] Boltanski'nin *Gölgeler* isimli çalışmasında siyah gölgelerle vurguladığı tematik göndermeler aslında tam da Platon'un mağara metaforunda ortaya koyduğu ışık-karanlık diyalektiğine dönük öneriler bütününde aranmalıdır. Buna göre Platon zincirlere bağlı figürlerin ışık kaynağı aracılığıyla karşılarında görünen gölgelerin ancak zincirlerinden kurtulduklarında gerçekliklerinin kavranacağını aksi takdirde gölgenin asli bir unsur olarak algılanacağından bahseder.[124] Görünen görüntünün aslında güneş ışığı kaynaklı bir yansıtıcının etkisinde yanıltıcı bir unsur olarak algının doğasının çarpıtılabileceğini vurgular. Bu bağlam ışığından bakıldığında Boltanski'nin *Gölgeler* isimli çalışmasında da yansıtma kurgusunun enstalasyonun merkezinde temel bir vurgu olarak sözü edilen benzer olgularla oluşturulduğu dikkati çeker. Böylece karanlık-siyah olgusu gölgeler aracılığıyla aktarılarak siyahın atmosfere dönük etkisi mekan kurgusu dahilinde hissettirilmiş olur.[*]

Çalışmanın odağında şüphesiz Boltanski'nin biyografisinin izleri kendini netçe hissettirir. 1944 Fransa doğumlu sanatçı, Yahudi bir baba ve Korsikalı bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş ve çocukluk dönemi Nazi işgali altındaki dönemin etkinlerini hissederek geçmiştir. Sanatçının olgunluk dönemi çalışmalarının genelinde bu yılların etkileri yoğunlukla olarak hissedilir. Özellikle fotoğraflı enstalasyonlara yoğunlaşan sanatçının hemen hemen çoğu çalışması çeşitli ışık etkili yansıtma unsurlarına dönük gölge tiyatrosunun biçimsel kurgusunu merkeze alan işlerle oluşturulmuştur. 1990 yılında oluşturduğu enstalasyonlar bütünü de sanatçının hayatının merkezinde yer alan tiyatronun temel diskurlarını işleyen bir sunumla inşa olmuştur. Sanatçının aslen *Gölgeler Tiyatrosu* isimli tiyatro gösterisinin bir parçası olarak kurgulanan *Gölgeler* isimli enstalasyonunda da sahnenin merkezine yerleştirilmiş nesnelerin taban spotlarıyla duvara soluklaştırılarak yansıtılması sonucu siyahlarla oluşturulmuş bir görüntüler bütünü elde edilmiştir. Çalışmada dışavurumcu biçimi çağrıştıracak şekilde çeşitli karton, kağıt ve gazete parçalarından

[123] Şive Neşe Baydar, ''**Geçmişin Gölgesi: Christian Boltanski, William Kentridge ve Kara Walker**'', Ankara, İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt: 7, Sayı:41, 2018, s. 2.
[124] **A.y**, s. 2.
[*] Boltanski'nin karanlığı merkezine aldığı bir başka enstalasyonu da *Monuments to Darkness* (Karanlığa Anıtlar) isimli çalışmasıdır. Bu çalışmada da karanlık etkisinin siyahın baskın olduğu bir atmosferde düşünüldüğü hissedilir. Bununla birlikte 'gölge' bağlamının dışında bir örnek olması dolayısıyla bu çalışma teze alınmamıştır.

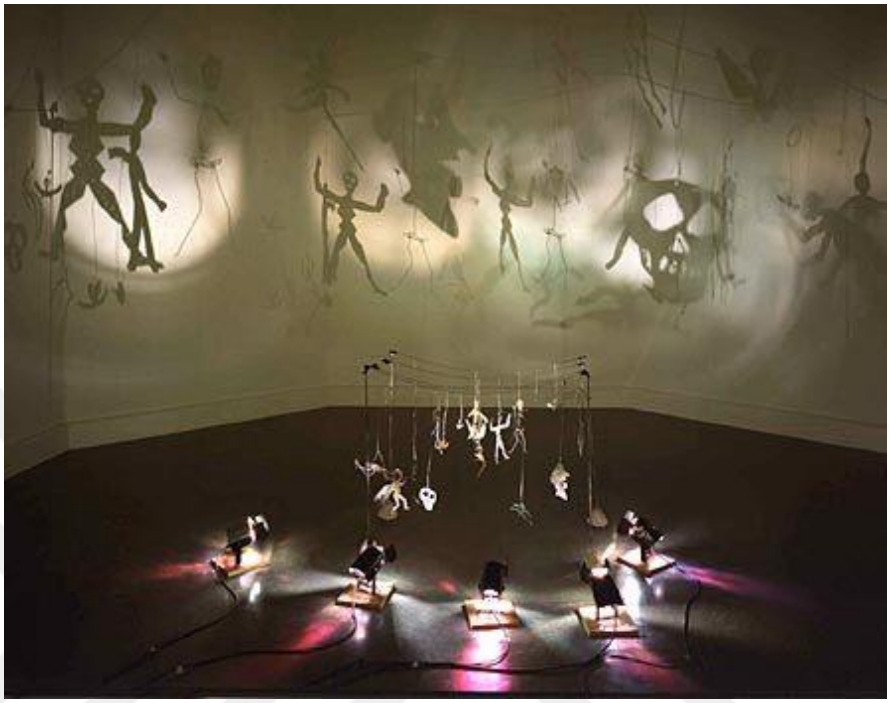
kesilerek oluşturulmuş insan-hayvan figürlerinin spot ışıklarıyla boyutları büyütülmüş şekilde arka planda siyah gölgeli yansımları ve gölge tiyatrosuna özgü hareketli formlarda kurgulanan yapılarıyla sürekli değişkenlik gösteren görüntüleri sergilenmiştir.[*] Bu boyutları büyümüş görüntüler farklı bir görsel simgeselliği çağrıştıran unsurları yansıtmışlardır. Görselleri yansıyan portreler, sanatçının kişisel geçmişindeki acı ve travmaları çağrıştıran olayları refere eder. Özellikle Holokost döneminin yarattığı toplumsal travma, yansıtılan portrelerin yüzlerinde yeniden hissettirilmeye çalışılmıştır. Siyahın hem atmosfer etkisinin yaratılmasında hem de yansıyan gölgelerin doğrudan ortaya koyduğu şekliyle enstalasyonun mekan özelinde yarattığı etki bağlamındaki pozisyonu, çalışmanın vurucu niteliği olarak kendini hissettirir. Boltanski'nin *Gölgeler* isimli enstalasyonu gölge ve siyah ilişkisiyle hem Platon'un mağara alegorisini anıştırması bağlamında; hem de ölüm sembolizmi olarak ifade edilebilecek birden çok katalizörün aynı noktada birleştiği bir sentez yaratması bağlamında farklı anlam örgülerine sahiptir.[125] Enstalasyon üzerinden Boltanski'nin siyahı ele alış tarzı 'izdüşümün somutlaştırılması' kavramsallığıyla açıklanabilecek bir bağlama yaklaşır.[126]

[*]Gölge Tiyatrosu, kökenleri aslen Türk ve Yunan geleneklerine bağlı halk masalları ya da geçmiş anlatılara dayanan unsurların tiyatroya aktarım tarzlarından biri olarak sanat tarihinde yer eder. Dans, opera ve operet gibi türlerde de örnekleri olan bu tarzın, Çağdaş Sanat içinde de kullanılışına çokça rastlanır.

[125] Stoichita, **a.g.e**, s. 203.

[126] **A.e**, s. 203.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://m0lledwhine.tumblr.com/post/654276701944250368/christian-boltanski-1944-th%C3%A9%C3%A2tre-dombres Erişim Tarihi: 11.03.2022



Resim 135: Christian Boltanski, *Gölgeler* (Gölgeler Tiyatrosu), 1984-1991, (ilgili yerleştirme Kunsthalle Hamburg, 1991) mekan enstalasyonu, Hamburg

Kaynak: (Çevrimiçi) https://blog.artsper.com/en/get-inspired/10-things-know-christian-boltanski/ Erişim Tarihi: 11.03.2022



Resim 136: Christian Boltanski, Gölgeler (Gölgeler Tiyatrosu), 1984-1991, (ilgili yerleştirme Kunsthalle Hamburg, 1991) mekan enstalasyonu, Hamburg

Mekan özelinde siyah rengi gölge-yansıma formunda kurgulayan çağdaş sanatçılardan biri de İzlanda kökenli Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson'dur. Eliasson'un siyahı kullanma ve yansıtma şekli ise Boltanski'den oldukça farklıdır ve çoğunlukla gelişen teknolojinin olanaklarından faydalanır. Eliasson 1989-1995 yılları arasında Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimini tamamladıktan sonra bir diğer sanatçı Christian Eckhart'ın stüdyosunda asistanlığa başlamıştır. Sonrasında Brooklyn'e yerleşen sanatçı, çalışmalarını burada sürdürmüştür. Bu süreçte Gestalt Psikolojisinin unsurlarıyla kendi sanat dilinin ortaklaştığı bir sanat kavrayışını geliştirmeye dönük üretimlere odaklanır.[127] Eliasson'un sanat öyküsünün ilk olarak belirgin bir dönüşüm gösterdiği dönem, 1996 yılında mimar ve geometri ustası Einar Thorsteinn ile çalışmaya başlamasıdır.

Eliasson'un genel sanat anlayışı ışık faktörünün güncel parametrelerle ele alınmasına dönük; fakat özellikle mekan özellikli enstalasyonların kurgulanmasında öne çıkan bir unsur olarak dikkati çeker. Mekan kurgusunda ışığın teknolojik aygıtlarla çeşitli görsel oyunlar eşliğinde tasarlandığı çalışmalar Eliasson'un genel sanat sunumunun biçimsel yönünü tanımlar. Eliasson'un enstalasyon kurgusunda tek

[127] Elif Ersöz, ''**Sanatın Tasarımı: Olafur Eliasson**'', (Çevrimiçi) https://www.markut.net/sayi-4/sanatin-tasarimi-olafur-eliasson/, Erişim Tarihi: 27.07.2022

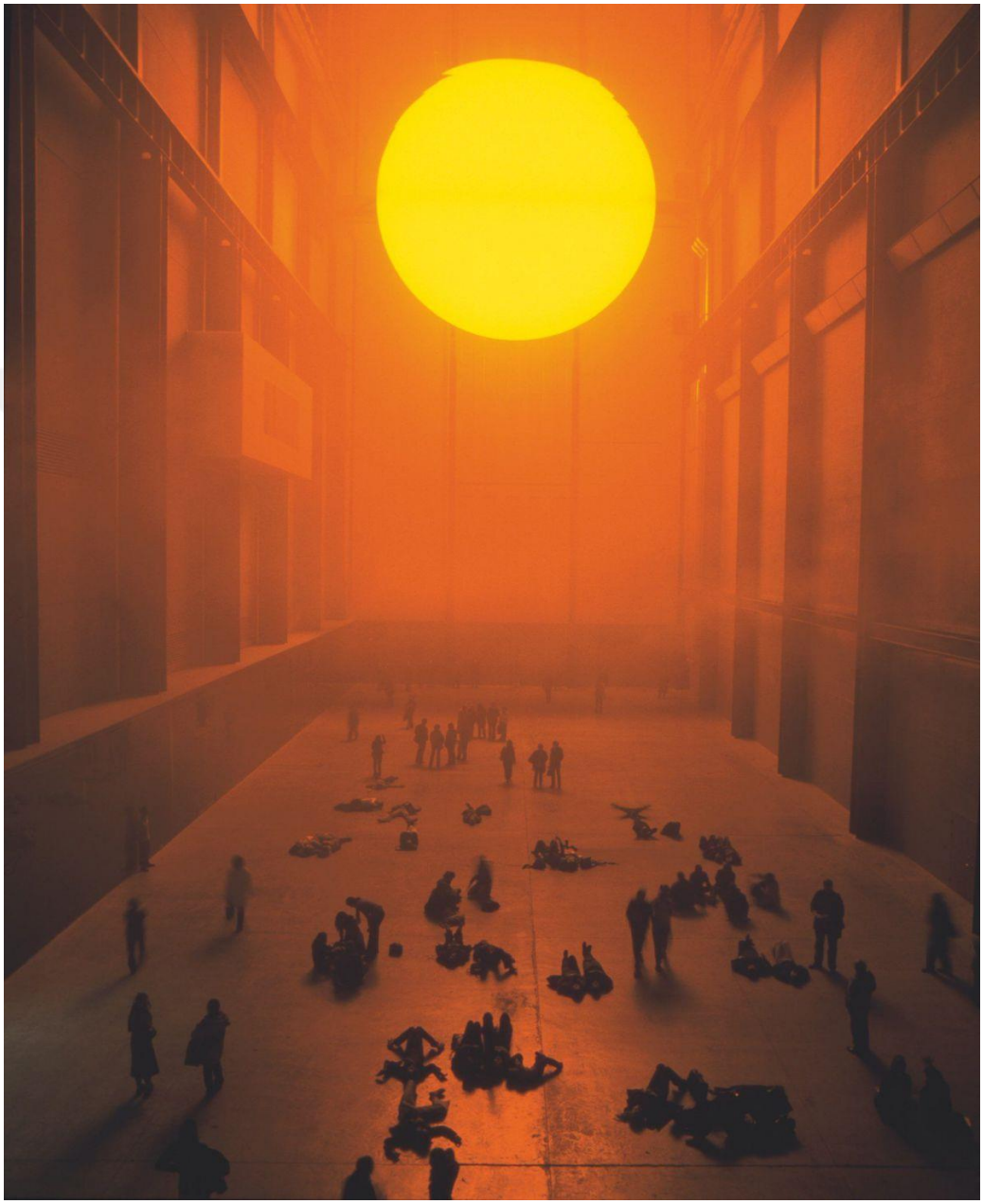
unsur sadece ışık değildir. Çevresel faktörlere ve sorunlara duyarlılığıyla bilinen sanatçı, ısı, basınç gibi özellikleri işaret eden çeşitli fiziksel unsurları da sanat anlayışına dahil etmiştir. Eliasson'un çalışmalarında sanatçının kendisinin de belirttiği gibi 'görme edimi' temel bir parametre olarak öne çıkar.[128] Sözü edilen görme edimi çağdaş pratikte Eliasson için 'gerçeklik' tanımının kendisi haline gelir. Bahsedilen 'gerçeklik' görme ediminin bizatihi hissedilen-düşünülen şeylerin toplamı olarak ifade bulur. Çalışmalarını çoğunlukla izleyicinin çalışmayı yahut mekanı deneyimlemesi üzerine kurgulayan sanatçı, bu çalışmaların genelini geniş ölçekli enstalasyonlar şeklinde oluşturmuştur. Sanatçının mekan içerisinde bahsedilen geniş ölçekli enstalasyonları çoğunlukla ışık-gölge etkili siyah yansımaların galeri duvarına ya da yüzeye etki eden görsel çağrışımlarına dairdir. Işığın doğrudan sanat malzemesine dönüşen yapısı, optik oyunlarla kurgulanarak oldukça çağdaş bir sanat dili oluşturulur.

Eliasson'un ilk dönem çalışmaları siyahın doğrudan kullanımından ziyade bir tür Jung'cu 'gölge arketipi' olarak tariflendirilebilecek kullanım biçiminin siyahı atmosfer etkisi bağlamında ele alışıyla açıklanabilir.[129] Bu yaklaşım 'arketip' kavramının 'ilk imge', 'ilk örnek' olarak kurgulanışının çağdaş bir tezahürü olarak algıyı örgütleyen, bilinç içeriklerini düzenleyen, dönüştüren ve geliştiren yapı unsuru olarak düşünülür.[130] Bu bağlamda bakıldığında Eliasson'un 2003 yılında Londra Tate Modern'in Turbine Hall salonunda sergilediği *The Weather Project* (Hava Projesi) isimli enstalasyonuyla sislere karışmış siyahın hakim olduğu bir atmosferde ışığın karanlıkla tasvir edilebileceğini sözü edilen bağlamsal çerçevede ortaya koymuştur. Sisli bir atmosferde aynalarla desteklenmiş geniş bir alanda devasa bir güneş illüzyonuyla izleyiciye verili atmosferin bir tür 'kıyamet teffekürü'ne dönük sunumu olarak kurgulanan çalışma, izleyicinin mekan içindeki konumunu da önemli hale getiren bir enstalasyon olarak tasarlanmıştır. Tavanın bu sisli atmosferde kaybolduğu enstalasyonda gerçeklik algısı sözü edilen atmosferde bulanıklaşır ve nesnel anlamından kopar. Karanlık sis, şeker ve su karışımı ile havada asılı kalabilme

[128] **A.i.s**, Erişim Tarihi: 27. 07. 2022
[129] Rabia Demir, Elif Anbarpınar, ''**Mağara Alegorisi ve Gölge Arketipi Bağlamında Çağdaş Sanat Nesnesi Olarak Işık-Gölge Enstalasyonu**'', İstanbul, Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt:5, Sayı:11, Kasım/Aralık 2020, s. 226.
[130] **A.y**, s. 226.

özelliğine sahip materyallerle oluşturulurken, monokromatik lambalar sayesinde izleyici kendisini güneşe oldukça yakın bir noktada hisseder. Güneş temsilinin oldukça büyük sarı bir disk aracılığıyla aktarılan çalışmada siyah etkisi enstalasyonun kasvetli atmosfer etkisinde görünürleşir. Salonun tavanında bulunan ayna, güneş olarak tasarlanmış büyük sarı lamba etkisinin yaydığı ışık hüzmesinin yansıtıcı unsuru olarak izleyicinin mekan içerisinde siyah küçük gölgecikler olarak görülmesini sağlar. Bu şekliyle bakıldığında da sergi izleyicisi mekanın içinde doğrudan bir ‘iz’ etkisi bırakmış olur.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project
Erişim Tarihi : 13.03.2022



Resim 137: Olafur Eliasson, *The Weather Project* (Hava Projesi), 2003, enstalasyon, (karanlık sis: şeker-su), nemlendirici, monokromatik lamba, Turbine Hall, Tate Modern, Londra

Eliasson'un özellikle mekan bağlamında siyah renkle olan ilişkisi tam da gölge-yansıtma formunda ele aldığı enstalasyonlarında daha ön plandadır. 2000'li yılların ortalarından itibaren ışık-gölge enstalasyonlarını yoğunlaştıran sanatçı, dijital

teknolojinin olanaklarından da faydalanarak siyahın çağdaş formlarını genişleyen galeri mekanı içerisinde kullanmayı yoğunlaştırır. Bu çalışmalardan siyahın görünürlüğünün sağlanışı açısından en bilindiklerinden biri olan *Kara Yıldız* isimli enstalasyon, Eliasson'un sözü edilen bağlamsal çerçeve ışığında ortaya koyduğu çalışmalarından birisidir. *Kara Yıldız* isimli enstalasyonun ana malzemesi oluşturan sanat nesnesi, bilim ve sanat tarihinde *poligon* (çokgen) olarak bilinen kenarları eşit ve yüzeyleri düzgün şekillerden meydana gelen ve prizmatik sembol veya şekillerle temsil edilen nesneler bütününden meydana getirilmiştir. Şeklin düşünsel esası, kökenleri Platoncu görüşe dayanan *geometrik şekillerden kusursuz matematiksel modeller yaratma* esasına dayanır.[131] Sözü edilen çokgenler Öklid geometrisinin sanatla kesiştiği noktada birer sanat çıktısı niteliğinde kullanılırlar. Bu çokgen şekiller *Tetrahedron* (düzgün dört yüzlü), *Hexahedron* (düzgün altı yüzlü), *Oktahedron* (düzgün sekiz yüzlü), *Dodakahedron* (düzgün on iki yüzlü) ve *İkozahedron* (düzgün yirmi yüzlü) olarak gruplandırılmıştır. Rönesans matematikçisi Luca Pacioli'ye göre de *Tetrahedronlar* ateşi, *Oktahedronlar* havayı, *İkozahedronlar* suyu, *Dodakahedronlar* ise evreni sembolize ederler.[132] Bu bağlamlar bütünü ışığında bakıldığında Eliasson'un *Kara Yıldız* isimli çalışmasında da sanatçının iklim koşullarının değişimine dönük kaygıları, poligonik enstalasyon nesnesinin tercihini oldukça manidar bir hale getirir. Sözü edilen poligonik nesnenin bir tür enstalasyon nesnesi olarak sunulmasıyla birlikte temel doğa elementlerini işaret eden unsurlarla birlikte değişen iklim koşullarının olumsuz yansımalarının galeri duvarına yansıtılarak aktarıldığı hissedilir. Bahsedilen sanat nesnesinin, döneminde ve sonrasında özellikle Rönesans kozmolojisinde yoğun olarak işlenen kuramsal çerçeve ışığında dönemin matematikçileri, felsefecileri ve sanatçıları tarafından kullanıldıklarını görürüz.

Eliasson'un *Kara Yıldız* isimli çalışmasını da benzer bağlamlar ışığında kurguladığını ve siyahın bu kurgu çerçevesi ışığında ele alındığını hem çalışmanın isminden hem de poligonik nesnenin içine yerleştirilmiş spot ışık aracılığıyla duvara

[131] Okan Şahin, ''**Anlam Gelişimi Açısından Çağdaş Sanatta Kare Formu**'', İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015, s. 31.
[132] P.J. Federico, ''**The Melancholy Octahedron**'', Washington, Mathematics Magazine, Vol. 45, No. 1, 1972, p. 32.

büyütülerek yansıtılan siyah gölgelerin varlığından hissedebilmek mümkündür. Boyutları büyütülerek yansıtılan siyah gölgeler, hareket eden delikli disklerden oluşan poligonik nesnenin dönmesiyle birlikte mekan içinde devinim halinde hareketlenen siyah görüntülerin oluşmasını sağlarlar.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100558/dark-star ErişimTarihi: 16.03.2022



Resim 138: Olafur Eliasson, *Kara Yıldız*, 2006, ışık-gölge enstalasyonu (siyah diskler, sarı spot lamba), Neugerriemschneider, Berlin

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/support/viewer/z.html Erişim Tarihi: 18.03.2022



Resim 139: Jacopo de Barbari, *Fra Luca Pacioli'nin Portresi*, 1495, tuval üzerine yağlı boya, 99 x 120 cm, Capodimonte Müzesi, Napoli*

* Matematikle Yeni-Platoncu görüşü bir araya getirmeye çalışan Rönesans dönemi matematikçisi Luca Pacioli, *De Viribus Quantitatis* isimli çalışmasında bu ilişkilenmenin detaylarını aktarmıştır. Dönem ressamlarından bazıları da Pacioli'nin ilgili çalışmasından hareketle bu konuda üretimler gerçekleştirmişlerdir. Bunlardan biri olan Jacopo de Barbari 1495 tarihinde ünlü matematikçi Pacioli'yi genç bir asistanıyla çalışırken resimlemiştir. Resimde Öklid öğretilerini çalışan Pacioli ilk planda dikkati çeker. Öklid'in ikizkenar üçgen teoremini çalıştığını hemen önünde duran resimli kitaptan fark ederiz. Fakat bu çalışmaya da konu olan esas dikkate değer unsur, Pacioli'nin kafa hizasında asılı duran içi yarıya kadar su dolu *dodakahedron* küptür. Bir başka dodakahedron küp resmin sağ tarafında bulunur. Bu küp reel dünyayı sembolize ederken, Pacioli'nin yüz hizasında bulunan küp ise Öklid teoremlerinin de bağlı olduğu üst alemi sembolize eder. (Federico, **a.g.e**, s. 35-36.) Birim sayısı daha da genişletilmiş olan bu küp, *rombik-oktahedron* olarak da bilinen 'genişletilmiş küp' olarak da anılır. Bu matematiksel küplerin genel tasarımlanışını ilk olarak Leonardo da Vinci'nin illüstrasyonları ve ilgili teknik açıklamalarıyla birlikte ortaya konmuştur. Pacioli'nin de Leonardo'nun çizimlerinden hareketle ilgili teorik düzlemi oluşturduğunu ve bu şekliyle de sanata aktardığı düşünülür. Eliasson'un çalışmasında kurgulandığı haliyle enstalasyon nesnesinin aslında tipik bir *rombik-oktahedron* benzeri bir şekil olduğu söylenebilmekle birlikte; klasik kenarlı üçgen-kare oluşumlarının dışında yuvarlak ve yuvarlak diskler bütününden oluşan

Sanatçının biçimsel düzenleme açısından *Kara Yıldız*'a oldukça benzer etkinin hissedildiği bir başka çalışması da *Karadelik Lambası* isimli enstalasyonudur. Eliasson bu çalışmada *Kara Yıldız* enstalasyonundaki düzenlemenin bir benzeri olarak siyah görsel efekt yansımalarını konu edinmiştir. Fakat Kara Yıldız enstalasyonundan farklı olarak Karadelik Lambası isimli çalışmasını üç ayak üzerinde yere sabit bir kurguda tasarlamıştır.

Çalışmanın ana odağı yine siyah renktir. Karadeliğe vurgu yapan bir anlam ögesi ile desteklenen enstalasyonun bağlam kurgusu, karadelik etkisinin yansıtılan büyümüş siyah gölgeler aracılığıyla hissettiriliyor oluşudur. Sergi katılımcısını karadelik etkisinde neler olabileceğini düşünmeye davet eden bir sunum hedeflenmiştir. Çalışmanın özünde hareketli siyah gölgelendirme görüntüleri eşliğinde katılımcının deneyimlerinin öznelleştiği bir 'benlik' oluşturma idealinin amaçlanışı yatar.[133]

özellikler teşkil eder. (Bu noktada Eliasson'un yuvarlak formları çoğunlukla tercih ettiğini hatırlamak gerekir) Eliasson'un tamamen siyahla kurgulanan bu enstalasyonu Yeni-Platoncu öğretiler ışığında poligonik küplerin temel doğa elementleriyle ilgili bağı düşünüldüğünde bizi tarihsel bir analoji kurmaya doğru sevk eder.

[133] Mark A. Cheetham, ''**Matting the Monochrome: Malevich, Klein, and Now**'', New York, CAA (Art Journal), Vol.64, No.4, (Winter, 2005), pp. 94-109.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100567/black-hole-lamp Erişim Tarihi: 19.03.2022



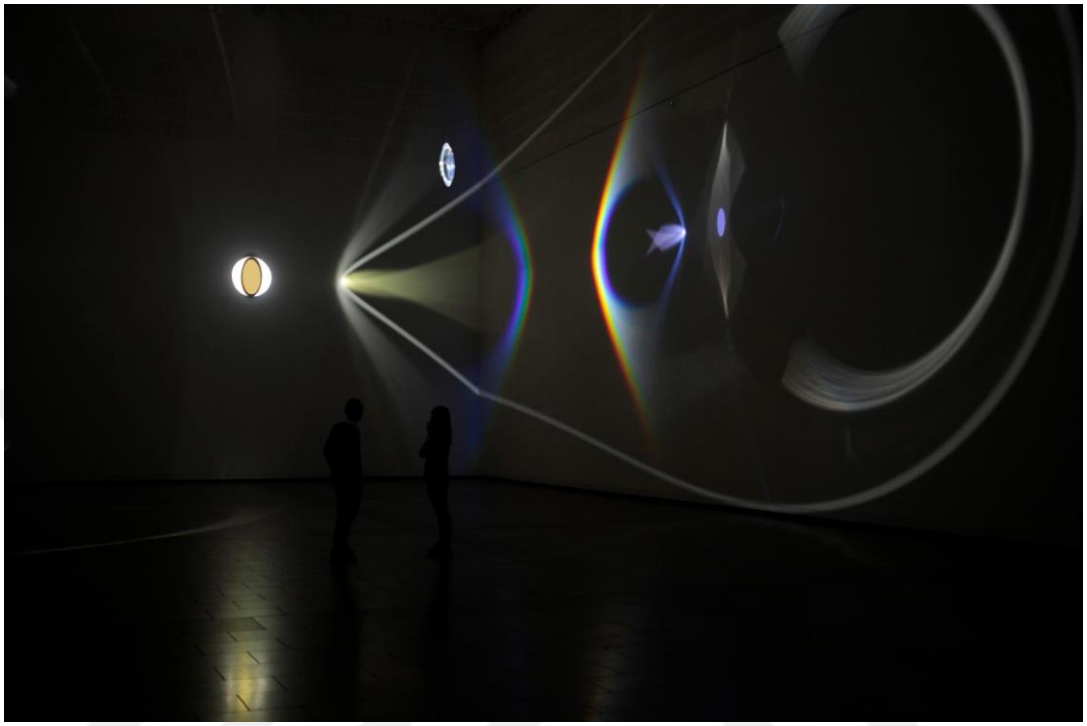
Resim 140: Olafur Eliasson, *Karadelik Lambası*, 2006, ışık-gölge enstalasyonu (siyah diskler, sarı spot lamba), Neugerriemschneider, Berlin

Eliasson'un siyah açısından sanat anlayışının dönüştüğü dönemler 2010 sonrası örneklerinde daha net bir şekilde kendini gösterir. Işık-gölge enstalasyonlarının yerini açık veya kapalı mekanda büyük boyutlu işlerin aldığını görürüz. Eliasson'un bu süreci daha çok Çevre Sanatı (Environmental Art) etkili çağdaş yorumların öne çıktığı bir dönemi olarak yorumlayabiliriz. Siyahın özneleşmesi bakımından bakarsak, Eliasson'un olgun dönem örneklerinde dijitalleşmenin daha yoğunluklu etkisinin siyahın gerek enstalasyonun psikolojik

atmosferi açısından; gerekse de galeri mekanında bir tür 'imza' ya da sanatçının mekanın kültürel anlamına dönük bir 'iz' bırakma çabası içerisinde olması açısından önem arz ettiği söylenebilir. Siyahın sözü edilen bağlamlar açısından bu süreçte görünür olduğu en etkili örnekler sanatçının ilk olarak 2014 yılında Almanya'nın Düsseldorf kentinde *Your Museum Primer* (Müzenizin El Kitabı) başlığı altında açılan sergisinde kendini gösterir. Sanatçı bu sergisinde ışık oyunlarıyla mekan içerisindeki deneyimsel izleklerin genel bir soruşturmasını tutar. Sergide yapay ışık kullanımıyla tamamen siyaha yakın bir sergi mekanı oluşturularak tam da bu siyah alanda görünürleşen ve sergi mekanının tamamını etkisi altına alan farklı renklerdeki ışık oyunları gözlemlenir. Özellikle Eliasson'un kullanmayı sevdiği helezonik oluşumlu ışık şeritleri, galeri duvarlarında açılan küçük oyuklarla birlikte siyahlığa bürünen mekanda doğrudan ışık ve renk izleri bırakırlar. Belli hizada yörüngesel hatlar takip eden bu ışık çizgileri kesişim noktalarında dijitalize edilmiş farklı renk görüntüleriyle ya da enstalasyon nesneleriyle buluşurlar. Bu sunum izleyici noktasında atmosfer dışının deneyimlenişine davet gibi hissedilirken; deyim yerindeyse uzaysal karanlık içindeki galaksi ışık hareketlenmelerinin nesnel gerçeklik içinde bulunan galeri mekanındaki temsilini izleriz.[*] Bu şekliyle bakıldığında siyahın nesnel değeri fiziğin 'yutucu' olarak tanımladığı referanstan sıyrılarak, galeri mekanındaki ışık-renk gelişiminin arttırıcı bir öğesi olarak öne çıkar. Dijitalize edilmiş renklerle birlikte siyah, Eliasson'un sergi dizaynında mutlak bir anlam birlikteliği yakalamıştır.

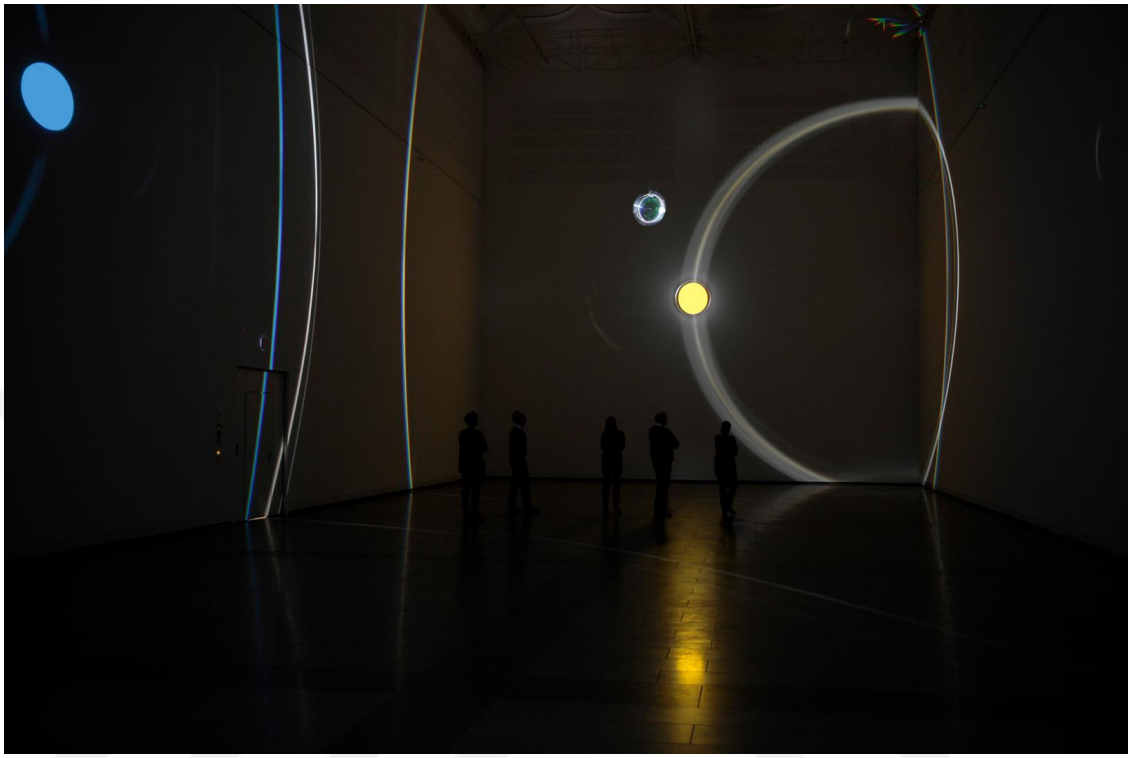
[*] Bu serginin küratöryel mantığı aslında tam da sözü edilen uzaysal ortamın tecrübe edilebilme olanağını tartışmaya açar. Işıklı hatların galaksi sistemleri içindeki izleklerini oluşturan sunumlar, güneş sisteminin çevresindeki yıldız takımları, farklı renklerle temsil bulan gezegen sunumları, siyahla tanımlanan galeri mekanının nedenselliğini de bu yönden tanımlar.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108815/your-museum-primer
Erişim Tarihi: 18.03.2022



Resim 141: Olafur Eliasson, *Your Museum Primer* (Müzenizin El Kitabı) sergisi, isimsiz, 2014, ışık enstalasyonu, dijitalize edilmiş yapay ışıklar, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Kaynak: (Çevrimiçi) https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108815/your-museum-primer Erişim Tarihi: 18.03.2022



Resim 142: Olafur Eliasson, *Your Museum Primer* (Müzenizin El Kitabı) sergisi, isimsiz, 2014, ışık enstalasyonu, dijitalize edilmiş yapay ışıklar, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Eliasson'un mekan içerisinde siyahın bir tür 'iz' olarak hissedilen etkide bir başka örneği, sanatçının 2016 yılında Versailles Sarayı iç ve dış ana alanlarında gerçekleştirdiği enstalasyonudur. Sanatçı bu tarihlerde normatif kültürel yapının sanat üzerindeki hegemonik pozisyonu üzerine bazı çalışmalar ortaya koymaya başlamıştır. Sanat tarihindeki verili yüksek kültür mekanlarında gerçeküstücü enstalasyonlarla sanat izleyicisinin yerleşikleşmiş değer kodlarını erozyona uğratmak niyetindedir.[134]

Eliasson bu enstalasyonunda Versailles Sarayı'nın iç mekanında bulunan *Aynalar Salonu*'nda karşılıklı olarak bulunan aynaların tam ortasında yuvarlak bir sarı ve siyah ayna imajı yerleştirmiştir. Bu karşılıklı iki ayna imajı sanatçı tarafından

[134] Cheetham, **a.g.y**, s. 104.

Deep Mirror (Derin Ayna) olarak isimlendirilmiştir. Sarayın merkezi ana bloğunun bulunduğu yerde yer alan *Aynalar Salonu* aynı zamanda terasla bütünleşik yapısıyla katılımcıların en fazla vakit geçirdiği bölüm olarak da bilinir. Ana bloktaki genel uzunluğu daha da görünür kılan birçok aynadan oluşan bu salon sarayın bir yandan da en klasik bölümlerinden biri olma özelliği taşır. Barok üslubu takip eden bir anlayışa evriliş sürecini temsil eden salonun mimari özelliği, mekan tasarımlanış sürecinde aynaların *trompe-l'oeil*[*] tarzı bir kurguyla dizayn edilişiyle birlikte düşünüldüğünde Eliasson'un *Derin Ayna* enstalasyonu için oldukça uygun bir modelleme temsil eder.

Sergi izleyicisi ana salona girdiğinde, Napolyon'un Neo-Klasik üslupta yapılmış heykel ve büst grubunu gezerken, klasik örneklerin aralarında bulunan aynalarda sözü edilen eserlere bakmaya alışmış gözü doğrudan bağlamdan koparacak karşılıklı iki enstalasyonla karşılaşır. *Derin Ayna*'nın iki versiyonu da-biz burada siyah versiyonu üzerinden hareketle düşünmeliyiz-*Aynalar Salonu*'nda salonun merkezinde bulunan aynaların tam ortasına yerçekiminden bağımsızmışcasına yerleştirilmişlerdir. *Trompe-l'oeil* etkisi tam da bu anda ilgili kurguyu fark eden izleyicinin aynalara yaklaşmasıyla devreye girer. Siyah *Derin Ayna*ya yaklaşan izleyici, yaklaşılan her adımda aynaların çevresindeki nesnelerin varlığını yutan bir kara deliğe dönüştüğünü fark eder ve böylece ilgisi *Aynalar Salonu*'nda bulunan klasik eserlerden saparak doğrudan *Derin Ayna*ların varlığına kayar. Mekan içerisine sanatsal doyum odağında giren izleyici için sanatsal anlamın doğası, siyah aynalar aracılığıyla yön değiştirerek izleyiciyi kendi bedeninin hareketi üzerinden görme biçimlerinin her adımda tükenişine şahit olmaya yöneltir. Böylece siyah *Derin Ayna*'ya bakan izleyici özelinde bu bakış anının sonrası yeni bir kimlik inşasında rol oynar. İzleyici, önce *Aynalar Salonu*'ndaki sonrasındaysa Versailles Sarayı'ndaki diğer eserlere artık eski 'bakan' izleyici olmayacaktır.[135]

[*]Göz aldatmacılığı. İki boyutlu bir tasarım kurgusunu, kısa bir süreliğine üç boyutluymuş gibi sunan ve izleyiciyi bu kurguyla 'kandırma'ya yönelik yapılan bir resim veya resim özelliği. (Op Art içinde veya algının çarpıtılmasına dönük üretim gerçekleştiren akım veya sanatçılarca da resim dışında-özellikle enstalasyonlarda da kullanılan bir biçimsel özellik sergiler.)

[135] Olafur Eliasson'un *Derin Ayna* başlıklı enstalasyonunun bir izleyicinin gözünden deneyimlenmesine dair bkz. (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=1xpkAwDohV8 Erişim Tarihi: 19. 08. 2022

Kaynak: (Çevrimiçi) https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110145/deep-mirror-black Erişim Tarihi: 20.03.2022



Resim 143: Olafur Eliasson, *Derin Ayna*, (siyah versiyon), 2016, enstalasyon, Versailles Sarayı, Versailles

Işık etkisini siyahla birleştirerek sunan ve bu bağlam içerisinden sanat dilini geliştiren sanatçılardan biri de James Turrell'dir. 1943 Amerika doğumlu sanatçı ışık etkisini farklı sanat türleri içerisinde kullanmış sanatçılardan biridir. Sanat yaşamının erken dönemlerinde *Arazi Sanatı* bağlamı içerisinde ışık etkili geniş ölçekli enstalasyonlar gerçekleştirmiş bir sanatçıdır. Bunlardan en önemlilerinden biri Arizona Çölü'nde sönmüş bir yanardağın tepe noktasında bulunan Roden kraterinin sanat eserine dönüştürülmesidir.

Çalışmalarında ışığı bir tür mimari öğe olarak ele alan sanatçı, özellikle kapalı alan enstalasyonlarında çoğunlukla seyircilerin bilinç düzeylerinde belli kaymalar yaratan örneklere imza atmıştır. Optik projeksiyonlar aracılığıyla ışığın göz ve bilinç düzeyindeki etkisini doğrudan hissettirerek birçok sergi izleyicisine zor anlar yaşatmasıyla ünlenmiştir. Bu bağlamdan bakıldığında daha önce ele alınan Olafur Eliasson'a da ilham vermiş ve ışık etkili enstalasyonların üretimlerinde Çağdaş Sanat içerisinde 'öncü' sanatçılardan biri olarak yer etmiştir. Sanatçı, siyah rengi-ve dolayısıyla teknoloji destekli 'siyah ışık' olgusunu ilk elden üretimlerinde ortaya koymuştur.[136] Bu üretimlerin geneli özellikle 1990'lı yılların başında gerçekleştirdiği çoğunluğu kapalı alanda gerçekleşen ışık enstalasyonlarından oluşur.

Sanatçının 1984 yılında başlayıp 1992 yılına kadar sürdürmüş olduğu *Dark Spaces* (Karanlık Boşluklar) isimli serisi Turrell'in siyahın kişinin görme algısını ve bilincini tamamen bozuma uğratan bir formda tasarlanmış enstalasyonlardan meydana gelir. Bu serinin içinde yer alan iki çalışma, serinin adından da anlaşılacağı gibi siyahla oluşturulan boşluk alanlarının sözü edilen algı durumunu oluşturan fiziksel yapısıyla doğrudan ilgilidir. Seriyi oluşturan çalışmaların sergilendiği oda insanın algılayabileceği hiçbir ışık kaynağı olmadan(sıfır ışık etkisi altında) tasarlanmıştır ve çalışmalar bu şekilde sergilenmişlerdir. Serinin siyahla ilgili çözümlenebilecek kısmının ipuçlarını Turrell doğrudan kendi ifadeleriyle aktarır: Sanatçı bu serideki işlerini doğrudan 'görmek' üzerine tariflemediğini; *kişinin kendini görmesinin görülmesi* olarak düşünülmüş çalışmalar bütünü olarak tanımlamıştır.[137] Bu bağlamdan bakıldığında Turrell'in siyah rengi kullanım şekli *Karanlık Boşluklar* serisi açısından bakıldığında sadece optik yanılsamaya dayanan algının çarpıtılmasına dönük olarak ifade edilemez. Mekanın özgül pozisyonundan yararlanılan çalışmada, siyahın galeri ortamının verili koşulları içerisinde enstalasyonun anlam yapısını inşa eden temel bir unsur olarak rol aldığını belirtmek gerekir.

[136] Yvonne Scott, ''**Of Night and Light**'', Dublin, Irish Arts Review, Vol.23, No.4, (Winter, 2006), pp. 92-97.
[137] (Çevrimiçi) https://jamesturrell.com/work/type/dark-space/ Erişim Tarihi: 20. 08. 2022

Kaynak: (Çevrimiçi) https://jamesturrell.com/work/selene/ Erişim Tarihi: 22.03.2022



Resim 144: James Turrell, *Karanlık Boşluklar* serisi, *Selene*, 1984, ışık enstalasyonu, Mattress Factory, Pittsburgh

Kaynak: (Çevrimiçi) https://jamesturrell.com/work/blind-sight/ Erişim Tarihi: 22.03.2022



Resim 145: James Turrell, *Karanlık Boşluklar* serisi, *Kör Taraf*, 1992, ışık enstalasyonu, Mattress Factory, Pittsburgh

Siyahın Çağdaş Sanat içerisinde mekanın ontolojisine dönük kurgulanışını belli çalışmaları içerisinde kullanan sanatçılardan bir başkası da Antony Gormley'dir. Gormley'nin siyahı ele alışı, özellikle sergi mekanının gerek iç yapısı içerisinde gerekse de açık alanda oluşturduğu heykel kurgusunun tematik bir 'iz' gibi düşünülmesini sağlayan yerleştirilme organizasyonunda aranmalıdır. Gormley'nin genel sanat üslubunu ifade eden saf ve gösterişsiz tutumu, heykel mantığını da açıklayan sade bir tarzı ifade eder. Klasik heykel unsurlarını tanımlayan döküm, yontma, modelaj gibi süreçlerin hiçbirini kendi çalışmalarında uygulamayan sanatçı, çağdaş heykelin unsurlarını yansıtan kavramsal ve soyut bir tarzı takip etmiştir. Doğrudan heykel nesnesinin kendi yapısının 'ne'liği üzerinde duran sanatçı, insan bedenini merkeze alan ve çoğunlukla bu bedenleri siyahlarla sunmaya çalışan bir biçimsel tarzı takip etmiştir. İnsan bedeninin 'benzeşim' veya 'biyolojik farklılık'

modellemeleri üzerinden sembolik heykeller üretir.[138] Gormley'nin genel olarak siyahla ürettiği ve insan bedenini merkeze alan heykellerinde, heykel düşüncesinin özünü oluşturan 'obje' mitini yıkan ve doğrudan insani deneyimleri odağa taşıyan yeni bir heykel mantığının izleri hissedilir.[139]

Gormley'nin sözü edilen etkide, siyahın merkezde olduğu çalışmalarının toplanmış olduğu ve Paris'te açılmış olan *İkinci Beden* başlıklı sergisi tam da beden ve beden etrafında şekillenen boşluk kavramını mekan deneyimiyle birlikte düşünmeye davet eden özellikleri nedeniyle önem arz eder. Gormley sözü edilen sergide insan bedenlerini bilinen üslubuyla deyim yerindeyse mimari birimlere bölerek yerleştirir ve yerleştirme mantığını *bedenler arasında oluşan mimari alan*lar olarak tanımlar.[140] Bu tip bir sergileme anlayışını da 'psikolojik mimari' olarak tarifleyerek insan bedenini meydana getiren birimleri kendi zihnindeki mimari inşanın ifadesi olarak betimler.[141] İnsanın bir özne olarak çevreyle kurduğu organik ilişkideki rolüne vurgu yapan sanatçı, bu olguyu *İkinci Beden* sergisindeki beden heykellerinde mevcut atmosferin keşfine dönük arayışların birer simgesi olarak ele almıştır. Bedenleri oluşturan parçaların yakın mesafeden bakıldıklarında ve tekil birimler olarak ele alındıklarında oldukça soyut görünen yapıları, birimlerle oluşturulan mesafe arttıkça insan bedeni şeklini alan heykeller haline gelirler. Bu şekliyle bakıldığında bu siyah heykeller tam da sanatçının ifade ettiği alan oluşturuldukça ifadelenen mevcut pozisyonlarına evrilirler. Bu heykellerin siyahlarla ifade ediliyor oluşu ise, Gormley'nin insan bedenlerini insan habitatının yapısal unsurlarıyla temsil edilebilen en uygun renk olarak görmesinde aranmalıdır.[142] Aslında sanatçının bu yaklaşımı *İkinci Beden* sergisi dışında diğer tekil heykel mantığında da netçe görülür. Siyahlar insan bedeninin çevreyle kurduğu ilişki özelinde sanatçının özellikle tercih ettiği tanımlayıcı renk olarak hissedilir. Sergi mekanı özelinde bakıldığında ise siyah heykellerin görünürlükleri insan bedenleri

[138] Ina Cole, ''**Antony Gormley's Body of Prints**'', Chicago, Art in Print (The Global Journal of Prints and Ideas), Vol.6, No.3, 2016, pp.37-38.
[139] Martin Caiger-Smith, **Antony Gormley**, New York, Rizzoli International Publications, 2017, p. 142.
[140](Çevrimiçi) https://ropac.net/exhibitions/174-antony-gormley-second-body/ Erişim Tarihi: 24.08.2022
[141] **A.i.s,** Erişim Tarihi: 24.08.2022
[142] Judith Hill, ''**Between Form and Space**'', Dublin, Irish Arts Review, Vol. 31, No.4, (Winter, November 2014-February 2015), pp. 98-101.

aracılığıyla sergi mekanına bırakılan bir tür ‘iz’ özelliğiyle daha da belirginlik kazanırlar.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://ropac.net/exhibitions/174-antony-gormley-second-body/ Erişim Tarihi: 24.03.2022



Resim 146: Antony Gormley, *İkinci Beden* sergi seçkisinden, 2015, modüler dökme demir heykel, 307 x 64.5 x 47 cm, Thaddaeus Ropac Gallery, Paris

Kaynak: (Çevrimiçi) https://ropac.net/exhibitions/174-antony-gormley-second-body/ Erişim Tarihi: 24.03.2022



Resim 147: Antony Gormley, *İkinci Beden* sergi seçkisinden, 2015, modüler dökme demir heykel, 307 x 64.5 x 47 cm, Thaddaeus Ropac Gallery, Paris

Siyah rengin Çağdaş Sanat içinde; özellikle mekanla koşutluk gösterip bir tür estetik işaret olarak okunan ontolojisi Tim Etchells'in *Fade to Black* (Siyahı Soldurmak) isimli çalışmasında da kendini hissettirir. İngiliz sanatçı, bu çalışmasında mütevazı bir yaşam alanı olarak evin bir odasını oluşturan bölümde neon ışıklarla *Siyahı Soldurmak* isimli enstalasyonunu gerçekleştirir. *Word Art*'ın (Kelime Sanatı) özellikle Çağdaş Sanat içerisinde ışık enstalasyonuyla birlikte gerçekleştirilen örneklerinden biri olan çalışma, ışık-siyah ilişkisini organik bir yaşamsallık ülküsü bağlamında ele almaya çalışan bir enstalasyon olarak değerlendirilebilir. Söz konusu yaşamsallık ışığın belli bir açıdan ve tek yönden girdiği karanlık bir alanda dönüştürdüğü inorganik unsurların günün verili değerleri bağlamında ifade ettikleriyle ilgilidir.[143] Enstalasyonun yerleştiği alan ışıktan iyice arındırılmış ve

[143] (Çevrimiçi) https://timetchells.com/projects/fade-to-black/ Erişim Tarihi: 25. 08. 2022

özellikle karanlıkta bırakılmış kısımdadır. Etchells'ın yorumu tam da bu noktada devreye girer: Işığın mekan içerisinde en zayıf kaldığı noktada-yani mekanın en karanlık kısmında neon bir imajla siyahı *soldurur*. Söz konusu 'soldurmak' zaten belirgin bir karanlığın içinde, karanlık mitosunun neon imajla işaretlenerek aydınlatılmasını hissettirir. Pop bir imajı anımsatan bu biçimsel tarz, ifadenin-ya da bu noktada siyahlık anlatısının-bir nevi *anlatı mitosu*nun büyük anlatı kalıplarının içinde şekillenmiş aktarımlarının *kitsch*leştirilmesine dönük bir enstalasyon olarak hissedilir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://timetchells.com/projects/fade-to-black/ Erişim Tarihi: 26.03.2022



Resim 148: Tim Etchells, *Siyahı Soldurmak*, 2012, neon imaj, 13 x 142 cm- 5 x 56 inç., Vitrine Gallery, London

Kaynak: (Çevrimiçi) https://timetchells.com/projects/fade-to-black/ Erişim Tarihi: 02.04.2022



Resim 149: Tim Etchells, *Siyahı Soldurmak*, 2012, neon imaj, 13 x 142 cm-5 x 56 inç, Vitrine Gallery, London

Siyahın çağdaş örnekler içinde gerek açık gerekse de kapalı mekan özelinde 'gölge' ve 'iz' nosyonları bağlamındaki aktarımları çoğunlukla mekanın siyah renk aracılığıyla izleyici nezdinde deneyimleniyor oluşunda kendini gösterir. Bu deneyimin boyutları kimi zaman hareketli gölgelendirmelerle ifade edilirken; kimi zaman da tamamen karartılmış mekan içindeki siyahlık durumunun çeşitli ışık enstalasyonları yahut farklı enstalasyon nesneleri ile dolayıma sokulan bağlam bütünlüğünde kendini ortaya koyar. Mekan içinde siyahlarla oluşturulan imlemeler/izler ise çoğunlukla geniş bir sergi alanında siyah heykeller ya da nesne merkezli enstalasyonların bütününde ilgili bağlam ölçeğinde uygulanırlar.

3.2.2. Siyah Muhalefet

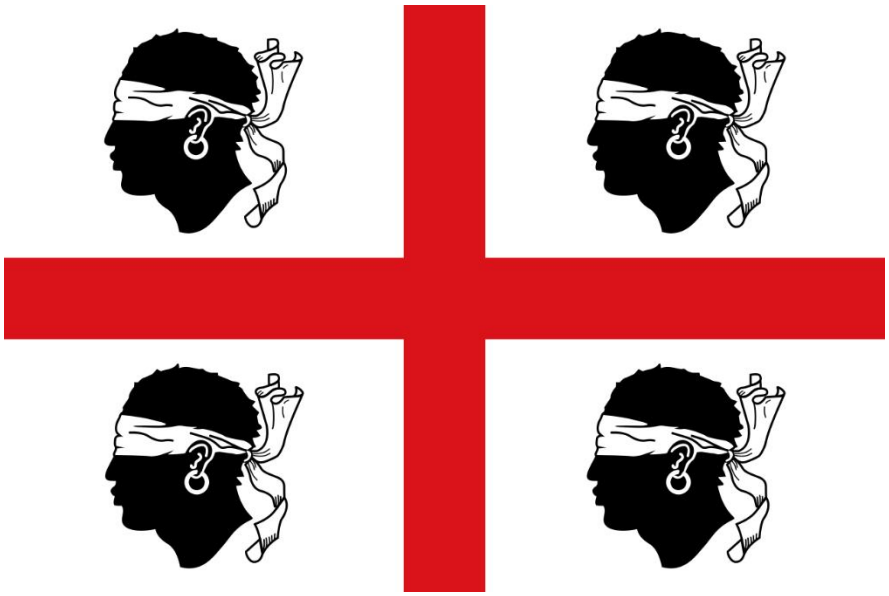
Toplumsal yaşantıda siyah rengin anlamsal açıdan karşılık bulduğu alan genel olarak kültürel muhalefetin içinde şekillendiği bir dönemin ifadesi olarak karşımıza çıkar. Karşı-kültür veya kültürel muhalefetin bir sembol rengi olarak siyah sol değerlerin yükselişe geçtiği 60'lı yılların sonu itibariyle tam anlamıyla benimsenmiştir. Kültürel muhalefetin anlam dünyasının şekillendiği bu yıllarda siyah ilk olarak *Blousons Noirs* (Kara Ceketliler) olarak bilinen ve 'rock' camiası içinde şekillenen bir isyan ruhunun ifadesi olarak sembolleşir.[144] Siyah renkle sözü edilen isyan ruhunun birlikte düşünülmesi aslında kökleri geçmişe dönük bir geleneğin günümüze yansımasıdır. 14. yy.'dan itibaren Akdeniz'deki Berberi korsanların hemen hemen hepsi beyaz şeritle çevrelenmiş siyah bir *Maure* (mağribi) başının süslediği beyaz kumaş parçasını göndere çekerek kendi sancak (*wexillum*) renkleri olarak siyahı seçmişlerdir.[145] Günümüze değin de gemici haritalarının çoğunda, coğrafi veya keşif haritalarında aynı amblem korsanlara atfedilerek ele alınmıştır. Zaman içinde *Maure* başı kurukafayla yer değiştirmiş ve renkler tersine çevrilerek (zeminde siyah, figürün beyaz olduğu) yeni bir siyah sembolizmi oluşturulmuştur. 18. yy. sonu itibariyle de kurukafa simgesinin kullanımı giderek seyrekleşmiş, sadece siyah bir bayrakla sunulan haline dönüşerek korsanların simgesi olan güncel konumuna evrilmiştir.[146] Günümüzde de dört başlı bir versiyonu İtalya'da bulunan Sardinya bölgesinin bayrağında karşımıza çıkar.

[144] Pastoureau, **a.g.e**, s. 204.
[145] **A.e**. s. 204.
[146] **A.e**, s. 204.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://tr.pinterest.com/pin/271060471302772767/ Erişim Tarihi: 05.03.2022



Resim 150: 1960'lı yılların başında bir *Blousons Noirs* ('Kara Ceketliler') topluluğu



Resim 151: Sardinya Bayrağı

Siyah bayrak sembolizmi sadece deniz hayatında değil, modern çağda daha önce de sözü edilen karşı-kültürün muhalefet anlayışında da karşımıza çıkar. Nihilizmin ya da Anarşizmin sembol rengi ve yer yer farklı versiyonlarıyla bayrak halinde sunulduğu çeşitli örneklerinde siyah yine ana ve tek renk olarak bu hareketlerin ifadeleri bağlamında sunulmuştur. 20. yy'ın ikinci yarısında-özellikle Mayıs 1968 Fransa'da gerçekleşen öğrenci hareketlerinin sembol rengi olarak siyah bayrak sözü edilen protesto hareketinin sembol ifadesi olarak tarihe geçmiştir. Bu şekliyle bakıldığında siyah renkle özdeşleşen 'toplum dışı'lık hali, 60'lı yılların sonu ile birlikte yükselişe geçen sol muhalefetin bir tür simgesi haline dönüşerek anlamsal açıdan evrilmiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://pixels.com/featured/black-flag-on-a-barricade-after-students-demonstration-paris-11-june-1968-french-school.html Erişim Tarihi: 06.03.2022



Resim 152: Paris 1968 öğrenci protestolarında sembolleşen siyah bayraklı barikat fotoğrafı

Benzer şekilde 1970'lerde İngiltere'de doğan ve bir alt-kültür sembolü olarak da kategorize edilen *Punk* Hareketi de müzikal kökenleri ve temsil ettiği moda tarzı açısından siyahla doğrudan bağ kuran bir anlam yapısına sahiptir. 70'li yılların İngiltere'sinin içinde bulunduğu politik sıkışmışlığın bir sonucu olarak doğan *Punk* Hareketi, genel olarak ''kendini marjinalleştirme'' odağı üzerinden yola çıkan bir sanat ve müzik hareketi olarak doğmuştur. Radikal solun temel ideolojik akımı olan Anarşizm ile paralel bir söylem geliştiren *Punk* Hareketi'nin-ve estetiğinin sembolleştirdiği bir renk olarak siyah, politik bir anlam inşasının da parçası haline dönüşür.

3.2.2.1. ''Öteki'' Siyah

Çağdaş Sanat başlığı altında toplanabilecek çalışmalara doğru giden yolda renk önerileri ve renk temsiliyetlerinin de genel kompozisyon, ilgili bağlam, tekil bir anlatı ya da biçim özellikli unsurların ön planda olduğu sunumları kapsadığı genel olarak söylenebilir. Resim veya heykel-yerleştirme grubunda yer alan çalışmalarda siyahın temsiliyeti Çağdaş Sanat içerisinde kendini farklı bağlamlarda ortaya koyar. Siyahın Çağdaş Sanat içinde yoğunluklu olarak işlenen anlam kurgusuna bakıldığında sanatçıların siyahı kullanım yönelimleri, tarihsel olarak siyahın referansı olan pejoratif vurguların ya altını oyar ya da bunu büyüterek çağdaşın yeni bir problematiği haline getirir. Bu tarzdaki çalışmaları çoğunlukla ırk ayrımcılığı konularına odaklanan sanatçıların çalışmalarında yoğunluklu olarak görmek mümkündür. Irk ayrımcılığı üzerinden işlenen örneklerde siyah, Çağdaş Sanat kuramları içerisinde çoğunlukla Batı kökenli 'sanat yapmak' argümanını yıkarak, toplumsal olaylar ışığında kurgulanan ve söylem geliştiren bir yapıya bürünür. Bu temsiliyet biçimi siyah ırk özelinde ve siyah kadın hareketlerinin doğuşundan itibaren şekillenen ve güncel süreçte halen daha devam etmekte olan çeşitli protest sanat hareketlerinin genelinde karşımıza çıkar.[*] Bununla birlikte çağdaş süreçte

[*]Bu noktada akla gelen ilk örnekler 1960'ların ortalarından itibaren başlayan ve daha çok çeşitli performans ve happening oluşumlarının içinden doğan çalışmalarda dikkati çekenlerdir. Özellikle Amerika'nın çeşitli bölgelerinde 68 öğrenci hareketlerinin hemen akabinde yeniden kendini gösteren ve karşı-devrimci oluşumların başında gelen Ku Klux-Klan hareketine karşı geliştirilen *Be Black!* (Siyah ol!) happeningleri siyah ırkın maruz kaldığı ayrımcı politikalar nedeniyle çeşitli sanat inisiyatiflerinin ortaya koyduğu örneklerin başında gelir. Yine Kıta Amerika'sında bu tarihleri takip eden süreçte çeşitli müzisyenlerin siyah hareketin güçlenmesi adına siyah nüfusun yoğun olarak

benzer sorunları gündeme getiren lokal sanatçıların belli temalar ışığında gerçekleştirdikleri kişisel ya da toplu sergiler, Çağdaş Sanat'ın kendi parametreleri ışığında sorunsallaştırdığı ve ilgili sergilerin kuramsal arka planını oluşturan söylem biçimleri olarak karşımıza çıkarlar.

Çağdaş Sanat içerisinde 'öteki' kavramı aslında sadece ırkçılık-ayrımcılık temelinde hareket eden bir bağlam üzerinden şekillenmez. Sözü edilen ötekileştirme temelde tüm dışlanmış veya ötekileşmiş grupların kendilerini sanatla ifade etme yolu olarak anlaşılmalıdır. Bunlar genel olarak siyahi çalışmalar, *queer* hakları/çalışmalarına yönelik üretimler, feminist eleştiriyi kapsayan çalışmalar ve etnik çalışmaları kapsayan ve çağdaş eleştiri pratiğinde 'küçük anlatılar' (Minor Narratives) olarak tanımlanmış çalışmaların içeriklerine dönük araştırmalar olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmaların odağında ise çoğunlukla 'ötekilik' vurgusu merkez/merkezdışı ayrımının işlenişine dönük bir sanat yapma biçimi olarak da değerlendirilebilecek örneklerde kendini hissettirir.

Siyah bağlamında tartışılması gereken 'öteki' anlatısını ortaya koyan üretimler elbette siyah ırk merkezli ayrımları konu edinen üretimlerdir. Bu üretimleri feminist eleştiriyle harmanlayan kadın sanatçılar farklı malzeme özellikleriyle, yerel/etnik özellikli vurgularla üretimlerinin farklı boyutlarını da ortaya koyarlar. Özellikle bu grupta toplanabilecek çalışmaların sayıca fazlalığı siyah/kadın çalışmaları bağlamında sözü edilen ötekileştirici toplumsallığın boyutlarını ortaya koyma adına önemlidir.

Siyah ırkın maruz kaldığı ayrımcılığı sanatına konu edinen çağdaş sanatçılardan Fred Wilson üretimlerinin bir kısmını bu konu üzerinde odaklamıştır.

---

yaşadığı güney eyaletlerinde verdikleri konserler ve bu bağlamda gelişen sanat gösterileri yine siyah merkezli bir söylem oluşturma pratiklerinin güçlenmeye başladığı bu süreçte şekillenmiştir. Bu süreci Çağdaş Sanat hareketleri pratiğine dönüştüren ilk girişimleri en baştan-belki *Yeni Siyahi Hareket* (New Black Movement) olarak da bilinen *Harlem Rönesansı*'ndan başlatarak okumak gerekir. 20.yy.'ın başında Güney Eyaletleri'nde uygulanan ırkçı yasalardan uzaklaşmak için Kuzey Eyaletleri'ne; daha çok Harlem ve Greenwich Village çevresindeki mahallelere yerleşen Afro-Amerikan sanatçıların oluşturduğu bu hareket; çok sonrasında, çağdaş dönemde de etkilerini ileri kuşak Afro-Amerikan sanatçılara aktarmıştır. (Bunun için bkz. Aysun Aydın, '**'Harlem Rönesansı'nın Amerikan Resim Sanatı Üzerine Etkileri**'', İzmir, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Dokuz Eylül Üni. Yay, Sayı 23, (Kış, 2020), s.109-120.) Çağdaş örnekler içinden bakıldığında özellikle *Black Lives Matters* eylemleri dahilinde filizlenen ve çoğunlukla Sokak Sanatı özelinde karşımıza çıkan siyah tonların yoğunluklu olarak kullanıldığı graffiti çalışmaları benzer şekilde örnek olarak gösterilebilir.

Bu konular dışında müzecilik anlayışının ve küratör merkezli bir müze anlayışının kültür tarihini olumsuz anlamda nasıl biçimlendirdiğini ve bu biçimlendirmeden hareketle sosyolojik bağlamları nasıl dönüştürdüğünü de çalışmalarına konu edinmiştir. Özellikle müzeleştirme pratiği bağlamında sorunlu olarak hissettiği noktalara getirdiği eleştirilerle tanınan sanatçı; aynı zamanda heykel özelinde gelenekselleşmiş sergileme unsurlarını da tartışmaya açarak, sergileme yaklaşımının problemli kısımlarını da ele almıştır.

Sanatçının 50. Venedik Bienali'nin Amerika Pavyonu'nda sergilediği *Chandelier Mori*: *Speak of Me As I Am* (*Benimle Olduğum Gibi Konuş*)isimli çalışması tam da sözü edilen siyah ırk bağlamında gelişen ötekileştirici tarihi, müzeler tarihi üzerinden okuyarak/sergileyerek ele aldığı bir enstalasyonlar bütünüdür. Çalışma genel olarak belli heykel gruplarının Pavyon içerisinde farklı lokasyonlara siyah ırkın kültürel tarihine çeşitli atıflarda bulunacak şekilde yerleştirilmiştir. Heykel grubu dışında da iç mekanda tamamı Murano camından yapılmış sadece siyahtan oluşturulmuş bir avize yer almaktadır. Avluda, ikili heykel grubunun hemen sol tarafında, yine siyah ırkın maruz kaldığı sömürgeci politikaları hicivleştiren küçük boyutlu bir takım heykel grubu da yer almaktadır. Enstalasyon olarak düzenlenen bu çalışmalar bütünü, çoğunluğu dekoratif heykel tarzında tasarlanmış olan *blackamoor*[*] formunda tercih edilmişlerdir. Enstalasyonun genel odağı ise Batı kültürünün üzerine yükseldiği değerlerin siyah ırkın emek sömürüsüne dayalı bir kültür üzerine şekillendiğinin vurgulanmasına yöneliktir. Amerikan Pavyonu'nun girişinde, sergi izleyicisinin doğrudan karşıya karşıya geldiği Klasik Yunan mimarisi tarzında dekore edilmiş bir tapınağın iki tarafına yerleştirilmiş *blackamoor* tarzı heykeller çalışmanın daha başlangıçta en vurucu yönünü oluşturur. İzleyici daha en başında neyle karşı karşıya olacağını sezinleyerek sergiyi gezmeye

[*]Bu dekoratif heykel tarzı Avrupa'nın erken dönemlerinde kullanılan ve çoğunlukla kıta Avrupa'sında tercih edilen bir heykel formunu tanımlar. Siyahi insanların konu edinildiği bu heykel tarzı yoğunluklu olarak küçük boyutlu biblo formunda ya da Fred Wilson'un çalışmasında karşımıza çıktığı şekliyle büyük boyutlarda da görülebilir. *Blackamoor* tarzının heykel-biblo grubu dışında diğer dekoratif süslemelerde de uygulandığını söylemek gerekir. Mobilya ve takı tasarımında da *blackamoor* tarzlı süsleme unsurları bazı örneklerde uygulanmıştır. (Ayrıca bkz. Didem Ermiş, '**'Fred Wilson'dan Bize Özel: Siyah Güzeldir**'', (Çevrimiçi) http://www.sanatatak.com/view/fred-wilson Erişim Tarihi: 01.09.2022

başlar ve sergi izleyicisinde oluşacak olan olası bir manevi rahatsızlık hissiyatı sanatçının ilk planda amaçladığı duygu transferine yöneliktir.

Yunan Tapınağı'nın ağırlığını yoğun bir biçimde hisseden iki siyahi figür; aslında omuzlarında yükselen Batı kültürünün de deyim yerindeyse 'yükünü taşıyan' bir ırkı temsil eder nitelikte sunulmuşlardır. Özellikle müzeleştirme pratiği bağlamında sorunlu olarak hissettiği noktaları işaret eden sanatçı; aynı zamanda Venedik tarihi özelinde rol oynamış siyah ırkın sözü edilen gelişme sürecindeki payını da hatırlamamızı istemiştir.[147] Giriş kapısından bu iki büyük boyutlu heykel grubunun hemen çaprazında aynı avluda yer alan bir başka Klasik Yunan heykel de enstalasyonun bir diğer parçasını oluşturur. Heykelin hemen önüne yerleştirilen kör nişin önünde, heykeli arkadan kuşatacak şekilde gerilmiş siyah bez Venedik özelinde aslında bütün bir Avrupa tarihini oluşturan siyah ırkın bir tür sembolik etkisinin izleri anıştırılmaktadır.

[147] Nora Tataryan, 15. İstanbul Bienali Fred Wilson'un açılış konuşması üzerine (sergi yazısı) (Çevrimiçi) https://www.unlimitedrag.com/post/fred-wilson Erişim Tarihi: 02.09. 2022

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.2005.10791167?journalCode=rcaj20 Erişim Tarihi: 07.04.2022



Resim 153: Fred Wilson, *Benimle Olduğum Gibi Konuş* (ikili heykel grubu), 2003, enstalasyon, 50. Venedik Bienali Amerika Pavyonu, Venedik

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.2005.10791167?journalCode=rcaj20 Erişim Tarihi: 10.03.2022



Resim 154: Fred Wilson, *Benimle Olduğum Gibi Konuş,* 2003, enstalasyon, (avlu, detay), 50. Venedik Bienali Amerika Pavyonu, Venedik

Wilson'un *Benimle Olduğum Gibi Konuş* isimli enstalasyonunun özellikle dış avlu çalışmaları, daha çok siyah ırkın Avrupa tarihindeki rolünü göz ardı eden; simülatif bir tarihselleştirme anlayışına eleştiri niteliğindedir.[148] Benzer etkiyi iç mekan küçük heykel grubunda da görmek mümkündür. Bu kısımdaki çalışmalar ise daha çok, müzeleştirme anlayışının 'ne'liği ve müzeleştirme konularının seçkinci

[148] Salah M. Hassan, '' **Fred Wilson's Black Venezia: Fictitious Histories and the Notion of 'Truth'**, Maryland, Journal of Contemporary African Art, Vol. 19, (Summer, 2004), pp. 12-19.

tutumlarına dönük söylemleri işaret eden çalışmalar bütünü olarak okunabilir. Amerika Pavyonu'nu oluşturan iç mekan boyunca ilerlenen koridorun sol tarafında yine *blackamoor* tarzı biblo-heykel çalışmalarıyla Wilson, iç ve dış mekanda bütünleşik bir anlatıyı kendi sanat tarihsel konjonktürüyle aktarmıştır. İç mekanda koridor boyu sergilenen enstalasyonun adeta bir tiyatro sahnesi unsurları-objeleri şeklindeki dizimi, çalışmanın disiplinlerarası karşılaştırmanın olanaklı hale geldiği bir anlatıyı da akla getirir.[149]

Vitrinde yer alan figürler ise Wilson'un sanat tarihsel referansları barındıran göndermelerini ortaya koyar. Venedik Rönesansı'nın önemli ressamları Bellini kardeşler ve Vittore Carpaccio'nun bazı resimlerinde karşımıza çıkan ve Wilson'un enstalasyonunda *blackamoor* tarzı figüratif heykel grubunda temsiliyetini bulan siyahi figürler, Venedik resmini oluşturan kültürel unsurların tarih aktarımında üstlendikleri rol açısından önem kazanırlar. Wilson, iç kısımda bulunan heykel grubunda tam da Venedik Resmi'nin 'görünmeyen' temsili olarak kölelerin ve siyahi ırkın varlığını Venedik Bienali'nde görünür hale getirir. Sanat tarihsel araçlar kullanılarak Venedik Bienali'nde yapılan bu eleştiri sergi metinlerinde karşımıza çıkan eleştirel yazılardan farklı olarak oldukça güçlü bir söylem oluşturur.

[149] Çalışmanın bu bağlamda işaret ettiği en net gönderme Shakespeare'nin *Othello* isimli oyununun kapanış sahnesinde Othello'nun tiradına yöneliktir. Bu tiratta Othello kendinden 'nasılsa öyle biri-kendi gibi' olduğunu ifade eden bir vurguyla söz edilmesini isterken, ayrımcı bir dilin de kullanılışını ortaya koyar: ''(…)*Nasılsam öyle söz edin benden./Hiçbir şeyi hafifletmeyin, ama hiçbirini de/Anlatmayın* kötü *niyetle./Benim için, akılsızca ama çok seven biri deyin,/Kolayca kıskanmayan, ama bir kez de kıskandı mı/Kendini kaybeden biri diye söz edin benden./O deyin, aşağılık bir Hintli gibi,/Kendi kavminden daha değerli bir inciyi/Fırlatıp Attı./Alışık değildi ağlamaya, ama tutsak olunca gözleri,/Arabistan ağaçlarının her derde deva zamkı kadar çok[gözyaşı döktü./Böyle yazın. Şunu ekleyin sonra:/Bir gün Halep'te dolaşırken/Rastlamıştım zorbalık eden bir sarıklıya,/Bir Venedikliyi dövüyor, devlete küfrediyordu,/Gırtlağından yakalayıp sünnetli köpeği/Gebertmiştim işte böyle(kendini hançerler*.) (William Shakespeare, **Othello**, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2008, s.155-156.) Wilson'un enstalasyonuna isim veren anlatının Othello'nun ilgili tiradına göndermede bulunarak ele alması, sanatçının sanatının genel olarak merkezine aldığı ayrımcı yaklaşımların doğasını anlamaya dönük kültürel referansları işaret ediyor olmasından kaynaklanır. (Bunun için Bkz. Peter Erickson, '**'Respeaking Othello in Fred Wilson's 'Speak of Me As I Am'**, New York, CAA (College Art Association), Vol.64, No.2, (Summer, 2005), pp. 4-19.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://web.mit.edu/annualreports/pres03/06.01.html Erişim Tarihi: 11.04.2022



Resim 155: Fred Wilson, *Benimle Olduğum Gibi Konuş*, 2003, enstalasyon, (avlu, detay), 50. Venedik Bienali Amerika Pavyonu, Venedik

İç mekana girildiğinde enstalasyonun devamı olarak Wilson'un siyah acıları 'siyah gözyaşları' ile tariflediği bir diğer yerleştirmeyle karşılaşılır. Enstalasyonun tamamlayıcı bir unsuru olarak son noktayı koyan bu çalışma daha önce de sözü edilen Murano camından tasarlanmıştır. Bu enstalasyon aslen Wilson'un 2001 tarihli *Drip Drop Plop* isimli çalışmasıdır. Bu çalışma, Venedik Bienali için *Benimle Olduğum Gibi Konuş* isimli enstalasyonla bütünleşik bir hale getirilerek yeniden sunulmuştur. Wilson siyah gözyaşlarının temsiliyetini şu sözlere tarifler:

''Siyah cam damlaları aslında benim için doğrudan 'siyah gözyaşları' ve 'siyah deri' ile ifade buluyor. Gözyaşlarına gözleri yerleştirmem doğrudan siyah cismaniliği temsil etmiyor. Bu metafor

insanın aşağılık oluşunu yansıtıyor. Bunu da gözyaşının maddesel özelliklerine atfederek aşağı doğru damlayan, akan ve insan doğasının bir unsuru olarak ele aldım.''[150]

Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.artnet.com/artists/fred-j-wilson/drip-drop-plop- Erişim Tarihi: 13.04.2022



Resim 156: Fred Wilson, *Drip Drop Plop*, 2001, Murano camı, 96 x 60 inç.(243 x 152 cm), 50. Venedik Bienali, Amerika Pavyonu, (*Benimle Olduğum Gibi Konuş* isimli çalışmayla bütünleşik), Venedik

Fred Wilson'un siyahı merkeze alan bir başka önemli çalışması da 2017 yılında 15. İstanbul Bienali kapsamında sergilenen *Afro Kısmet* isimli çalışmasıdır.

[150] Salah M. Hassan & Paul Kaplan, **Fred Wilson: Speak of Me As I Am: 50th Venice Biennale** (sergi kitabı), Cambridge, MIT List Visual Arts Center, (Kathleen Goncharov, Fred Wilson söyleşisinden), 2003, p. 24, (Akt: Erickson, **a.g.y**, s. 6.) (Çeviri tezin yazarına aittir.)

Bu çalışmada da Osmanlı ve Afro-Türk ırkın kültürel unsurlarını Bienalin ‘’Komşunu Sev’’ kavramsal çerçevesi dahilinde ele alan sanatçı, siyah kimliklerin Osmanlı ve sonrasında Türk toplumsallığındaki rolünü çalışmasının merkezine taşımıştır. Bienalin Pera Müzesi’ndeki ayağında sergilenen çalışma, sergi mekanına girildiğinde sağ ve sol tarafta izleyiciyi karşılayan İznik çini motifli Arapça yazılmış *Ana Afrika* ve *Siyah Güzeldir* ibarelerini taşıyan büyük boyutlu iki panodan oluşmaktadır. Yine Wilson’un kullanmaya alışık olduğu siyah gözyaşı damlalarının kuşattığı ve sömürüye uğramış ülkelerin bayraklarının yer aldığı bir duvarda bu ülkelerin bayrakları siyah-beyaz şekilde sergilenmişlerdir. Müzenin 3. Katının ayrıldığı enstalasyon grubu, siyahı merkeze alan *Siyah Güzeldir* ibaresi dışında bu anlatıyı destekleyecek şekilde hemen bu yazının bulunduğu panonun önüne siyahtan oluşan iki adet avize yerleştiren sanatçı, enstalasyon genelinde bir tür anlam bütünlüğü yakalayarak işaret edilen sosyolojik noktayı görünür kılar.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://news.artnet.com/art-world/fred-wilson-istanbul-biennial-1100798 Erişim Tarihi: 15.04.2022



Resim 157: Fred Wilson, *Afro Kısmet*, 2017, enstalasyon, 15. İstanbul Bienali, Pera Müzesi, İstanbul

Kaynak: (Çevrimiçi) https://news.artnet.com/art-world/fred-wilson-istanbul-biennial-1100798 Erişim Tarihi: 17.04.2022



Resim 158: Fred Wilson, *Afro Kısmet*, 2017, enstalasyon, 15. İstanbul Bienali, Pera Müzesi, İstanbul

Siyahın 'öteki' olarak kurgusunun Çağdaş Sanat pratikleri bağlamında hissedildiği bir başka önemli alan ise genel olarak Kadın Çalışmaları/Feminizm-Queer Kuram çerçevesinde şekillenen ve yine aynı zamanda siyah ırk özelinde kadın sanatçıların rol aldığı çalışmaları kapsar. Özellikle siyahın özneleştiği ve doğrudan bu bağlam içinde konumlandırılabilecek çalışmalara sahip sanatçılardan biri de Amerikalı sanatçı Chakaia Booker'dır. Booker'ın çalışmalarının önemli bir kısmı siyah renkli endüstriyel nesneler, fabrika üretim artıkları, kauçuk ve plastik gibi malzemeleri içerir; fakat yoğunluklu olarak araba lastiklerinin kalıntıları sanatçının genel malzeme tercihini oluşturur. Araç lastiklerinin oluşturduğu çeşitli desen ve

motifler sanatçının enstalasyonlarında kullandığı malzeme formlarına dönüşür. Booker'ın siyah araba lastiklerini iç-dış mekan fark etmeksizin heykel-enstalasyon kurgusunda birincil öge olarak kullanmasının kültürel, coğrafi ve ekonomik nedenlerle doğrudan ilgisi vardır. Booker siyah lastik kullanımını New Jersey'nin kentsel peyzajına estetik bir tepki olarak nedenselleştirir.[151] Sanatçının ilk gençliğinin geçtiği ve bir süre çalıştığtı New Jersey kenti Amerika'nın sanayi endüstrisinin başını çeken eyaletlerinden biridir. Bu bölgede çok sayıda otomobil üretim fabrikası ve dolayısıyla otomobil üretim sanayisini destekleyen yan üretim fabrikaları bulunmaktadır. Booker da sözü edilen çevrenin etkisinde yetişmiş bir sanatçı olarak kendi üretim pratiğinde bu unsurları dikkate alarak çalışmıştır. Siyah lastikler Afro-Amerikan kimliğinin bir yansımasını temsil ederken, mavi-siyah, siyah- gri-kahverengi arasından değişen pigmentler Afro-Amerikan cilt tonlarının değişkenliğini ifade eder.[152]

Siyahlarla ortaya koyduğu çalışmalardan ilk olarak dikkati çekenlerinden biri sanatçının 1996 yılında sergilediği *Echoes In Black (Industrial Cicatrization)* (Siyahın Yankıları) (Endüstriyel İyileşme) isimli çalışmasıdır. Çalışma siyahı doğrudan özne pozisyonunda konumlandıran bir bağlamda kurgulanmıştır. Endüstrinin ezici çarkında Afro-Amerikan Kadın dayanışmasının bir tür sağaltıcı-iyileştirici gücünü ifade etmek isteyen sanatçı, çalışmanın odağını eşitsiz bir emek-üretim sürecinin olumsuz yanlarına odaklanmaktan ziyade; sistemin oluşturduğu öğütücü yapı karşısında tıpkı bir fabrikanın ortak çalışanları gibi bir arada duran bir kitleselliğin iyileştirici unsurlarına odaklanmıştır.[153] Çalışmaya daha yakından bakıldığında tek tek siyah lastik parçalarının kendi karmaşık yapısını görmek mümkün olur. Uzaktan kaotik siyah bir demet lastik yığını olarak hissedilen enstalasyon farklı bir bakış edimiyle mekanı deneyimleyen izleyici için de siyah ile 'öteki' arasında kurulan bağın fark edilmesine olanak sağlar.

---

[151] John Gardener Castro, ''**The Language of Life: Chakaia Booker**'', Hamilton, Sculpture Magazine, Vol.22, No. 1, 2017, pp. 55-59.
[152] **A.y**, s. 58.
[153] Alicia Ault, ''**Artist Chakaia Booker Gives Tires A Powerful Retread**'' (sergi yazısı), London, Smithsonian Magazine, 2015, (Çevrimiçi) https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/artist-chakaia-booker-gives-tires-powerful-retread-180957362/ Erişim Tarihi: 09.09. 2022

Kaynak: (Çevrimiçi) https://news.artnet.com/partner-content/chakaia-booker-art-miami-2019 Erişim Tarihi: 18.04.2022



Resim 159: Chakaia Booker, *Siyahın Yankıları* (*Endüstriyel İyileşme*), 1996, enstalasyon, araba lastiği, ahşap malzeme, Mark Borghi Gallery (toplu sergi), Miami

Siyah lastikler Booker'ın üretim pratiğinde çoğunlukla Kuzey New Jersey'nin A.B.D'nin ulaştırma sisteminin bir tür kalbi olarak yer almasıyla ilgili olarak ele alınmışlardır. Fakat siyahın 'öteki'nin bir unsuru olarak öne çıkışı, lastiklerin üretim aşamasında çalışan siyahi ve çoğunluğu kadın grubunun A.B.D'nin emek inşasında yaptıkları katkının vurgulanmasına dönüktür.[154] Lastik fabrikalarının çoğunda çalışan kadınları temsilen bu işlerin ortaya konduğunu belirten sanatçı, büyük boyutlu-özellikle kapalı alan çalışmalarında sayıca fazla olan bu kişileri birçok farklı siyah parçayla temsil etmek istediğini ortaya koyar.[155] Bu çalışmalardan biri olan *Yeşil Olmak Çok Zor* isimli heykel, sözü edilen sosyal boyutu ortaya koyan çalışmalardan biridir. Siyahi bir kadın olmanın zorluğuna vurgu yapan çalışma, siyahi oluşu ironik

[154] Mathew Guy Nichols, ''**Chakaia Booker: Material Matters**'', New York, Art in America Pub, Vol.92, No.6, (June/July, 2004), pp. 164-169.
[155] **A.y**, s. 166.

bir dille yeşile çevirir ve siyah malzeme yapısıyla kimlik unsurunun altını çizer. Booker'ın siyahlarla oluşturduğu çalışmalarındaki metaforik dil, kendi ifadesiyle ''zorlayıcı unsurlara karşı Afro-Amerikan kadınının hayatta kalma çabası''nı ifade eder.[156]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://chakaiabooker.com/chakaia-booker-artwork/its-so-hard-to-be-green/ Erişim Tarihi: 21.04.2022



Resim 160: Chakaia Booker, *Yeşil Olmak Çok Zor*, 2000, enstalasyon, araba lastiği ve tahta, 150 x 252 x 24 inç, Whitney Bienali New York ve De Cordova Heykel Parkı, Lincoln

Siyah ve 'öteki' kavramsallığına tıpkı Booker cephesinden bakan bir başka kadın sanatçı da Kara Walker'dır. Walker ırk eşitsizliği ve ırk ayrımcılığı konusunu çoğunlukla Feminizm perspektifinden ele alan bir sanatçı olarak üretimlerini ortaya koyar. Doğup büyüdüğü bölge olan Kaliforniya'nın çok kültürlü yapısının aksine babasının işi dolayısıyla taşınmak zorunda kaldıkları Stone Mountain, Georgia'da tam tersi bir kültürel ortam ile karşılaşır. Stone Mountain bölgesi 1970'lerin sonunda

[156] Nichols, **a.g.y**, s. 166.

hala daha *Klu Klux Klan* mitinglerinin düzenlendiği bir bölgedir ve Walker ilk gençliğinden itibaren ırkçı zorbalığa maruz kalmıştır.

Sözü edilen ortamda kendini edebiyata ve sanata vererek odağını dönüştüren Walker'ın plastik sanatlara yönelimi de bu tarihlere denk gelir. İlk olarak Atlanta Sanat Koleji'nde baskı ve resim eğitimi alan Walker; sonrasında Rhode Island Tasarım Okulu'nda yüksek lisans eğitimine başlar. Walker'ın baştan itibaren odaklandığı konu ırk çalışmalarına özgü kültürel motiflerin işlenişine yöneliktir. Fakat çağdaşı diğer sanatçılardan farklı olarak ırk stereotiplerini eleştirel bir tarzda ele alarak ''Siyahi Sanatçı''olarak tanımlanan kategorik ve indirgemeci bir yaklaşıma şiddetle karşı çıkmıştır.[157] Rhode Island'tan mezun olur olmaz da çalışma konularını geliştirerek evrensel temalar bağlamında üretimler gerçekleştirmeye başlar. Bu bağlamda bakıldığında çalışma konuları sadece ırk konuları özelinde şekillenmez. Cinsellik, şiddet, estetize edilmiş cinsellik, cinsiyet ayrımcılığı ve eşitsizliği gibi konuları işlemesiyle de kendi sanat üslubunda radikal bir perspektife sahip olmuştur. 27 yaşında Amerika'da prestijli sanat ödüllerinden MacArthur ödülünü almasıyla birlikte kendini bir *Negress* (Siyahi-Kadın) olarak mahlaslayarak ifade etmesi, sanatçının üretim pratiği bağlamında ana odağını net bir şekilde ortaya koyar.

Walker'ın üretim pratiği çoğunlukla siyahın merkezde olduğu illüstratif portre sunumlarına dönüktür. Genelde illüstrasyon tarzında yapılmış siyah siluetlerden oluşan figürleri doğaçlamacı bir anlatım tarzında aktarmayı tercih eder. Siyah siluetlerden oluşmuş sözü edilen figürler Walker'ın sanat aktarımında klasik Afro-Amerikan kimliklerinden sıyrılarak konu edinilen olgunun tartışılmasına olanak veren evrensel bir parantez açılmasına olanak sağlar.[158] Siyah mürekkep boyalarla oluşturulan bu çalışmalar dışında Walker'ın yine siyahın çoğunlukla merkezde olduğu anıtsal enstalasyonları da sergileme mekanı bağlamında öne çıkarlar. Bu çalışmaların geneli provokatif sayılabilecek sunumlarla siyahi kadın kimliğinin galeri

[157] **Kara Walker: A Black Hole Is Everything a Star Longs to Be**, ed. Anita Haldemann, New York, Barnes & Noble Pub, 2021, p. 138.
[158] Janet Neary, ''**Representational Static: Visual Slave Narratives of Contemporary Ar**t'', Oxford, Oxford University Press, MELUS, Vol.39, No.2, Visual Culture and Race, (Summer, 2014), pp. 157-187.

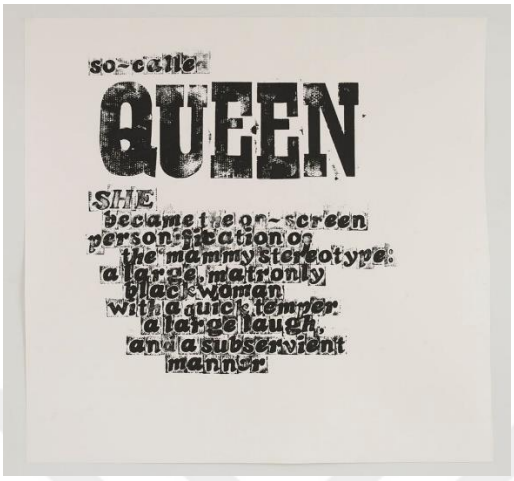
duvarlarına işlenişi olarak yorumlanabilir. Bu sunumlar çoğunlukla simsiyah bir arkaplan önünde beyaz silüetlerden oluşmuş figürlerin canlandırılması şeklinde karşımıza çıkar.(Bazen de tam tersine beyaz bir arkaplan önünde siyah silüetlerin sunumu şeklinde de görülebilir.) Büyük boyutlu duvar illüstrasyonlarında bu çalışmaların izleri netçe farkedilir. Bu çalışmalar bütünü 90'ların sonu, 2000'li yılların başına tekabül eden ve siyahın tam da ötekileşen halinin hem yerel ölçekte hem de evrensel düzeyde karşılaşılan oluş hallerine dönük sunumları kapsar. Sanatçının gençlik yıllarında bulunduğu Virgina'da maruz kalığı ayrımcı söylemlere ithafen *Virginia'nın Linç Çetesi* isimli çalışması ile birlikte kadın haklarına vurgu yapan tamamı siyah mürekkep boyalarla oluşturulmuş ve manifestoları andıran yazılamalar serisi, Walker'ın sanatsal olgunluk sürecinin tipik örnekleri olarak karşımıza çıkar.

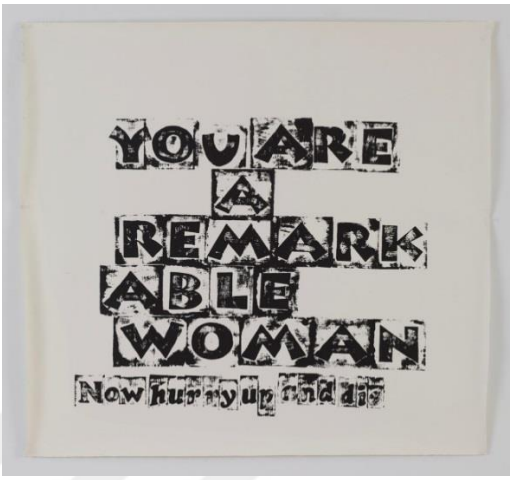
Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.karawalkerstudio.com/1998 Erişim Tarihi: 24.04.2022



Resim 161: Kara Walker, *Virginia'nın Linç Çetesi*, 1998, 18 parça siyah siluet illüstrasyon, Wooster Gardens, New York

Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.karawalkerstudio.com/5583241ce4b0721b8a74c2c2 Erişim Tarihi: 23.04.2022





Resim 162-163: Kara Walker'ın 2010 tarihli siyah mürekkep boyalı yazılamalarından örnekler

Sanatçının, çalışmalarında siyah kimliğini alışılageldik sunumların dışında aktarıyor oluşu; daha önce de değinildiği gibi sanatçıyı ırk problemlerinin ötesine taşan bir zihin durumunun aktarımını sorunsallaştırdığını ortaya koyar. Siyahi çocukların, kölelerin, gezgin ozanların köle çağında maruz kaldıkları kıyımı, ironik, yer yer alçaltıcı hatta politik bağlamından koparacak şekilde sunması Walker'ın çalışmalarının estetik bağlamını ırk steorotipinde sıkışan çağdaşı sanatçıların durumundan ayırarak farklı bir noktaya yerleştirir. Bu etkiyi dramatik unsurları gülünçleştirecek şekilde abartılı sunumlarla aktarmaya çalışmasından; yine benzer şekilde kadınları cinsel açıdan alçaltıcı veya huzursuz edici şekilde sunuşundan da hissetmek mümkündür. Bu bağlamda bir aktarım tarzı, eserlerin içeriği ile işaret ettiği sorunsalın 'dönüştürücü' yahut 'iyimser' mesajı arasında mesafe oluşturarak Walker'ın özgün sesini ortaya çıkarır.[159]

Sanatçının 1999 yılında gerçekleşen 6. İstanbul Bienali kapsamında Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde 8 sanatçıyla birlikte sergilenen, küratörlüğünü Paolo Colombo'nun üstlendiği ve üst başlığı *Gölgeye Övgü* olan sergideki seçkisinde de sanatının politik nüvelerinin unsurlarını görmek mümkündür. Walker'ın bu

[159] (Çevrimiçi) https://warholamag.com/tr/kara-walker-an-emancipated-negress/ Erişim Tarihi: 15.09.2022

sergideki çalışmaları, siyahın kullanımının yukarda sözü edilen içerik ile sunum arasında oluşan yarığın mekan-izleyici ilişkiselliği bağlamında ortaya konuşuna en net örnekler olarak gösterilebilirler. Gölge Tiyatrosu'nun Çağdaş Sanat'a etkilerini araştıran *Gölgeye Övgü* sergisinde film seçkileri, enstalasyonlar, çizimler, siluetler, el yazmaları, gölge tiyatroları ve opera sunumlarını da kapsayan 100'den fazla eser sergi seçkisine dahil edilmiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.mutualart.com/Artwork/The-Battle-of-Atlanta--Being-the-Narrati/53D738880546EC58 Erişim Tarihi: 07.05.2022



Resim 164: Kara Walker, *Atlanta Savaşı*, ilk yapım 1995, *Gölgeye Övgü* sergisi (2009), 19 parça siyah siluet, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul

Kara Walker'ın siyah duvar siluetleri ve videolarıyla katıldığı sergi bünyesinde siyahların kullanımı, Amerikan İç Savaş tarihini odağına alan ve Walker'ın alışılageldik konularından olan köleliğin işlenişi ve toplumsal cinsiyet bağlamında şekillenmiştir. Walker'ın büyük boyutlu duvar siluetlerinden biri olan çalışmada köleliğe dayalı toplumsal ve ekonomik sistemin yozlaşmışlığı siyahlar

aracılığıyla aktarılmıştır. Walker, Afro-Amerikan değerlerin sömürüsüne dair olan bir sistemin tacize dayalı tutumunu kışkırtıcı bir mizahi üslupla ele almıştır.[160]

3.2.2.2. Körlük: Bir Görememe Deneyimi Olarak Siyah

Siyahın Çağdaş Sanat pratikleri bağlamında kullanım tarzlarından biri de izleyiciyi siyahın olanaklarından faydalanarak şok etkisine uğratmaktır. Bu etki, mekanın özellikleri kullanılarak ilgili kavramsal çerçevenin hissettirilmeye çalışılmasına dönüktür. Bu tip çalışmaların genelde Çağdaş Sanat içindeki örneklerine bakıldığı zaman siyahın izleyicinin mekan özelinde görme edimini geçici bir süreliğine kayba uğratan ve bu geçici görme yitimi sonrası geniş veya ışıklı bir alanda yeni bir görme ediminin rahatsız edici fiziksel unsurlarıyla baş başa bırakmaya dönük bir etki yaratmaya yönelik oldukları görülür. Çoğunlukla sözü edilen kavramsal çerçeve oluşturulurken siyah etkisiyle eserin ontolojisi arasında bağ kurulmasına dönük işaretler hissettirilir. İzleyici siyah karanlık koridorlar eşliğinde eseri fiziksel olarak deneyimlerken hissettikleri geçici körlük etkisi, sanatçının ifade etmek istediklerinin bir parçası olarak sergi katılımcısına aktarılır. İzleyiciyle sanatçı arasında kurulan bu köprü tam da mekanın unsurları dahilinde yaratılmak istenen zihinsel birlik inşasının oluşturulmasına dönüktür.

Siyahın bu bağlamda kullanıldığı örneklerin yapısal inşası çoğunlukla farklı iki sergi alanının birbiriyle ilişkisini oluşturan siyah karanlık bir koridorun deneyimlenmesi ya da tamamen karartılmış bir alanda siyahın yutucu özelliklerinin ya sergi katılımcısıyla ya da sanatçının eserin estetik bütünlüğünün bir parçası olarak sunum sürecini kapsayan bir efekt-şok etkisi unsuruyla oluşturulur. Sözü edilen sunum biçimi bazen siyahın baskın kurgulandığı bir sergi mekanında-ki bu baskınlık çoğunlukla 'körlük' hissinin neredeyse yaşatılmasına dönük hissettirilir-bir tür mekan dahiliyeti oluşturma çabasıyla ilgili hale gelir.

İlk gruba dahil edilebilecek olan çalışmalardan biri olan Alfredo Jaar'ın *The Lament of Images* (*Görüntülerin Matemi*) isimli çalışması, siyahın hem izleyici tarafından doğrudan deneyimlenmesini sağlaması açısından hem de çalışmanın

[160] (Çevrimiçi) https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/golgeye-ovgu_233.html (tanıtım bülteninden) Erişim Tarihi: 28.07.2022

kavramsal çerçevesinin ortaya konuluşunda önemli bir özne olmasıyla dolayısıyla ele alınması gereken çalışmalardan biridir. 2002 yılında Almanya'nın Kassel kentinde *Documenta 11*'de sergilenen çalışmanın kuruluş mantığı çok katmanlı bir okuma alanı yaratmasıyla dikkat çekici özelliktedir.

Görüntülerin Matemi isimli çalışma *Documenta 11*'de gerçekleşen sergi etkinliğinin bir parçası olarak; tam da etkinliğin siyasi söylemine denk düşecek şekilde oluşturulmuştur.[161] *Museum Fridericianum*'un üst katında tam köşe tarafına kurgulanan enstalasyonun aslında sanatçının uzun soluklu bir projesi olan Ruanda Projesi'nin bir uzantısı olarak da düşünülmesi gerekir.[162] Çalışmanın kurulumu en az çalışmanın içeriği kadar dikkat çekicidir. İki odayı birbirine bağlayan tamamen siyah(karanlık) dönemeçlerden oluşturulmuş koridorların varlığı izleyiciyi mekanla doğrudan bağ kurmaya yöneltecek şekilde dizayn edilmiştir. Enstalasyonun kurgusuna bakıldığında ilk planda izleyiciyi bir kapıdan girdiğinde karşılayan bir dikdörtgen mekan bulunur. Bu mekanın duvarında içeriden aydınlatılmış şekilde yerleştirilmiş ve üzerlerinde *Cape Town, Pennsylvania* ve *Kabil* yazılı 75 x 60 x 0.25 cm boyutlarında üç adet pleksiglas pano izleyiciyi karşılar. Sonrasında tamamen ışıksız, saf karanlıktan oluşan bir koridor ve bu koridorun bağlandığı ikinci bir oda yer alır. Bu mekanın da karşı duvarında çok güçlü bir ışık yayan başka bir pano ve bu odaya bütünleşik olarak sonda yer alan bir çıkış kapısı bulunmaktadır.(Bu kapının da bir çıkış olduğunu belirten herhangi bir belirtici bilgi de bulunmamaktadır.)

Çalışmanın kavramsal çerçevesi ilk odanın girişinde yer alan üç önemli kentin kendi siyasi tarihleri çerçevesinde şekillenmiş olan sosyal yapılarının sergi izleyicisine, enstalasyonun mekan kurgusu dahilinde doğrudan hissettirilmesiyle şekillenmeye başlar. İlk panoda yer alan *Cape Town* ibaresi, Nelson Mandela'nın ırkçı Güney Afrika rejimi tarafından tutuklanışının 28 yıl ardından sona erişini simgeler. Dünya televizyonları tarafından da canlı olarak verilmiş bu görüntülerde Mandela'nın adeta körleşmiş bir vaziyette gözlerini kısarak salıverilişi gösterilmiştir.[163] 1964 yılında Mandela ve arkadaşları ilk tutuklandıklarında Cape

[161] Uşun Tükel, ‘**’Görüntülerin Matemi Üzerine Bir Görme/Okuma Denemesi**’’, İstanbul, Dipnot, Sanat ve Tasarım Yazıları, Sayı 2, (Kış-Bahar, 2004), s. 107-111.
[162] **A.y**, s. 107.
[163] **A.y**, s.108.

Town'ın yedi mil uzaklığındaki Robben Island'a götürülmüşlerdir. 'Beyaz Olmayanlar' için korumalı bir cezaevi formunda inşa edilmiş bu yalıtılmış binada uzun yıllar geçiren Mandela ve arkadaşları ilk geldiklerinde birbirlerine zincirlenerek adanın tam ortasında bulunan bir kireç taşı ocağına gönderilirler ve burada taş kırma işiyle görevlendirilirler. Kireç, adanın yollarını beyazlatmada kullanılacaktır ve gün bitiminde bembeyaz kireçtaşı tozuna bulanmış 'kara' adamlar! tamamen beyaza bulanmış bir vaziyette günü tamamlarlar.[164] Gün boyu çalıştıklarında kireç güneşin tüm parlaklığını yansıtarak çalışanları adeta kör eder. Mandela'nın çıktığı gün ağladığını gösteren herhangi bir fotoğrafın bulunmaması kör edici güneş ışınlarının Mandela'nın ağlama yetisini bütünüyle alıp götürmesinden kaynaklanır.[165]

Pennsylvania ile ilgili olan pano ise dünyada şu an halihazırda bulunan en büyük tarihsel fotoğraf koleksiyonlarından birine sahip olan ve Penssylvania'da bulunan Iron Mountain Ulusal Yeraltı Depolama Siti olarak belirlenmiş eski bir sığınak yapısından maden ocağına dönüştürülmüş bu mekanı imlemektedir. 1995 yılında Microsoft firmasının sahibi Bill Gates tarafından satın alınan ve yaklaşık olarak 17 milyon adet görüntüyü arşivleyen The Bettman ve United Press Uluslararası Arşivi'ne ait görüntüler Gates'in özel şirketi Corbis tarafından bu görüntüleri sözü edilen madene taşımıştır. Görüntüler, bu madende yerin 220 feet altına, sıfır altında bir derecede ve rutubetsiz bir ortama aktarılmıştır.[166] Bu transferlerin görüntüleri koruyacağı düşünülmekle birlikte; özel bir şirkete ait olması dolayısıyla da aynı zamanda erişilmez kılınmaktadır. Bahsedilen koleksiyonun içerisinde Mandela'nın tutsaklık görüntüleri, Vietnam Savaşı'ndan önemli kareler gibi Amerika tarihine damga vurmuş özel görüntülerin olduğu bilinmektedir.

Kabil anlatısını oluşturan son panoda ise Amerika'nın Afganistan'a ilk hava saldırısının siyasi arka planı konu edilir. Hava saldırılarının başlamasından önce ABD Savunma Bakanlığı saldırıya ait görüntülerin haklarını satın alır. Savunma Bakanlığı'na bağlı çok gizli bir birim olan Ulusal Görüntü ve Haritalama Ajansı Uydu Görüntüleme şirketiyle Ikonos uydusunun görüntülerini alabilmek için kamuya kapalı bir anlaşmayla bağlantıya geçerek görüntüleri tekeline almıştır. Bu anlaşma

[164] **A.y**, s. 108.
[165] **A.y**, s. 108-109.
[166] **A.y**, s. 109.

aynı zamanda operasyonun, dünya kamuoyuna bombalamanın sonuçlarını *göstememe;* deyim yerindeyse kamuyu *körleştirme* etksinin yaratılabilmesine dönük askeri bir hamledir.[167]

Bütün bu bağlam çerçevesi açısından bakıldığında Jaar'ın enstalasyonun ilk odası özelinde seyirciye aktarmak istediği mesaj oldukça açıktır: Üç önemli merkezin içinde bulunduğu siyasi koşulların bireysel veya toplumsal açıdan yarattığı etkileri açısından *görme* ediminin yok edilişine dair bir vurgu netçe hissedilir. Az önce bahsedilen konuları sergi metninde okuyan izleyiciler ilgili kavramsal çerçevenin görmek/görememek, kör edici ışık/koyu karanlık(siyahlık), göstermek/gizlemek karşıtlıkları bağlamında ele alındıklarını fark ederler. Bu bağlam bütünlüğü açısından bakıldığında metinlerin izleyici tarafından algılanıp yorumlanışları *görüntüleri doğası* düzlemine yaklaşarak ilgili teorik yapıyı oluşturur.[168] Bu noktada dikkat çekici olan sanatçının sözü edilen zıtlığı oluşturan metaforik olguları (görmek-kör olmak-karanlık) gündelik hayatın unsurlarını oluşturan *kireç* (Cape Town), *güneş ışığı*, *beyazlık*, *görememek*(Kabil)gibi kavramlarla bir araya getirmesidir. İzleyicinin de tıpkı Mandela'nın hissettiği gibi bir körlük durumunu hissedip bir tür empati kurabilmesi; ya da kamuoyundan gizlenen bilgilerin karanlık(siyah)metaforuyla aktarılışının anlaşılabilmesi adına 2. odaya geçişi sağlayan ve tamamen karartılarak oluşturulmuş koridoru bizzat deneyimlemeleri gerekir. Bu süreçle birlikte 'mekanı algılama' süreci devreye girerek enstalasyonun anlamsal doğası berraklık kazanır.[169] Karanlığın bu koridor aracılığıyla deneyimlenmesi, ilk odada izleyicinin yüzleşmek durumunda kaldığı bilgilerin adeta düşünülmesini olanaklı kılan bir estetik araca dönüşür. Siyahlık ilk odada karşılaşılan bilgilerin içselleştirilmesini sağlar. Böylece sergi izleyicisi koridor boyunca enstalasyonun hedeflediği mekan kurgusunu, çalışmanın estetik yapısıyla doğrudan deneyimleyerek kavramış olur.

Koridorun bitimindeyse enstalasyonun son kısmını oluşturan 3. Odaya geçiş sağlanır. Bu odada parlak beyaz ışık dışında hiçbir görüntünün olmadığı, yalnızca

---

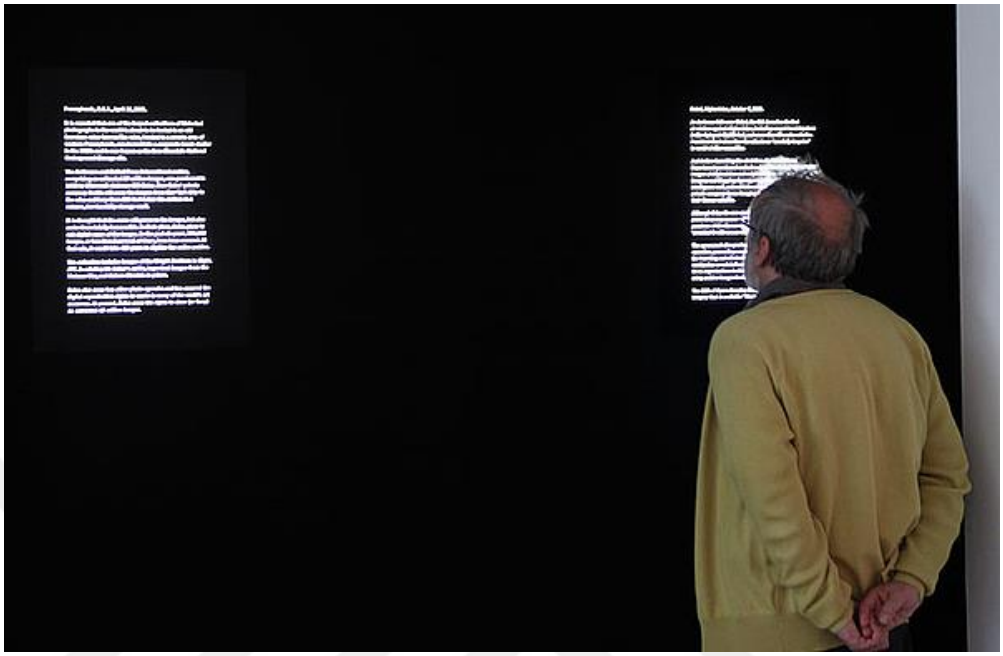
[167] **A.y**, s. 109.
[168] **A.y**, s. 110.
[169] Documenta 11 özelinde genel bir değerlendirme yazısı için bkz. Uşun Tükel, '**'Documenta 11 ya da 'Yaşam Sanata Öykünür**', İstanbul, *Arredamento* Mimarlık, 100+52, (Kasım, 2002), s. 124-128.

oldukça parlak ışığın yansıtıldığı ve bu parlaklık nedeniyle körleşmeye neden olan bir mekan kurgusu vardır. Bu oda tam da gözün görme yetilerinin kaybolduğu venstalasyonun sonuçlandığı alan olarak da belirlenmiş olur. Bu etki sergi katılımcısının bu odaya gelirken geçtiği karanlık koridor sonrası karşılaşılan bir alan olarak düşünüldüğünde; sözü edilen körlük etkisinin daha güçlü hissedilmesinin amaçlandığı netçe fark edilir.

Görüntülerin Matemi isimli çalışma aslında bariz olarak modern kapitalist toplumun yapısını karakterize eden görüntü denetiminin bir tür eleştirisi olarak yorumlanır.[170] Jaar'ın işaret ettiği olgular, Bill Gates ve Savunma Bakanlığı'nın uyguladığı yöntemler aracılığıyla yüzleşilmesi istenen görüntülerin ekonomik ve politik kontrolünün fark edilmesi isteğine yöneliktir.[171] Siyah koridorun varlığı-ve aslında enstalasyonun genel mantığı tam da körleşme hissine neden olan ekonomi-politiğin algıların *körleştirilmesi*ne yönelik politikalar üretmesiyle sembolize edilmiştir. Görüntüler artık tam da ifade edildiği gibi *görüntü*dürler. Gerçeklik ise bambaşkadır. Dolayısıyla görünen gerçek değil; *sunulan*dır. Öyleyse siyah koridor sonrası karşılaşılan kör edici parlaklık gerçekliğin yitimi ve dolayısıyla hakikat için tutulan *matem*i simgeler.

[170] Johanna Drucker, ‘’**Making Space: Image Events in an Extreme State**’’, North Carolina, Cultural Politics, Duke University Press, Vol.4, No.1, 2008, pp. 26. (Akt: Nurtaç Elçi Akpınar, ‘’**Sanat Yapıtları ve Katharsis**’’, İstanbul, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitiüsü, 2017, s. 191.)
[171] Akpınar, **a.y**, s. 191.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://universes.art/en/magazine/articles/2012/alfredo-jaar/photo-tour/berlinische-galerie/20 Erişim Tarihi: 19.09.2022



Resim 165: Alfredo Jaar, *Görüntülerin Matemi*, 2002, enstalasyon, üç adet arkadan aydınlatmalı metin, ışık duvarı, Documenta 11, Kassel

Kaynak: (Çevrimiçi) https://universes.art/en/magazine/articles/2012/alfredo-jaar/photo-tour/berlinische-galerie/24 Erişim Tarihi: 19.09.2022



Resim 166: Alfredo Jaar, *Görüntülerin Matemi*, 2002, enstalasyon, üç adet arkadan aydınlatmalı metin, ışık duvarı, Documenta 11, Kassel

Siyahın mekan kurgusunun deneyimlenmesi bağlamında ve yine körleştirici etkinin hissettirildiği bir başka enstalasyon örneği Carlsten Holler'in *Gantenbein Koridoru* ve bu çalışmayla bütünleşik olarak sunulan *Altüst Olmuş Mantar Odası* isimli çalışmasıdır. Holler'in çalışması da tıpkı Jaar'ın *Görüntülerin Matemi* isimli çalışması gibi siyah-karanlık bir koridor aracılığıyla mekan arasında yaratılan bir koşutluğun işlenişine dairdir. Bu çalışmanın Jaar'ın *Görüntülerin Matemi* isimli çalışmasından farkı ise görüntülerin körleştirme etkisi üzerinden üretilen bir anlatıdan ziyade siyah karanlık koridorun sonunda karşılaşılan nesne-boyut ilişkisinin sekteye uğratılışına dairdir. Elbette Holler'in *Gantenbein Koridoru* isimli çalışmasıyla ortaya koyduğu paradigma, Jaar'ın politik yorumunun oldukça dışında, fiziksel bir deneyimleme modelinin-doğrudan algının nesneler düzeni boyutunda bozuma uğratılmasına yöneliktir. Bu açıdan bakıldığında Holler'in enstalasyonu körlük/görememe nosyonunun Çağdaş Sanat pratikleri bağlamında diğer bir kolunu ortaya koyan örneklerdendir.

Gantenbein Koridoru ve *Alt Üst Olmuş Mantar Odası* isimli bütünleşik çalışmalar 2002 yılında Milano'da *Fondazione Prada* binasının *Torre* isimli yakın tarihte kurulmuş sanat alanında sergilenmiştir. Yapı Alman mimar Rem Koolhas tarafından tasarlanmış ve inşa edilmiştir. Binanın yapım sürecinde etkin rol alan ve aynı zamana Höller'in yakın arkadaşı olan ünlü modacı Miuccia Prada *Torre*'de yer alan eser seçimi ve küratöryal içerikte de söz sahibidir. Prada aynı zamanda Höller'in sözü edilen iki enstalasyonun da içinde bulunduğu Atlas projesinin de yürütücüsü olarak sergileme sürecinde aktif rol almıştır.

Holler'in sözü edilen iki bütünleşik enstalasyonu Torre binasının 9. Katında yer alan büyük boyutlu iki bütünleşik enstalasyon gibi düşünülmelidir. Birbirine bağlı bu iki enstalasyonun ilk kısmı *Gantenbein Koridoru* isimli tamamen karanlık bir koridordan oluşur. Bu koridorun içinde yön duygusunun kaybedilmesine neden olacak dönüşler mevcuttur. Yaklaşık 30 metrelik oldukça uzun bir koridor olan bu enstalasyonun içinde belli bir mesafeden sonra siyahın yaratmış olduğu his, tamamen bir körleşme hissinin birebir deneyimlenmesidir. Enstalasyonun içindeki katılımcı belli bir noktadan sonra yön duygusunun kaybı nedeniyle koridor içinde tutunma ihtiyacı hissederek ilerlemeye çalışır. (Bu noktada Torre binasının aynı zamanda siyah aynalı zeminini de hatırlamak gerekir!) Görme ediminin sekteye uğradığı uzun bir süreçten sonra beyaz ışıklarla aydınlatılmış ve *Gantenbein Koridoru*'nun kavuştuğu bir başka iç mekanda *Alt Üst Olmuş Mantar Odası* isimli enstalasyonla karşılaşılır. Enstalasyon sözü edilen aydınlatma etkisiyle birlikte boyut olarak birbirinden farklı mantarların tavandan ters asılmış bir şekilde sarkmış görüntüsüyle izleyiciyi karşılar. Gözün ve algının yoğun bir karanlıktan sonra maruz kaldığı bu görüntüler, izleyicinin zihninde halüsinatif bir görüntüler bütünü yaratır.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.artsy.net/artwork/carsten-holler-decision-corridors Erişim Tarihi: 20.09.2022



Resim 167: Carsten Höller, *Gantenbein Koridoru*, enstalasyon, 2000, Fondazione Prada (Torre), Milano

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.galleriacontinua.com/news-detail/carsten-holler-upside-down-mushroom-room-inside-atlas-638 Erişim Tarihi: 20.09.2022



Resim 168: Carsten Höller, *Alt Üst Olmuş Mantar Odası*, enstalasyon, 2000, Fondazione Prada (Torre), Milano

Gantenbein Koridoru böylece körlük hissinin fiziksel etkilerini herhangi bir tematik veya politik mesaj içermeksizin doğrudan hissettirir. Siyahın bahsedilen etkide doğrudan rol aldığı *Alt Üst Olmuş Mantar Odası* isimli çalışmada Höller'in amaçladığı konu, *görememe* deneyimini bir tür mekan deneyimine dönüştürerek eserleri görme biçimleriyle deneyimleme biçimleri arasında yeniden düşünülmesi gereken bir zihinsel alan yaratma çabasına dönüktür.

3.2.3. Duygulanıma Müdahale Olarak Siyah

Çağdaş Sanat pratiği içerisinde siyahın kullanımının biçimsel veya bağlamsal yönden ilişkilendiği bir başka tematik alan duygu kökenli kavrayışın veya yansıtma şeklinin konu edinildiği çalışmalardır. Bu tip örnekler genel olarak siyahın sanatçıların duygu kökenli tariflenebilecek çalışmalarının siyahın özneleştiği aktarımlarda kendisini ortaya koyduğu örnekler olarak gruplandırılabilir. Tarihsel bir

olaya gönderme yapacak şekilde-bir tür duygu yoğunluğunun motivasyonuyla seyirciyi etkileme amaçlı yapılan çalışmalar; ya da tam tersine duygu sömürüsünün seyirciye ilgili kavramsal çerçeve aracılığıyla aktarıldığı örnekler, yalnızlık temasının veya sonsuzluk hissinin aktarıldığı çalışmalar olarak farklı sunumları kapsayabilir. Fakat genel eğilim çoğunlukla izleyicinin duygusal yönünü etkilemeye dönük çalışmalara tepki mahiyetinde öne çıkan örneklerdir. Bu örnekler tarihsel veya olgusal gerçeklikleri, yaşanmışlıkları olduğu gibi ortaya koyan ve izleyiciyi tarihsel tanıklığa veya yüzleşmeye doğru yönelten çalışmalar olarak görülür. Bu sayede katılımcı herhangi bir duygulanıma yönelemeden çalışmanın ortaya koyduğu olgusal gerçeklikle doğrudan yüzleşmek durumunda kalır. Bahsedilen yüzleşmeler kimi zaman tarihsel olgulara değil; doğrudan kişisel veya ontolojik gerçekliklerin farkındalığına dönük olarak da ortaya konabilir. Bu tip örneklerde karşılaşılan siyahlar aracılığıyla hedeflenen durum, duygu durumlarının iki farklı yönde etki yaratmasıdır. Bunlardan ilki, izleyicinin çalışmanın ortaya koyduğu bağlama dönük olarak duygularından tamamen sıyrılması beklenen önerilere dönüktür. Bu örnekler çoğunlukla siyahın özelliklerinin zihinsel yönden daha doğrudan kavranabileceği çalışmalar; ya da mekan deneyimi etkisiyle görme hissinin oluşturacağı duygu yoğunluklu etkiden arınılarak anlaşılması gereken işler olarak ortaya konmuşlardır. İkinci grupta ise, doğrudan duygulanıma müdahale eden çalışmaları görürüz. Bu gruptaki örneklerde çalışmayla, çalışmanın ilgilendiği sorunsal arasına sanatçının dahil ettiği fiziksel/düşünsel bir etki eşlik eder.

Wally Hedrick'in *War Room* (*Savaş Odası*) isimli çalışması yukarıda sözü edilen tariflendirme ışığında ilk grup içerisinde tartışılması gereken örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Asıl adı Wally Bill Hedrick olan sanatçı Amerikan karşı-kültürünün de önemli bir figürü olarak dikkat çeker. 1950'lerin başında San Francisco Sanat Enstitüsü'nde eğitim alan sanatçı ilk üretimlerini de bu tarihlerde gerçekleştirir. 1960'ların başında Kaliforniya karşı-kültüründe ve *Beat Hareketi*[*]

[*] *Beat Hareketi* 1950'lerin başından itibaren Amerika Kıtası'nda ortaya çıkan bir karşı-kültür hareketi olarak bilinmektedir. Amerika Kıtası'nda edebiyat ve sanat alanında etkin bir şekilde 60'ların sonuna kadar ağırlığı hissedilmiş bir hareket olarak rol oynamıştır. Aralarında William S. Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg gibi yazar ve şairlerin bulunduğu hareket genel olarak Amerikan muhafazakarlığına karşı bir tepki olarak doğmuştur. Yollarda oluşturulan özgün bir varoluşun kendisini yücelten bu hareket aynı zamanda. Bir sanat hareketi olarak da kabul görmüştür.

içerisinde rol alan bir sanatçıdır. Bu süreçte protest hareketlerde ve sanat inisiyatiflerinde aktif bir rol üstlenmiştir. Hedrick'in üretimleri daha çok mekanik veya kinetik heykeller, hurda/montaj heykeller ve yer yer Pop Art etkilerinin hissedildiği bir üretimler bütününü kapsar. Hedrick'in ilk üretimleri de buzdolabı, televizyon gibi Pop Art'ın kullanmayı sevdiği nesnelerle başlamıştır. Kısa bir süre resim sanatıyla da ilgilendiği olmuştur; fakat bu süre oldukça kısadır. Olgunluk dönemi itibariyle çoğunlukla enstalasyonlarıyla öne çıkar ve bu tercihi hemen hemen bütün sanat sürecini tanımlar. Sanatçının *Savaş Odası* isimli enstalasyon süreci öncesinde de tamamen siyahlardan oluşan ve Amerikan Soyut Dışavurumcu tarzın etkilerinin doğrudan hissedildiği resimleri de bulunmaktadır. Los Angeles kentinde *The Box* Galeri'de 2016 yılında siyah resimlerden oluşan sergisinin başlığı da *The Absence of Light: Black Paintings (Işığın Yokluğu: Siyah Resimler*) ismini taşır.[172]

Hedrick'in *Savaş Odası* isimli çalışması sözü edilen dönemin eserlerinden biridir. Çalışma iki farklı dönemin ürünü olarak tariflenebilir: İlk kurgulandığı yıllar olan 1967-68 yılları ve sonrasında 2002, 2008 ve 2016 yıllarında üç defa sergilendiği ve Çağdaş Sanat pratiklerini de kapsayan süreç. Çalışma kare formunda kurgulanmış bir oda şeklinde tasarlanmıştır. Odanın iç duvarlarını oluşturan her bir parça siyaha boyalı eni 5 adım, boydan 11 adım genişlik ve uzunluğunda panellerden oluşur. Katılımcı bu odaya tek girişi olan küçük bir delikten girer. Hedrick tümüyle siyahla kaplı bu odayı ilk sergilendiği yıllar olan 67-68 sürecinde Vietnam Savaşı'nı protesto etmek amacıyla yapmıştır.[173] Öncesinde Kore Savaşı'nda da bilfiil bulunmuş olan sanatçı savaşın yıkıcı taraflarına bizzat şahit olduğundan bu süreçten oldukça etkilendiğini belirtmiştir.[174]

Çalışmaların edebi üslubu doğaçlamacı ve bilinç akışının yön verdiği bir tarzdadır. Plastik sanatlar bağlamında ise daha çok happeningler, Performans Sanatı içinde beden odaklı çalışmalarda ve yoğunluklu olarak Sitüasyonizm (Durumculuk) içerisinde etkilerini hissettirir.

[172] *Savaş Odası* aynı zamanda bu sergi kapsamında da sergilenmiştir. Sözü edilen sergi doğrudan siyahın ontolojik yapısına dönük çalışmaların bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Hedrick'in bu sergi özelinde siyah resimleme sürecini detaylı şekilde aktaran bir çalışma için bknz. Gina Dorre, LG Williams, **Envisioning the Dark Millennium: Wally Hedrick's Black Paintings: 1953-2003**, New York, Amazon Digital Services (LLC-Kdp Print Us), 2016.

[173] Peter Selz & Susan Landauer, **Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond**, California, UC Press, 2006, pp. 40-41.

[174] **A.e**, s. 89.

Çalışmanın kurgusu Vietnam Savaşı'nda görüntülere de yansıyan savaş esirlerinin tutsak olarak tamamen yalıtılmış ve karanlık odalarda günlerce bilinç düzeyleri neredeyse çökene kadar tutuldukları odaları simgeler. Hedrick *Savaş Odası* isimli enstalasyonu sözü edilen psikolojik süreci katılımcı bünyesinde deneyimlenmesi fikri üzerine geliştirmiştir. Siyah panellerin varlığı ise bu noktada hayati bir önem taşır. Bu çalışma katılımcıya savaş psikolojisini ve şiddetini, esir olma halini siyahlarla birlikte yakıcı bir şekilde duyumsatır. Siyah paneller televizyon ekranlarında sunulan savaş pornografisinin dayattığı duygulanımcı etkileri dışarıda bırakarak izleyiciyi birebir savaş deneyiminin kendisini anlamaya davet eder. İzleyici siyah panellerin dışında siyah boyalarla kaplı yutucu etkiyle birlikte odayı bölen paneller arasında dolaşırken kendisini rahatsız edici bir oluş hali içinde bulur. Bahsedilen bu etki aslında Hedrick'in vurgulamak istediği etkinin Berlin Yahudi Müzesi'nde de birebir deneyimlenmesi etkisine yakınlaştırır. Alman Yahudileri için özellikle Auschwitz Kampı'nda öldürülen insanların anısına inşa edilmiş bu yapı müze olarak inşa edilmiştir. Berlin Yahudi Müzesi gezildiğinde de tıpkı Hedrick'in *Savaş Odası* isimli enstalasyonunu anıştıran dar siyah koridorlar ve siyah esir odalarının yeniden canlandırıldığı alanlar bulunmaktadır. Bu bağlamdan bakıldığında *Savaş Odası* isimli çalışmanın savaş psikolojisini hatırlatmaya dönük etkisi oldukça netleşir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.sfaq.us/2016/06/the-absence-of-light-black-paintings-1957-2003-wally-hedrick-at-the-box-los-angeles/ Erişim Tarihi: 23.09.2022



Resim 169: Wally Hedrick, *Savaş Odası*, 1967-68/2002/2008/2016 panel yerleştirme üzerine siyah boya, sekiz siyah panel, 3.35 m(yük.) x 1.52 m(yük.), 15.24 m(uz.), 2016 örneği, The Box Gallery, Los Angeles

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.theboxla.com/show.php?id=4606 Erişim Tarihi: 23.09.2022



Resim 170: Wally Hedrick, *Savaş Odası* (iç mekan), 1967-68/2002/2008/2016, panel yerleştirme üzerine siyah boya, sekiz siyah panel, 3.35 m(yük.) x 1.52(yük.), 15.24m (uz.), 2016 örneği, The Box Gallery, Los Angeles

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.arkitera.com/haber/yarismayla-yapilan-yahudi-muzesi/ Erişim Tarihi: 24.09.2022.



Resim 171: Berlin Yahudi Müzesi iç mekanında bulunan ve Yahudi esir kamplarından model alınarak tasarlanmış odalardan bir görüntü

Hedrick'in sanat üretme pratiğine yakın bir zihinsel anlayışa sahip olan İngiliz sanatçı Mark Wallinger de siyahla bağ kurmuş sanatçılardan biridir. 1995 yılında Turner ödülüne aday gösterilip bu ödülü kazanmış olan sanatçı, 2001 yılında gerçekleştirilen Venedik Bienali'nde de İngiltere'yi temsil etmiştir. Wallinger'in sanat anlayışı daha çok toplumsal hafıza, siyasi ve kültürel muhalafet, kültür tarihi ve politik temsil bağlamlarında şekillenir. Çoğunlukla video üretimleriyle birlikte sinematografi etkili sunumlarıyla öne çıkan sanatçının farklı coğrafyalarda üretimlerini gerçekleştirdiği enstalasyonları bulunur.

Wallinger'in *Via Dolorosa* (*Golgota Yolu*) isimli çalışması 2002 yılında Milano Katedrali'nin içerisinde sergilenmiş bir video enstalasyon olarak farklı bir duygulanım modelini merkezine alır. Çalışma, İncil'in en kanonik kısımlarından birini oluşturan *İsa'nın Çilesi* (*Passion*) başlıklı bölümün sahnelerinden biri olan *Çarmıhın Taşınması/Golgota Yolu* başlıklı isimli anlatıyı merkezine almış bir enstalasyondur. Video enstalasyonun tamamına bakıldığında ilgili anlatı *Çarmıha Geriliş* anlatısını da kapsayacak şekilde kurgulanmıştır. Wallinger 18 dakikalık bu video enstalasyonda siyah bir kare görüntüsünü video akışının tam ortasına- neredeyse tüm ekranı kaplayacak şekilde yerleştirmiş ve böylece kanonik bir anlatı olarak *Via Dolorosa*'yı dini bir katharsis kurgusunun dışına çıkarmıştır.

Wallinger'in çalışmasının siyah bağlamında çözümlenmesinden önce *Via Dolorosa* anlatısını hatırlamak gerekir: *Via Dolorosa* Latince genellikle *Çile Yolu* anlamına gelen bir ifadedir ve İsa'nın çarmıha gerilmeye götürülürken yürüdüğü yol olduğuna inanılan yolu betimler. Sinoptik İncillere göre, İsa çarmıha gerilmek üzere Golgota denilen yere götürülür. İncil yazarlarının anlatımları arasındaki farklılıklar nedeniyle sahne iki farklı biçimde bilinmektedir. Matta, Markos ve Luka İncilleri'nde İsa'nın çarmıhını Simun adında bir adama taşıttıkları yazılmıştır; fakat Yuhanna İncili'nde çarmıhı İsa'nın kendisinin taşıdığı belirtilir.[175] Yuhanna'nın anlatısını referans alan Batı sanatı betimlemelerinde çarmıhın İsa tarafından taşındığı

[175] Tükel, Arsal, **a.g.e,** s. 163.

sahneler yaygınlık kazanmıştır. Çarmıhını taşıyan İsa figürü Hıristiyanların yaşam boyu taşıdıkları yükü temsil etmesi anlamına gelir.[176]

Bu bağlam bütünlüğü açısından bakıldığında Milano Katedrali'nde gösterilen *Via Dolorosa* isimli video çalışmanın anlatısı bambaşka bir noktaya evrilir. 18 dakikalık videonun tamamında ekranın neredeyse bütününe hakim olan ve videonun aslını oluşturan izleme edimini sekteye uğratan siyah kare şekli yer alır. Ekranın sadece alt-üst ve yan kenarlarından akışın belli unsurlarının görülebildiği (ya da görülmeye çalışıldığı!) videonun siyah imajla aktarılması izleyiciyi anlatının kutsallık vurgusunun başlangıç evresine; kutsal anlatılar öncesine, zihnin-ya da bilincin anlatı oluşmadan önceki *tabula rasa* haline bir gönderme yapar.[177] Wallinger, anlatılarla birlikte şekillenen inanç yolculuğunu bireyin hayatının temel belirleyici unsuru olarak izleyiciye hissettirmeye çalışır. 18 dakikalık videonun siyah kare arkasından görülebildiği kadarıyla içeriğini oluşturan akışı *Golgota Yolu* anlatısının güncel versiyonlarından aktarılan çeşitli kesitlerden oluşmaktadır. Özellikle Kudüs'e Yahudilerin her yıl gerçekleştirdikleri hac yolculuğunda yaşananlar, *Ağlama Duvarı*'ndan çeşitli görüntüler video akışında görülür. Sanatçı video akışının içine aynı zamanda Milano Katedrali'nden de çeşitli kesitler yerleştirerek farklı bir görsel etki yaratmıştır. Özellikle katedralin vitraylı pencere görüntülerinden renkli kesitlerle video akışında buluşan siyah kare oluşturduğu tezatlık açısından çalışmanın temel ontolojisini ortaya koyar. Çalışmanın sunumu da içeriği kadar farklıdır: Walllinger video enstalasyonunu katedralin en karanlık kalan kısmında sergiler. Böylece enstalasyonun merkezinde yer alan siyah kareyle karanlıkla oluşturulan ruhani atmosfer arasında koşutluk yaratılmış olur.

Wallinger kullandığı siyah kareyle bir yönüyle kutsallık anlatısının altını da oyar. Kutsallık vurgusunu siyahla mistifiye ederek inançlı herhangi bir izleyicinin duygulanımcı etkilenme edimini engellemiş olur. Milano Katedrali'nin ruhani havası içerisinde böylesi bir videoyla karşılaşmak katedralde olma motivasyonuyla *Via Dolorosa* videosu arasındaki mesafeyi görünür hale getirir. Video bütün bir ruhani

[176] **A.e**, s. 163.
[177] **Beauty and Sanctity: The Israel Museum at 40. A Series of Exhibition Celebrating 40th Anniversary of the Israel Museum**, ed. S. James Snyder, Jarusalem, The Israel Museum Pub, 2006, p. 136.

atmosfere ters bir etki yaratır ve inancı besleyen duygusal motivasyonu körleştirmiş olur. Bütün bu etki videonun merkezindeki siyahtan kaynaklanır.

Aslında siyah efektin bu tip bir görsel medya unsurunda karşımıza çıkışı ilk değildir. 1977 yılında çekilen ve Franco Zeffirelli'nin yönetmeni olduğu ve sonrasında televizyona da uyarlanan *Jesus of Nazareth* (*Nasıralı İsa*) filminde de büyük bir siyah dikdörtgenin bazı sahnelerde yönetmen tarafından kullanıldığı bilinir. Zefirelli bu siyah dikdörtgen görsel efektini filmin içinde bir tür 'akışa estetik bir müdahale' olarak yorumlanabilecek bağlamda devreye sokmuştur.[178] Bu etki bir tür 'silme' efektidir ve seyirciyi anlatının gerçeklikle kurulan ilişkisini yeniden düşünmeye davet eden bir estetik müdahale işlevi görür.[179]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.imj.org.il/en/collections/331099 Erişim Tarihi: 26.09.2022



Resim 172: Mark Wallinger, *Via Dolorosa*, 2002, video enstalasyon (DVD projeksiyon, 18:08 dakika), ilk gösterim: Milano Katedrali, Milano

[178] Richard Galpin, **''Erasure in Art: Destruction, Deconstruction and Palimpsest''**, **Destruction: Documents of Contemporary Art Anthology** (içinde) ed. Sven Spieker, Cambridge, MIT Press, 2017, p. 168.
[179] **A.g.e**, s. 168.

Bu bağlam bütünlüğü açısından bakıldığında Wallinger'in *Via Dolorosa* isimli çalışması siyahın kullanımı açısından duygu akışına müdahaleyle birlikte video akışını sekteye uğratan kurgusu açısından öne çıkar. Duygulanımcı etkiye müdahaleyi gözeten ve fakat oldukça faklı nosyonlarla çalışmaların merkezinde ele alınan siyahların da Çağdaş Sanat içerisinde örneklerine rastlanır. Bu örnekler siyahın kullanımında duygulanımcı etkinin herhangi bir politik ya da kültürel referansı barındırmadan; salt işlerin ontolojik ilişkiselliği içerisinde rol oynayan örneklerdir.

Alman sanatçı Gregor Schneider'in *END* (Son) isimli heykeli siyahın kullanımı açısından bu grupta değerlendirilebilecek çalışmalardan biridir. 2008 yılında inşasına başlanıp 2009 yılında tamamlanan çalışma, Almanya'nın Mönchengladbach kentinde Abteiberg Müzesi'nin hemen önüne yerleştirilmiştir. İnşa mantığında müzeyle de bağı olacak şekilde kurgulanan çalışma bu şekliyle Abteiberg Müzesi'ne de alternatif bir giriş teşkil eder. Enstalasyon içerden ve dışardan tamamen siyahtan oluşmuş şekilde tasarlanmıştır. Mimariyle heykelin kesişim noktasında üretimlerini gerçekleştiren sanatçı, işlerini çoğunlukla psikolojik süreçlerin mekanla ilişkisi bağlamında ele alır. *END* isimli çalışmasında da psikolojik motivasyonların düz ve ters etkilerini izleyici özelinde bir tür deneyim sahası olarak hissettirmeye çalışır.

END aslında asimetrik bir forma sahip sadece siyahlığı ortaya koyan kütlesel bir çalışma olarak ilk planda izleyicinin dikkatini çeker. Çalışmanın uzun karanlık bir koridora sahip olması, mekanın bir tür klostrofobik etki altında deneyimlenmesine dönük bir kurgudan ibaret olmasına dayanır. Bu klostrofobik etki çalışmayı deneyimleyen katılımcıyı işin ontolojik doğasından duygusal olarak koparak salt yön bulmaya çalışan ve güdüleriyle hareket eden birine dönüştürür. Büyük, geniş asimetrik form katılımcıda mekanın üç boyutluluğunun kayboluşu hissini zifiri karanlığın içinde daha da yoğunlaştıracak şekilde duyumsatır. Genişleyen açıyla içine girilen çalışmanın ilerlendikçe daralan ve daraldıkça daha da karanlıklaşan inşa kurgusu endişe dozunu arttırır. Girişte bulunan açıklıktan gelen ışıktan uzaklaştıkça karanlık mekanın deneyimi bireyin yalnız başına gerçekleştirdiği bir eylem olarak

evren üzerindeki kendi başınalığının-ya da yersiz-yurtsuzluğunun hatırlatılışını pekiştirir.[180]

END isimli çalışmayı siyahın kurgulanışı bağlamında farklı bir okumayla coğrafyaya bir tür müdahale olarak da değerlendirmek mümkündür. Müzenin ön kısmının çevreyle ilişkisini sekteye uğratan ve bölge sakinlerinin siyah, kütlesel bir konstrüksiyona fiziksel olarak ve zihnen dahil oluşları mekan deneyiminin psiko-coğrafi özelliklerini de belirginleştirir.

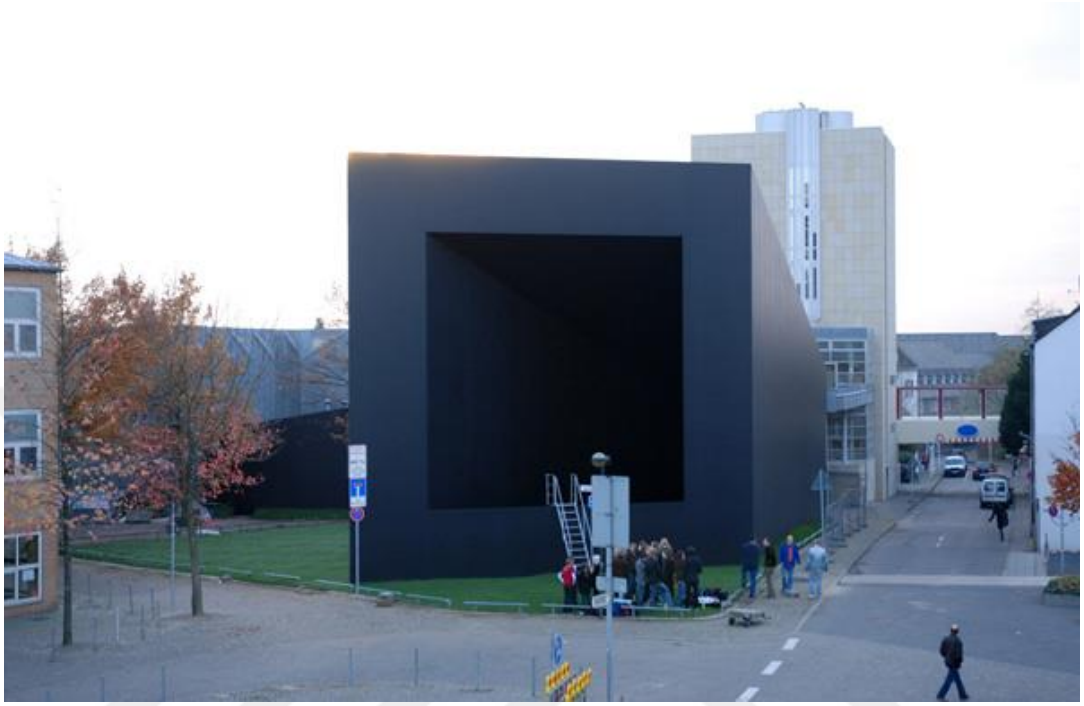
[180] Gerek Schneider'ın sanatı gerekse de END isimli çalışmanın detaylı ele alınışını aktaran bir çalışma için bkz. Anita Shah & Susanne Titz, **Gregor Schneider: End**, Köln, Walther König, 2010.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.gregor-schneider.de/index2.htm ErişimTarihi: 28.09.2022



Resim 173: Gregor Schnedier, *END*, 2008-2009, çelik konstrüksiyon, karışık teknik heykel, 14 x 14 x 66 m, Stadtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

Kaynak: (Çevrimiçi) https://museum-abteiberg.de/ausstellungen/rueckschau-ausstellungen/2010-06/2008-gregor-schneider-e-n-d/ Erişim Tarihi: 28.09.2022



Resim 174: Gregor Schneider, *END*, 2008-2009, çelik konstrüksiyon, karışık teknik, 14 x 14 x 66 m, Stadtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

Polonyalı sanatçı Miroslav Balka'nın *How it is?* isimli heykeli de tıpkı Schnedier'in *END* isimli çalışmasına benzer şekilde masif siyah bir konstrüksiyonun mekan-klostrofobi etkisinde deneyimlenmesine dönük olarak kurgulanmıştır. Yapımına 2009 yılında başlanan heykelin tamamlanışı 2010 yılına dek sürer. Tıpkı Olafur Eliasson'un *The Weather Project*'i gibi Balka'nın *How it is?* isimli çalışması da Tate Modern'in Turbine Hall kısmında sergilenmiştir. *Unilever Serisi*[*]'nin bir parçası olarak inşa edilen konstrüksiyon karanlık geniş bir alandan oluşan ve kapalı mekan özelliği teşkil eden yapısıyla siyahla oluşturulan atmosfer etkisinin netçe hissedildiği bir örnektir.

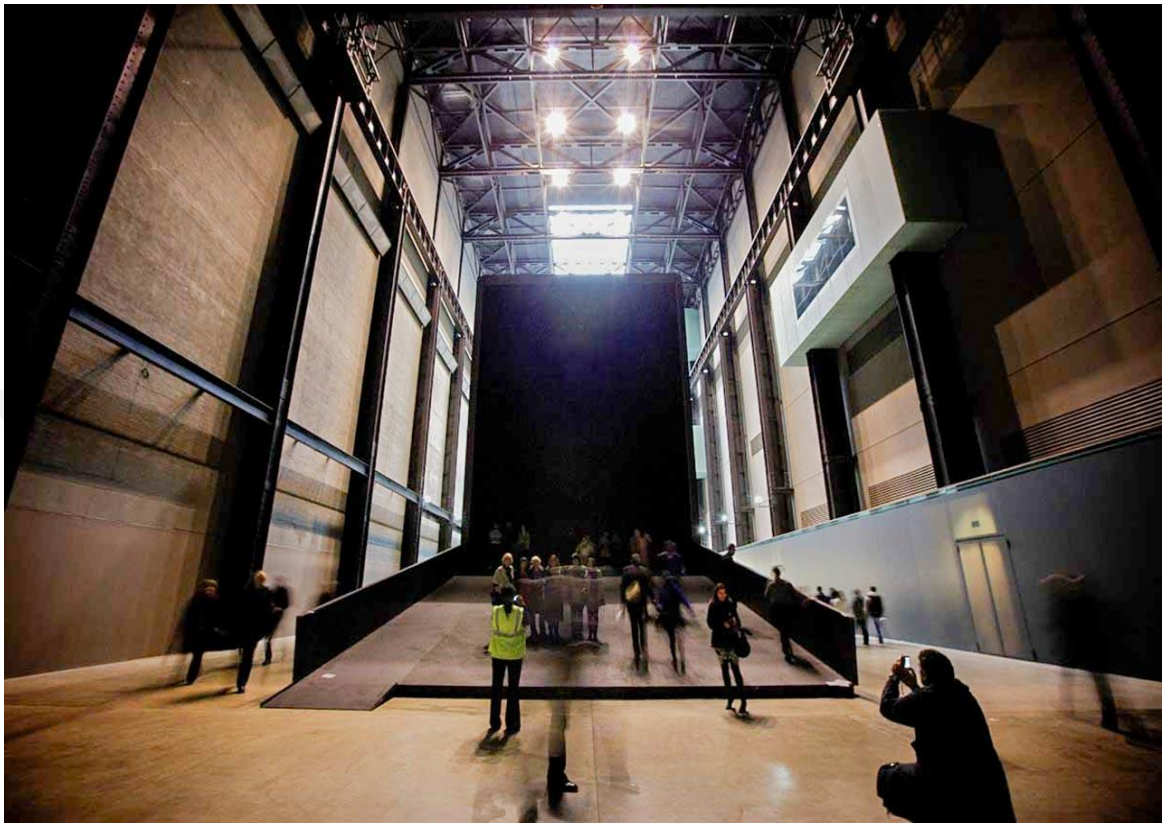
[*]Unilever Serisi Tate Modern'de Turbine Hall'de sergilenmek üzere sadece bir çalışma ortaya koyacak sanatçının belirlendiği komiteye verilen isimdir. Her yıl için düzenlendiğinden ve Unilever sponsorluğu altında gerçekleştirildiği için bu şekilde isimlendirilmiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://contemporaryartineasteurope.wordpress.com/2013/10/30/miroslaw-balka-how-it-is/ Erişim Tarihi: 29.09.2022



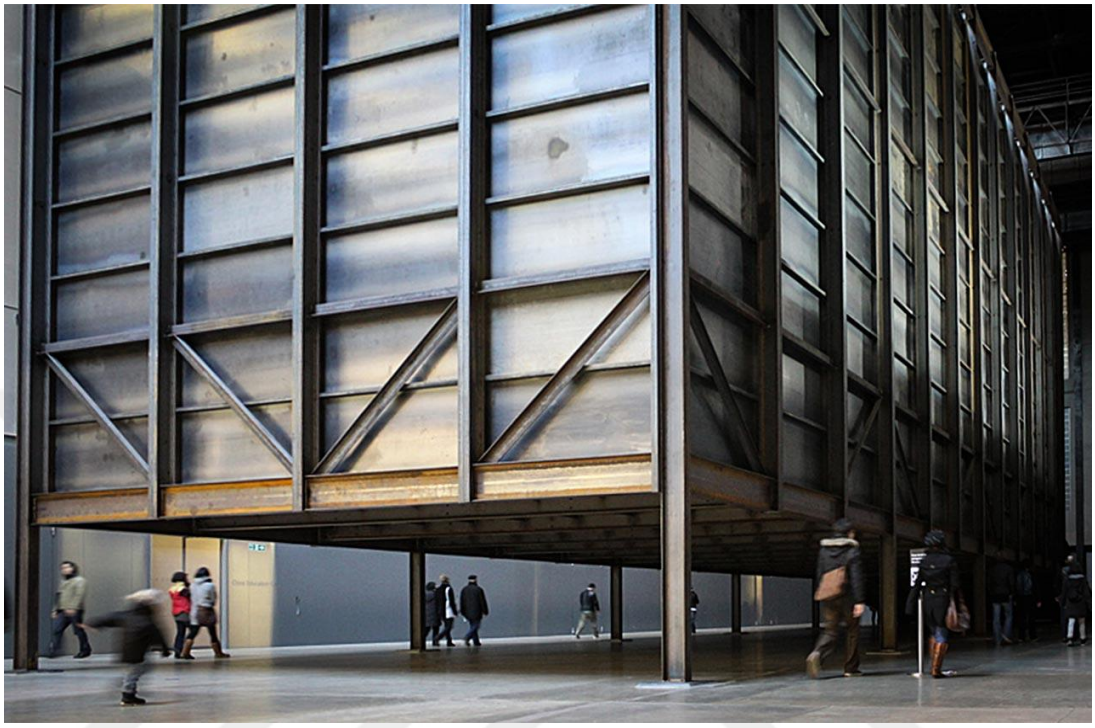
Resim 175: Miroslaw Balka, *How it is?*, 2009-2010, çelik konstrüksiyon, 13 x 30 m, Tate Modern (Turbine Hall), Londra

Kaynak: (Çevrimiçi) https://littlehamptonwelding.co.uk/portfolio/how-it-is-by-miroslaw-balka/ Erişim Tarihi: 29.09.2022



Resim 176: Miroslaw Balka, *How it is?*, 2009-2010, çelik konstrüksiyon, 13 x 30 m, Tate Modern (Turbine Hall), Londra

Kaynak: (Çevrimiçi) https://littlehamptonwelding.co.uk/portfolio/how-it-is-by-miroslaw-balka/ Erişim Tarihi: 29.09.2022



Resim 177: Miroslaw Balka, *How it is?*, 2009-2010, çelik konstrüksiyon, 13 x 30 m, Tate Modern (Turbine Hall), Londra

Siyah renk masif çelik yapının görüntüsü adeta geniş bir hangarı andırır. Büyükçe siyah kapı izleyicilerin giriş yaptığı bir alan olarak belirlenmiştir ve çalışmanın klostrofobik özelliklerini en net ortaya koyan unsur tam da sözü edilen hangar kapısıdır. Zira belli sayıda katılımcının heykelin içine girdikten belli bir süre sonra zifiri karanlıkla deneyimlediği mekan kurgusu, sanatçının Yahudi soykırımıyla ilgili örülen bağları ortaya koyması açısından önem arz eder. Giriş kapaklarından girildikten sonra adeta Polonyalı Yahudilerin hangarlara kapatılıp trenlerle Treblinka ya da Auschwitz kamplarına götürülüşünü yeniden canlandırırcasına bir etki yaratmaya çalışan sanatçı, bu etkiyi karanlık mekan içerisinde sözü edilen tarihselliği hatırlatan ses efektleri ve çeşitli ekolarla katılımcıya doğrudan hissettirir. Sanatçı, trenlerin kalkış öncesi çıkardığı sesleri çelik konstrüksiyon içerisine yerleştirilen efektlerle-kütlesel çeliğin malzeme özelliğinden de faydalanarak- sözü edilen etkiyi daha da yoğunlaştırır. Bu şekliyle bakıldığında siyahın tercih sebebi yakıcı bir

tarihsel yaşanmışlıklarla karşılaşma noktasında duygulanım yaratmaktan ziyade; doğrudan yakıcı gerçekliği aktarma noktasında rol oynamasıdır.

3.3. Mekana Üç Boyutlu Müdahale: Siyah Heykeller

Siyahın Çağdaş Sanat içerisinde kullanımı aynı zamanda mekana fiziksel olarak müdahale bağlamında şekillenen örnekler içerisinden de okunmaktadır. Bu örnekler en başından itibaren Minimalizm hareketi içerisinden doğan bir mekan düşüncesinin kavramsallaştırması ışığında ve bir tür 'mekan felsefesi' görüşü bağlamında şekillenmiş kuramlar bütününden doğmuştur.[181] Bu yaklaşım sergi alanı özelinde düşünülen 'resim mekanı'nın karşısında 'nesne mekanı' olarak kavranan bir mekan düşüncesi yaklaşımıdır.[182] Siyahla oluşturulan nesne mekanlarında ilk doğrudan müdahaleler mekan kurgusunun üç boyutlu doğasının mantığına dair önerilerdir. Ters yüz edilmiş mekan anlayışı olarak tariflenebilecek bu yaklaşım, bir anlamda *siberuzay* olarak tanımlanan çağdaş bir yeni mekan kavrayışına dönük yaklaşımı ortaya koyar.[183] Bu tip müdahaleler, mekanın keskin üç boyutlu geometrisini çeşitli nesne veya renk unsurlarıyla içe dönük, sarmalımsı veya helezonik mekan önerilerine doğru dönüştüren özelliktedirler. Siyah renk de sözü edilen dönüşümde etkisi olan ve adı geçen yeni mekan anlayışını geliştiren estetik bir unsur olarak çeşitli çalışmalarda sözü edilen bağlam özellikleriyle kullanılmıştır.

Kapalı sergi mekanı özelinde siyah heykeller çoğunlukla sözü edilen mekan kurgusunun dönüşümüne dönük yerleştirilme özellikleriyle kurgulanabilirler ya da siyahın ontolojisine dönük bir estetik parantezle mekan özelinde öne çıkarlar. Açık alan heykellerinde siyahla oluşturulan estetik söylem, erken süreçlerden itibaren Çağdaş Sanat'ı da kapsayacak şekilde günümüze kadar süregelen örneklerle oluşturulmuştur. Bu çalışmalar çoğunlukla açık alan siyah heykellerde çevreyle koşut özellikte ya da tersine çevrenin sosyal, ekonomik ya da psiko-coğrafi özelliklerine müdahalede bulunan çalışmalar olarak gruplandırılabilirler.

---

[181] Rosenthal, **a.g.e**, s. 74.
[182] Kilimci, **a.g.y**. s. 202.
[183] **A.y**, s. 202.

Isamu Noguchi'nin *Kara Güneş* isimli açık alan heykeli tarih olarak da yaklaşım olarak da Çağdaş Sanat öncesi süreçte siyahın sözü edilen bağlam bütünlüğü içerisinde değerlendirilebilecek örneklerinden bir tanesidir. 1969 yılında Amerika'nın Seattle eyaletinde *Gönüllüler Parkı*'na yerleştirilen heykel; aynı zamanda Seattle Asya Sanatları Müzesi'nin hemen karşısına konuşlandırılmıştır. Bu şekliyle bir tür 'kamusal heykel' konsepti içinde düşünülebilecek bir örnek olarak ele alınan çalışmanın yapımına 1967 yılında başlanmış ve 1969 yılında son hali tamamlanarak sergilenmiştir.

Heykelin strüktür mantığı açık alanda siyah gölgelendirme efektinin güneşin karartılması nosyonuyla işlenerek ele alınmasına dayanır.[184] Hayata can veren ve yaşayan bir organizma olarak güneşin karartılması evrenin ihtiyaç duyduğu temel yaşamsal organizmaların sonlanması ve dolayısıyla yaşamın sonlanmasıyla paralel düşünülerek sanatçı tarafından siyahla karartılmıştır. Noguchi tarafından karartılan güneş tam da Seattle'da bulunan bir parkta, doğanın olumlu unsurlarının ilk elden hissedildiği bir noktada sergilendiği göz önüne alındığında çalışmanın çevre koşulları dahilinde kavrandığını ortaya koyar.

Kara Güneş isimli çalışma parlatılmış siyah boya ile granit heykel üzerinde asimetrik kesiklerle yapılmış bir çalışmadır. Noguchi heykelin aynı zamanda genç insanlar için parkta buluşma noktasının tayini için bir tür merkez olmasını istemiştir.[185] Çalışmanın bir diğer versiyonunun Japonya'nın Shikoku Adası'nda bulunduğu düşünüldüğünde, heykelin sanatçının iki kimlikli kökenlerine(Japonya-Amerika) bir vurgu niteliği de teşkil eder.

---

[184] Sheila Farr, ''**Noguchi: Artist Without a Country Has a Place in Seattle**'' (gazete makalesi), Seattle, The Seattle Times (June 5, 2015)
(Çevrimiçi) https://archive.seattletimes.com/archive/?date=20050610&slug=noguchi10 Erişim Tarihi: 27.09.2022

[185] (Çevrimiçi) https://www.capitolhillpast.org/single-post/black-sun-how-capitol-hill-became-home-to-isamu-noguchi-s-12-ton-sculpture Erişim Tarihi: 29.09.2022

Kaynak: (Çevrimiçi) https://archive.noguchi.org/Detail/artwork/6045 Erişim Tarihi: 29.09.2022



Resim 178: Isamu Noguchi, *Kara Güneş*, 1969 (ilk yerleştirme), granit heykel, 78.1 x 78.7 x 30.5 cm, Gönüllüler Parkı, Seattle

Açık alanda kurgulanan siyah heykellerin düşünüldüğü bir başka paradigma da coğrafi yapıya-çevreye doğrudan müdahale bağlamında şekillenen örnekleri tanımlar. Sözü edilen bağlam içerisinde çalışan en önemli sanatçılardan biri de Richard Serra'dır. Serra'nın özellikle siyahları sanat üslubunun merkezine alarak çalıştığı dönem aralığını kabaca 1983-1994 olarak tanımlayabiliriz. Bu süreci genel olarak 1983 yılında Paris Concorde Meydanı'nda sergilediği *Clara Clara* isimli çalışmayla başlatıp, 1994 yılında sonlanan *Ağırlık ve Ölçü Serisi* isimli çalışmalar bütünüyle tariflemek mümkündür. Siyahların merkezde olduğu bu çalışmalar genel ifadeyle sanatçının geçmişiyle sanat üslubunu şekillendiren kavramsal çizgisinin ilişkilendiği bir sürecin sonucunda ortaya çıkmışlardır.

Serra'nın sözü edilen çalışmalarda ağırlıkla üzerinde durduğu tematik unsurların başında gelenlerden biri zihnin sınırlandıramayacağı ya da kapsayamayacağı bir şey olarak 'tartılamaz' olanın ele alınmasıdır.[186] Serra'nın ağırlığa karşı duyduğu sanatsal ilginin kökeni, çocukluk sürecindeki deneyimlerinin yansımalarından oluşmaktadır.[187] Dördüncü doğum yıldönümünde babasının çalıştığı Kaliforniya tersanesine giderek bir petrol tankerinin denize indirilişini izlemiş, teknenin gövdesinin oluşturduğu kavisi hayranlıkla izleyerek bu imgeyi sanatında bir tür 'duygu kaynağı' olarak içselleştirmiştir.[188] Serra'nın kavisli ve kıvrımlı açık alan siyahları geçmişle kurulan kökensel izlerin birer izdüşümü olarak geniş alanlarda veya şehir meydanlarında yer etmişlerdir. Bunlardan *Clara Clara* isimli çalışması, siyah kıvrımlı iki parçadan oluşan çelik heykelden meydana gelir. 1983 yılında Paris'te Concorde Meydanı'na yerleştirilen iki kavisli çelik levha parçadan oluşan bu heykel, tam meydanın orta noktasında bulunmaktadır.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.jstor.org/stable/778306 Erişim Tarihi: 29.09.2022



Resim 179: Richard Serra, *Clara Clara*, 1983, iki parça çelik, 3.4 m. yükseklik, 36 m. uzunluk, Tuileres, Concorde Meydanı, Paris

[186] Richard Shiff, ''**Kalın Çizgiler: Serra'nın Siyahları**'', Çev. Mehmet H. Doğan, ***Sanat Dünyamız*: Bir Geometri Dersi: Sanat** (içinde), İstanbul, YKY, Sayı: 76, (Yaz, 2000), s. 195.
[187] **A.y**, s. 195.
[188] **A.y**, s. 195.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.jstor.org/stable/778306 Erişim Tarihi: 29.09.2022



Resim 180: Richard Serra, *Clara Clara*, 1983, iki parça çelik, 3.4 m. yükseklik, 36 m. uzunluk, Tuileres, Concorde Meydanı, Paris

Serra için *Clara Clara* isimli çalışmada ağırlık ve salt kütlesellik insani varoluşun temeli olarak ölçülemez olan mecazi bir temsiliyeti ifade eder.[189] Bu sonsuz ölçülemez olma hali çelik kütlenin sarmalımsı yapısıyla hissettirilmeye çalışılır. Çeliğin masif ve keskin nesne yapısı sarmal sunumuyla adeta elastik bir yapıya kavuşturulmak istenmiştir. Bu sarmalımsı kıvrılmalar aynı zamanda açık alan yapısının coğrafi koşullanımına da bir müdahale niteliği taşır. Concorde Meydanı'nın alışılageldik yürüyüş veya geçiş alanlarının merkezine yerleştirilen çalışma, bir tür ayraç görevi görerek mekanı ikiye böler-hatta deyim yerindeyse 'yarar'. Mekanın tarihsel özellikleriyle girilen hesaplaşma mekana karşıt olarak tam da o yere özgü kılınmıştır.[190] Gündelik hayatın içinde alışılageldik istikametlerde ilerlemeye alışmış bir kitlenin gündelik rutinini sekteye uğratan çalışma, bu şekliyle bakıldığında çağdaş bir paradigma olarak psiko-coğrafi mekan kurgusunu yeniden şekillendirir. *Clara Clara* sayesinde Concorde Meydanı'ndan geçen biri siyah kütlesel iki parçanın varlık

[189] Yves-Alain Bois & John Shepley, ''**A Picturesque Stroll around ''Clara-Clara**'', Cambridge, **October**, The MIT Press, Vol. 29, (Summer, 1984), pp. 32-62.
[190] Suat Karaaslan, ''**Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra**'', Adana, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 2, 2011, s. 63-76.

nedenselliği üzerine düşünürken siyah kütleselliği anlamlandırma noktasında bulur kendini.[191]

Siyah heykellerin mekana müdahale bağlamında kurgulandığı örnekleri aynı zamanda kapalı mekan özelliği teşkil eden alanlarda da kendini gösterir. Bu çalışmanın önceki bölümlerinden biri olan *Gölgeler ve İzler* başlıklı kısımda da çalışmaları ele alınan sanatçılardan biri olan Antony Gormley'nin *Passage* (*Geçit*) isimli çalışması bu kez mekanın üç boyutlu kurgusuna siyah aracılığıyla yapılan müdahale bağlamında karşımıza çıkar.

Geçit, Gormley'nin karanlığa bir tür yolculuk sunan, insan formunda düzenlenmiş 12 metrelik bir tünelden oluşmaktadır. 2016 yılında sergilenen çalışma bir tür 'karanlığa yolculuk' temasını işleyen örneklerden bir tanesidir. Katılımcının doğrudan deneyimiyle siyahın hissedildiği çalışma, özellikle 'beyaz küp' olarak tanımlanan sergi mekanına siyahla yapılan üç boyutlu bir müdahale olarak önem kazanır. Çağdaş Sanat içerisinde siyah-beyaz kontrastının mekan özelinde işlendiği bir örnek olarak *Geçit* isimli çalışma, karanlık alanla deneyimlenen bir geçitin beyaz ışıklı bir alana çıkışla oluşturulan asimetrik değerlendirme mantığının da düşünülmesini sağlar. Açık kollu bir insan bedeni formunda tasarlanan koridor, bir tür karanlığın sonunda aydınlığa çıkan insanın teolojik anlatılar bağlamında düşünülüşünü akla getirir. Bu yönüyle sembolik bir çağdaş heykeli de anıştırması açısından siyahın sadece mekan kurgusu bağlamında düşünülmediğini de ortaya koyar.

[191] Serra'nın *Clara Clara*'yı takip eden süreçte daha önce de sözü edilen *Ağırlık ve Ölçü* serisi kimi monokrom kimisi de siyah-beyaz resimlemelerden oluşan ve doğrudan siyahın merkezde olduğu çalışmalardır. 1994 yılında sergilenen bu çalışmalar bütünü siyahın ele alınışı bakımından önem arz eder. Serra bu seride siyahları, sanatsal üretim emeğinin yoğun biçimlerini bir duvarın beyaz alanına ya da işaretsiz alanına bir tür 'yüzey oluşturma' amacıyla yerleştirir. Bu şekliyle yüzeysel renk kontrastı sorun oluşturmaz. Bunun nedeni Serra'nın siyahının renkten çok 'madde' özelliği taşımasından ileri gelir. Bu konuyla ilgili Serra ''siyahlık bir nitelik değil bir özelliktir'' demektedir. (Bkz. Richard Serra, ''**Notes on Drawing**'' ayrıca bkz. **Richard Serra: Drawings Zeichungien 1969-1990**, ed. Hans Janssen, Bern, Benteli Verlag, 1990.) Bu serinin bütünü resim örnekleri olduğundan bu bölümde ele alınmayıp sadece değinilmiştir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://whitecube.com/news/news_and_events/antony_gormley_at_the_long_museum_shanghai/sort/past/year/2017/type/museum-exhibition Erişim Tarihi: 02.10.2022



Resim 181: Antony Gormley, *Geçit*, 2016, dökme çelik konstürksiyon, 12 m, White Cube, Londra

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.uffizi.it/en/events/antony-gormley-essere Erişim Tarihi: 02.10.2022



Resim 182: Antony Gormley, *Geçit*, 2016, dökme çelik konstrüksiyon, 12 m, White Cube, Londra

Çağdaş Sanat'ta mekana siyah heykellerle bulunulan müdahaleler sadece karanlık koridor-geometrik kurgu şeklinde ortaya konan örneklerle değil aynı zamanda figür kökenli çalışmalarla da kurgulanabilirler. Büyük boyutlu heykelleriyle tanınan Louis Bourgeois'nın da tamamen siyahtan yapılmış olan *Spider* (*Örümcek*) isimli çalışması galeri mekanını boyutsallığıyla bozuma uğratan örneklerden biridir.

Sanat yaşamı boyunca belli temalar, konular ve sunumlar etrafında ördüğü anlatılarla çalışmalarını ortaya koyan Bourgeois, çalışmalarının genelinde karanlık tonlu ve melankolik izlerin hissedildiği çalışmalarıyla tanınır. Çoğunlukla heykel üretimleriyle bilinen sanatçı, söz konusu çalışmalarını genelde rahatsız edici tematik unsurlarla aktarmayı tercih etmiştir. İzleyicide uyandırmak istediği rahatsız edici ton,

hayatın akışı içerisinde karşılaşılan ama hasıraltı edilen-ki yer yer Bourgeois'nin kişisel yaşamından da kesitler sunan-unsurların hatırlatılmasına dönüktür.[192]

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.artnews.com/art-news/market/louise-bourgeois-spider-christies-2019-12440/ Erişim Tarihi: 03.10.2022



Resim 183: Louis Bourgeois, *Örümcek*, 1997, bronz-gümüş karışık siyah heykel, 279.2 x 841.6 x 794 cm, Kunstmuseum, Basel

[192] Bu unsurlar çoğunlukla Bourgeois'nin geçmişinden de kesitler sunan anılara dönüktür. Özellikle babasının gerek Bourgeois'nin annesi gerek kendisi üzerinde oluşturduğu baskılar, sonrasında sanatında başat rolü üstlenen temaların oluşmasını sağlamıştır. Şiddet unsuru bu tematik konuların başında gelir ve Bourgeois biçimselliğinde çoğunlukla koyu tonlu çalışmaların nedenselliğini anlaşılır kılar. Siyah renk de Bourgeois'nın özellikle büyük boyutlu heykellerinde en çok kullandığı renklerden biri olarak, mekanın üç boyutlu yapısıyla çalışmanın boyutu arasındaki çatışmayı daha da görünür hale getirir. (Bahsedilen tartışmaların geneli için bkz. Philip Larratt-Smith, **Louise Bourgeois: Freud's Daughter**, London, Yale University Press, 2021, ayrıca bkz. Louise Bourgeois & Jenny Holzer, **The Violence of Handwriting Across a Page** (sergi kataloğu), Basel, Kunstmuseum Basel Pub, 2022.)

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.greece-is.com/news/louise-bourgeois-famous-spider-installation-maman-at-the-snfcc/ Erişim Tarihi: 07.10.2022



Resim 184: Louis Bourgeois, *Örümcek*, 1999, bronz-gümüş-pirinç-demir materyal karışık teknik, Knislinge

Örümcek isimli çalışma, birçok farklı siyah versiyonu olan ve hem açık hem de kapalı mekanda sunulan çeşitleriyle tematik bir bütüncüllük teşkil eder. Mekan özelinde genellikle karşılaşılmaktan hoşlanılmayan bir hayvan olarak örümceğin boyutları büyütülerek rahatsız edici bir şekilde izleyiciyle karşılaştırılması örümcek fobi olarak da bilinen *araknofobi* hissiyatını-ilk örnekte mekanın da siyahlığı göz önüne alındığında doğrudan hatırlatır. Bourgeois'nin siyah örümcek heykelleri araknofobi etkisindeki bir kişide örümcekle karşılaşıldığında verilen mantıksız tepkileri; hatta panik-atak etkili reflektif aksiyonların deneyimlenmesine dönük girişimleri yaratır.[193] Araknofobi tedavisinde korku duyulan şeyle hastanın birebir temas kurarak iyileşiyor olması da ilk etkiler sonrası sağaltıcı unsurların devreye girmesini sağlayarak sanatın başlangıç nüvelerinin en çok amaçlanan unsurlarından biri olan *katharsis* etkisinin birebir yaşanması olasılığına dönük bir düzen mantığını ortaya koyar. Öte yandan örümcekler Bourgeois için yine geçmişe dönük etkiler

[193] Larratt-Smith, **a.g.e**, s. 189.

barındıran önemli bir tematik unsuru da ifade eder. Bourgeois için örümcek annesini hatırlatan özellikleri barındırmaktadır. Annesinin de tıpkı örümcekler gibi düşünceli, sabırlı, zeki, makul, tertipli bir yapıda olduğunu belirterek neden örümcekleri sanatının geç döneminde de olsa tercih ettiğini açıklar.[194] Örümcekler aracılığıyla forma duygu kattığını ifade eden sanatçı bu sayede siyah örümcek heykellerine anlam katmanı yaratan estetik bir inşa da oluşturur.[195]

Bourgeois'nın siyahla ilişkilenen bir başka örümceği ise bu kez 5. İstanbul Bienali kapsamında Ayasofya'nın üst kat galerisinde sergilenen çalışmasıdır. Üst galerinin karanlık bir köşesine yerleştirilen çalışma, yapay ışık etkisiyle siyah gölge yansıması oldukça büyüyen örümceğin karanlık-siyah vurgusunun netçe hissedildiği bir örnek olarak karşımıza çıkar. Ayasofya'nın köklü tarihi göz önüne alındığında, mekanın tarihsel boyutunu öne çıkarırcasına duvarlara yansıyan 'siyah gölge' Bourgeois'nın mekanın kültürel ve yapısal özelliğine yönelik bir değerlendirmeyi ortaya koyar.

[194] (Çevrimiçi) https://www.artnews.com/art-news/artists/louise-bourgeois-spider-sculptures-history-1202687603/ Erişim Tarihi: 01.10.2022
[195] Bourgeois & Holzer, **a.g.e**, s. 136.

Kaynak: Prof. Dr. Uşun Tükel'den alınmıştır.



Resim 185: Louis Bourgeois, Örümcek, 1994 (ilk sergi), demir, pirinç, çelik, karışık teknik, 5. İstanbul Bienali, İstanbul

Siyah örümceklerin mekan özelinde yarattığı etki, tam da sözü edilen karşılaşma etkisiyle birlikte mekanın da kırılmasıdır. Örümceğin büyük boyutuyla mekanın boyutu negatif bir etki altında birbirine karışarak keskin geometrisinden sıyrılır ve izleyicinin de modernist alışkanlıklarını-yani analitik bir zaman-mekan ezberini ve yaşamsallığını sekteye uğratır. Ayakları yere basma ihtiyacındaki modern izleyici büyük boyutlu siyah örümcekler karşısında klasik mekan kurgusunun düzenini kaybeder. Bu sayede katılımcı mevcut karşılaşma pratiği üzerinden kendi öznel anlam kurgusunu inşa eder.

3.4. İlişkisel Estetik: Siyahların Yeniden Yorumlanması

Siyahın Çağdaş Sanat sürecinde işlenişini ifade eden bir diğer önemli paradigma da tarihsel referanslarla, yer yer tarihsel avangarda göndermede bulunacak şekilde karşımıza çıkan yeni yorumlamalardır. Bu yorumlar kimi zaman siyahın Modernizmin başında tarihsel avangardı oluşturan pozisyonuyla hesaplaşma anlamında kimi zaman da avangardın kendisini oluşturan çalışmaların yeni

tarihselliğini ifade etme bağlamında işlenişiyle şekillenir. Bu iki bağlamın dışında doğrudan çağdaş sanatçıların birbirleriyle siyah aracılığıyla giriştikleri mücadelelerin yansımalarını görmek de mümkündür. Bütün bu bağlamlar bütününün çağdaş sürecin teorik düzleminde zaman zaman *ilişkisel estetik* kavramsallığında şekillendiği söylenebilir.

İlişkisel Estetik kavramı sanat eleştirmeni ve küratör Nicolas Bourriaud tarafından 90'lı yıllar ve sonrası sanatını anlamak için ortaya konmuş bir kavramsallaştırma örneğidir. Kavramla aynı isimdeki kitabı sözü edilen teorik bağlamın özelliklerini aktaran düşünsel düzlemleri açımlar. Bu başlık altında toplanan siyahlara bakıldığında da tıpkı Bourriaud'cu ilişkisel estetiğin devrede olduğu bir düşünsel zeminle karşı karşıya kalırız. Benzerlikler-karşıtlıklar dualitesinde tanımlanabilecek bu çağdaş örnekler siyahlar aracılığıyla ilgili estetik paradigmanın ortaya konuşunda doğrudan rol oynarlar. Böylece siyah sözü edilen örneklerde merkezde rol alışıyla ilgili paradigmalar bütününün asli bir unsuru olur.

İlişkisel Estetik özelinde siyaha bu başlık altında bakıldığında Bourriaud'nun da belirttiği *Yapıtın Öznesi* ilkeselliği bu bağlamda çalışan çağdaş sanatçıların örneklerini de tanımlar. Buna göre her sanatçı kendine ait bir formlar evreninde bir sorunsala ve yörüngeye sahiptir.[196] Bu başlık altında toplanan sanatçıların siyahlarına bakıldığında birbirini takip eden herhangi bir ikonografi, tematik bütünlük doğrudan mevcut olmasa da uygulama ve kuram bakımından aynı düzlemde ve insanlararası ilişkiler bağlamında birbirini takip eden örnekler olduklarını söylemek mümkündür.[197] (bu noktada önceki bölümlerde de işlenen sergi katılımcısının çalışmayla kurduğu ilişkisellik bakımından düşünmek gerekir.)

Kendinden önceki bir sanatçının çalışmasından hareketle ilişkisel estetiğin doğası gereği hem dönem hem de bağlam açısından eleştirel bir söylem geliştiren ve bunu siyah aracılığıyla gerçekleştiren çağdaş sanatçılardan biri olan Felix Gmelin *Painting Modernism Black* (*Modernizmi Siyaha Boyamak*) isimli çalışmasında sözü edilen ilişkisellik özelinde siyahı doğrudan merkezde ele alışıyla kurgulamıştır. Gmelin'in *Painting Modernism Black* isimli çalışması aslında 1994 yılında Damien

[196] Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yay, 2005, s. 69-70.
[197] **A.e**, s. 70.

Hirst'ün gerçekleştirdiği *Away From the Flock* (*Sürüden Uzakta*) isimli çalışmasıyla birlikte Hirst'ün hemen akabinde ilgili çalışmaya siyah mürekkep dökerek müdahalede bulunan Mark Bridger'a cevap niteliği taşıyan bir enstalasyonudur. Çalışmanın künyesinde zaten, *After Damien Hirst (1994) and Mark Bridger (1994)* ibareleri de ilgili ilişkiselliği ortaya koyar.

1980'li yılların ortalarından itibaren sanatsal etkinliği hissedilmeye başlanan Hirst'ün genel sanatsal temaları ölüm ve hayat arasındaki ilişkinin çalışmalarında ele alınmasına dayanır. Bununla ilgili olarak da ilk gençlik yıllarından itibaren civarında yetiştiği Leeds'te bulunan tıp fakültesine yaptığı sık ziyaretlerde ilgili tema çerçevesinde bulabileceğine inandığı sanatsal nüvelerin arayışına yönelmiştir.[198] Bu araştırmalarını o kadar ileriye götürür ki; kadavralarla yaptığı anatomik analizler ışığında ilerleyen süreçte temel sanat üslubunun bir parçası olacak olan beden formülasyonu denemeleri ve içi doldurulan cansız bedenlerle bir nevi 'çağdaş natürmort'un deneyimlenmesini arzular.[199] Hirst'ün *Sürüden Uzakta* isimli çalışmasında da benzer bir temanın işlenişi hissedilir. Üç farklı versiyonu bulunan çalışmanın Gmelin'in siyahıyla ilişkili olan örneğinde, Hirst içi boşaltılmış cansız kuzuyu formaldehit dolu tanka yerleştirerek sunar. Yaşam-ölüm diyalektiğine odaklandığı bu çalışmada Hirst, aynı zamanda Hıristiyanlık anlatısında İsa'yla bir tutulan kuzunun varlığını 'sürüden ayrı' ikonik bir figür olarak içi boşaltılmış şekilde nesne fetişizmine indirgenen yeni haliyle ortaya koyar.[200] *Sürüden Uzakta* isimli enstalasyon, Damien Hirst'ün 1994 yılında Londra Serpentine Gallery'de *Some Went Mad, Some Ran Away* (*Kimileri delirdi, kimileri kaçtı*) başlıklı kişisel sergisinin bir parçası olarak sergilenmiştir. Sergilenişinden birkaç hafta sonra bir başka sanatçı Mark Bridger, Hirst'ün çalışmasına mürekkep boya ile bir müdahalede bulunur. Bridger, tankın içinde sergilenen cansız kuzuyu çıkartıp, tankın içini tamamen siyah mürekkep boya ile doldurarak çalışmaya müdahale eder. Bridger'in açıklamaları müdahalenin aslında estetik bir kaygıdan beslenmediğini ortaya koyar ve

[198] Ayça Yılmaz, ''**Damien Hirst'ün Eserlerinde ''Ölüm'' Teması**'', Ankara, İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt:8, Sayı: 57, 2019, s. 578.
[199] John A. Walker, **Art & Outrage**, London, Pluto Press, 1999, p. 184.
[200] **A.e**, s. 185.

müdahalenin Bridger'in Hirst'ün çalışmasıyla ilgili olarak içinde bulunduğu zihinsel sürecin bir sonucu olarak şekillendiğini beyan eder:

''Yaşamak bir şeyler yapmak demektir. Hirst'ün işine ilginç bir katkı sağlamak niyetindeydim. Kavramsal Sanat'ın deyimiyle konuşursak kuzu zaten 'kendi' olarak yorumunu yapıyordu. Sanat orada farkındalık yaratmak için duruyordu ve ben de ne söylemek istiyorsam onu eklemiş oldum.''[201]

Felix Gmelin'in *Painting Modernism Black* isimli çalışması tam da bu 'hesaplaşma'nın devamına dönük bir başka cevap niteliği taşır. Buna göre Gmelin Bridger'in mürekeppli müdahalesini bir adım öteye taşıyarak tıpkı Hirst'in *Sürüden Uzakta* çalışmasına benzer kurguda bir enstalasyon tasarlar. İçi yine tamamen siyah mürekkepli su dolu ahşap çerçeveli bir tankı, bir nevi kaide görevi üstlenen sehpanın üzerine yerleştirerek hem Bridger'in müdahalesi sonrası yeni oluşumu sanatsallaştırması hem de Hirst'ün çalışmasının tarihselleştirilmesine dönük eleştirisini aktaran bir enstalasyonla cevap vermiş olur.[202] Gmelin'in yorumu resimle başlayıp Modernizmle taçlanan ve en sonunda da siyahla sonuçlanan bir tarihselliğin panoraması olarak gelinen noktayı ifade eder. Gmelin, kendince modernist bulduğu Hirst'ün sunumunu siyaha 'boyayarak' ilgili tarihselliğe de göndermede bulunur. Bütün bu niteliksel tutumu aktaran temel nüve yine elbette siyahtır.

[201] Çeviri tezin yazarına aittir. (Çevrimiçi) https://www.temporaryart.org/artvandals/02.htm Erişim Tarihi: 28.10.2022.
[202] Staff, **a.g.e**, s. 40.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-away-from-the-flock-ar00499 Erişim Tarihi: 28.10.2022



Resim 186: Damien Hirst, *Away From the Flock* (*Sürüden Uzakta*), 1994, cam, paslanmaz çelik, sert plastik, akrilik boya, kuzu, formaldehit solüsyon, 96 x 149 x 51 cm, Serpentine Gallery, London

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.temporaryart.org/artvandals/02.html Erişim Tarihi: 28.10.2022



Resim 187: Felix Gmelin, *Painting Modernism Black*, 1996, *After Damien Hirst* (1994) and *Mark Bridger* (1994), demir, cam, su, siyah mürekkep boya, ahşap çerçeve, 175 x 164 x 65 cm, Courtesy Vilma Gold, London

Terence Koh'un *Medusa* isimli çalışması da benzer şekilde tarihsel avangarda yaptığı göndermeyle birlikte siyahı sözü edilen ilişkisel bağlamda ortaya koyan çalışmalardan biridir. Aslında siyah zaten Koh'un çalışmalarında mütemadiyen ısrarla kullandığı bir renktir. Bu anlamda sanatçının bir nevi etiketi haline gelmiş olan siyah, Koh'un sanat üslubunun deyim yerindeyse belirleyicisi olmuştur. Sanatçının heykel ve enstalasyonları *queer* kültürle gençliğin bir aradalığına dönük bağımsız bir alt kültürün ifadelerini yansıtırlar. Çalışmalarının genel oluşumu, lüksle dekadansın zıt doğalarını aynı potada eriten yapıdadırlar. Bunların yanına nesne

fetişizmi, obsesyon ve anksiyete gibi küresel çağ olgularını, bu dönem içine doğmuş olan jenerasyonların güncel problemlerini ifade eden sunumlara dönüştürerek bunları siyahlarıyla aktarmayı tercih eder.

Sanatçının *Medusa* isimli çalışması da tarihsel bir olguyu sanat tarihsel bir köşe taşı olarak-üstelik avangard atılımın en belirleyici örneklerinden biri olan Duchamp'ın *Çeşme* isimli eserine de göndermede bulunacak şekilde sunar. 2006 yılında Londra'da bulunan Saatchi Gallery'de sergilenen çalışma ilk sergilendiği andan itibaren çalışmanın yıkıcı yapısı ve kutsalları hedef alan sunumu itibariyle oldukça tartışma yaratmıştır. Tamamen boş ve bembeyaz bir galeri alanında bir tür kapı olarak uzunlamasına bir dikdörtgen alana-ve dolayısıyla heykele- bu kapı aracılığıyla giriş yapılabilecekmiş gibi tasarlanan çalışma, iç kısmı tamamen siyah parlatılmış boyayla akıtılarak boyanmış bir pisuvar ve pisuvarın sağ üst köşesine aziz, azizeler ve aralarında İsa'nın da bulunduğu-ve İsa'nın ters olarak çarmıha gerildiği bir sunumla- bir grubun yine tamamen siyaha boyanmış küçük ikonlardan oluşan sunumuyla oluşturulmuştur. Azizlerin sunumunda dikkat çekici detay, azizlerin cinsel organlarının abartılarak vurgulanması; azizelere de erkek cinsel organı eklenerek bu organların yine benzer biçimde işaret edilerek sunulması Hıristiyan kutsallığının dekadans bir tutumla yerle bir edilmesi anlayışına yöneliktir. Benzer bir hesaplaşma avangardın tarihselliğine dönük bir vurguyla da söz konusu hale gelir. Duchamp'ın *Çeşme*'sinin 'beyazlığıyla'-fakat özellikle sanat *aura*sını yerle bir etmesi gibi Terence Koh da avangard anlatısının belki de ilk vücut bulmuş örneğini siyahlara büründürerek yerle bir eder. Üstelik iki örnek de kendi anlatı yapıları içinde kendi 'kutsal'lıklarının aktarımında rol oynamış örnekler olmaları açısından bakıldığında bu sunum şekli oldukça manidar bir hale bürünür. (Aziz ve azizelerin Hıristiyanlık anlatısında, *Çeşme*nin ise sanat tarihi anlatısında) Çalışmanın genelinde fark edilen bir başka önemli detay da *tersyüz* edişe dair net vurgudur. İsa'nın bacakları kopuk olarak ters çarmıha gerdirilişi, pisuvarın Duchamp'ın *Çeşme*'si düşünüldüğünde düz yerleştirilişi, biçimsel aktarımın yanında anlatı yapılarını da *tersyüz* edilme isteğine dair vurguyu netçe aktarır. Sanatçı özelinde bir müdahale de çalışmanın ontolojik boyutu açısından önem arz eder. Sanatçının idrarının siyah boyayla karıştırılarak doğrudan pisuvarın üzerinden akıtılarak

sunulması *Abject Art*'a dair (İğrenç Sanat) tutumun bir ifadesi olarak çalışmanın amaçladığı söylemi netleştirir. Böylece ‘’lanetli’’ Medusa'nın çirkinleştirilmesiyle çalışmanın özneleşmesi birbirine koşut yeni bir anlam katmanı oluşturur.

Çalışmanın en dikkat çekici yanı ise, sözü edilen bu ilişkisel inşanın sunumunun tamamen siyahlara bürünmüş yapısında kendini ortaya koymasıdır. Koh, beyaz galeri mekanı içerisindeki elitist oluşumu, yani -'beyaz küp'ü- siyahın yoğun vurgusuyla sabote ederek hissettirir.[203] Hıristiyanlığın, kutsallığı ilk anlatılar nezdinde ışıkla ifade etmesi, biçimsel sunumlarını da gündelik hayatta çoğunlukla beyazı öne çıkaracak şekilde sunduğu düşünüldüğünde renk üzerinden tanımlanan verili anlam katmanları erozyona uğratılır.

[203] Faye Dowling, **The Book of Black**, London, Laurence King Pub, 2017, p. 51.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.saatchigallery.com/artist/terence_koh_new_usa_today Erişim Tarihi: 26.10.2022



Resim 188: Terence Koh, *Medusa*, 2006, karışık teknik heykel (ahşap, boya, plaster, pisuvar, çelik, porselen, ayna, cam, kül, yağ, yanmış tahta, sanatçının idrarı), 235 x 107 x 107 cm, Saatchi Gallery, London

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.saatchigallery.com/artist/terence_koh_new_usa_today Erişim Tarihi: 26.10.2022



Resim 189-190: Terence Koh, *Medusa*, detay

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.saatchigallery.com/artist/terence_koh_new_usa_today Erişim Tarihi: 26.10.2022



Resim 191: Terence Koh, *Medusa*, detay

Siyahı ilişkisel estetik bağlamında ele alan çağdaş sanatçılardan biri de Taryn Simon'dur. Sanatçının *Siyah Kare, 2006*- sergisi kapsamında siyahı ele alış tarzı tarihsel avangardla kurulan ilişkisellik açısından kendini ortaya koyar. Bu bağlamda Simon'un referans aldığı kişi elbette Maleviç'tir. Simon'un *Siyah Kare, 2006*-sergisi Maleviç'e hem bir saygı niteliğinde hem de çağdaş unsurlar bağlamında kurulan ilişkiselliğin güncel halini seyirciye aktarmak niyetindedir. Simon'un *Siyah Kare, 2006*- sergisi; sanatçının kendisinin fotoğraflarla oluşturmuş olduğu imaj enstantaneleri, siyahla özdeşleşen nesne durumları, anlık efektler ve Süprematist vurguları barındıran bir takım hayali distopik öykülerle siyahı buluşturan bir sergi konsepti oluşturmaktadır. Simon'ın sergisinin isminden de anlaşılacağı gibi ucu açık bırakılan tarihsel vurgu belirsiz bir gelecekte belki de hala daha var olacak olan *Siyah Kare*'nin sürekliliğini işaret eder. Simon da ucu açık bırakılan tarihle ilgili olası bir gelecekte bu seriye eklenebilecek olası yeni *Siyah Kare'*lerin varlığına işaret ederek

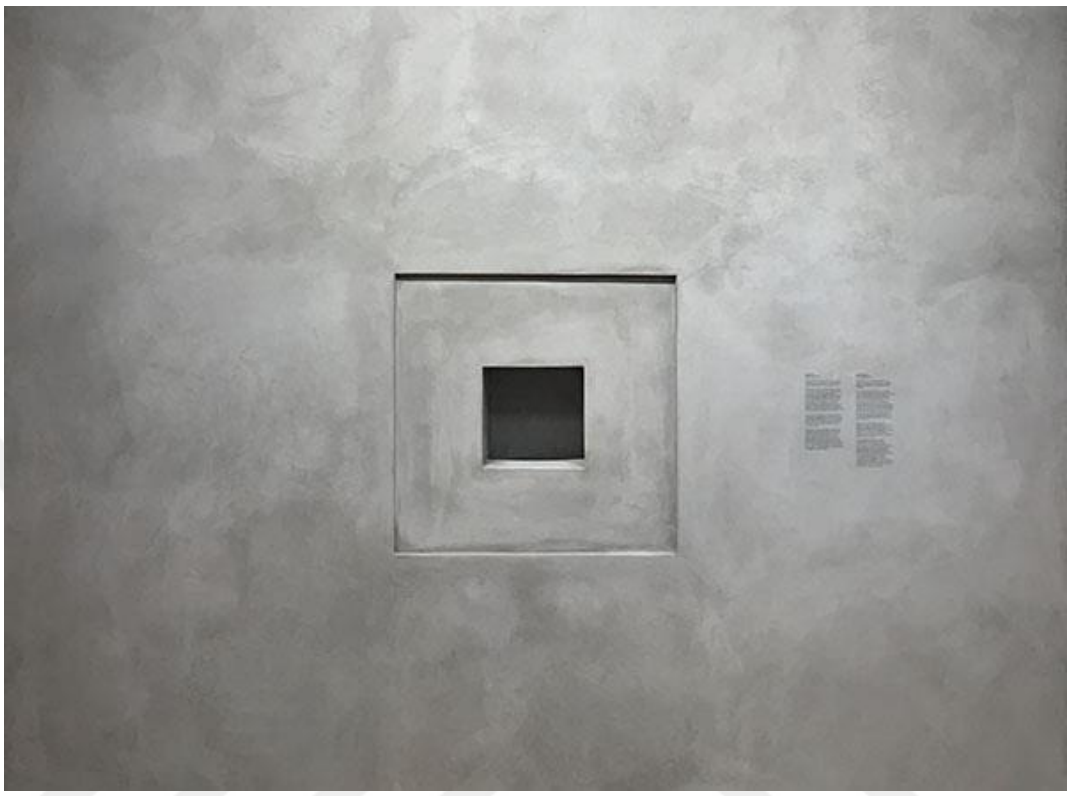
bu tercihin şekillendiğini belirtmiştir.[204] (Bu bağlamda serginin seçkisini oluşturan ilk örneğin de 2006 yılındaki bir görselden başladığını belirtmek gerekir.)

Sözü edilen örneklerden biri olan *Siyah Kare XVII* isimli çalışma, Maleviç'in *Siyah Kare* isimli çalışmasını merkeze alan distopik bir tarihsel kurguyu aktarır. Hayali bir gelecekte, 3015 yılında nükleer kalıntıların dünyaya egemen olduğu bir atmosfer sisteminde 21 Mayıs 2015 yılında yeniden üretilmiş ve çelik bir kapsülde saklı tutulan *Siyah Kare*, beklediği süreç boyunca camsı bir yapıya kavuşarak olası nükleer etkiyi yok edici özellikte bir madeni etkiye kavuşmuş ve yeni haliyle nükleer atmosferi yok edici özelliğinden faydalanılmak üzere gün yüzüne çıkartılmıştır. Çelik kapsül içerisinde de *Siyah Kare*'yle birlikte Taryn Simon tarafından gelecekteki insanlığa yazılmış bir mektup bulunmaktadır.[205] Simon'un bu kurgusu *Siyah Kare*'yi hem Maleviç'in mirasıyla refere ederken hem de gelecek kuşaklar için *Siyah Kare*'nin dönüştürücü özellikteki yeni yapısını tarihsel bir dizgisellik içerisinden aktarır. Simon'un *Siyah Kare*'si tam da bu tarihsel değişim etkisiyle oldukça dönüşmüş vaziyettedir. Parlatılmış karbon etkili siyah camsı yeni yapısı ve kapsül içinde duvara gömülmüş sunumuyla fütüristik bir yapıya evrilmiştir ve bu haliyle gelecekçi yeni düşünsel önerileri temsil eder. Sözü edilen fütürist etkinin kökenleri aslında ilk olarak St. Petersburg'da prömiyeri yapılan Zaum dilinde yazılmış *Victory Over the Sun* (Güneşe Karşı Zafer) isimli fütürist operada aranmalıdır. Müziği Mikhail Matyuşin'e, librettosu Aleksei Kruchonykh'a ve sahne tasarımının Kazimir Maleviç'e ait olan bu operada Maleviç'in *Siyah Kare* isimli çalışması ilk kez bu operanın sahne düzeninde gösterilmiştir. Simon'un *Siyah Kare*'yi yeniden yorumladığı *Siyah Kare XVII* isimli çalışmada az önce aktarılan fütürist vurgu, tam da Maleviç'in *Siyah Kare*sinin anlamsal özelliklerinde kendini gösterir.

[204] Homi K. Bhabha &Taryn Simon, ‘**’In Conversation’’** (söyleşi), ‘’An Occupation of Loss’’ sergisi üzerine, 2017, (çevrimiçi) (http://tarynsimon.com/essays-videos/docs/BhabhaHomiSimonTaryn_InConversation.pdf), Erişim Tarihi: 29.10.2022

[205] (Çevrimiçi) http://tarynsimon.com/works/black_square/#3 Erişim Tarihi: 30.10.2022

Kaynak: (Çevrimiçi) http://tarynsimon.com/works/black_square/# Erişim Tarihi: 29.10.2022



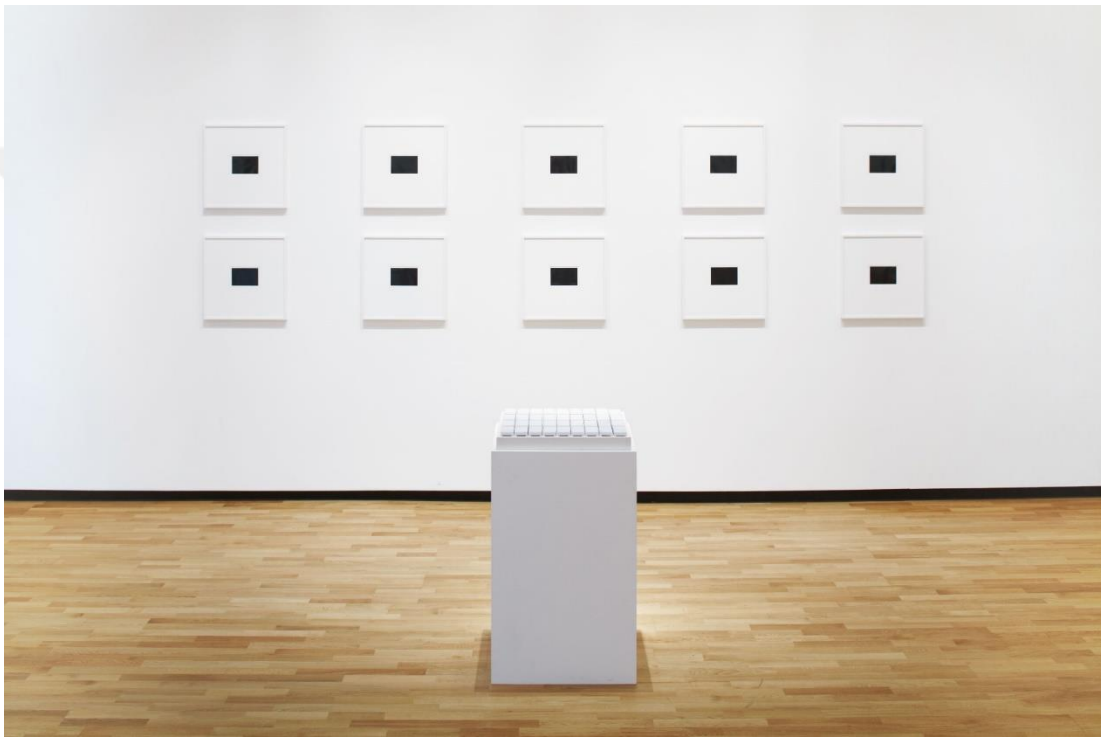
Resim 192: Taryn Simon, *Siyah Kare XVII*, (*Siyah Kare, 2006*-sergi seçkisinden), 2013, 80 x 80 cm, Almine Rech Gallery, Paris (şu anda Garage Museum of Contemporary Art, Moskova'da sergilenmektedir.)

Katie Paterson'un *History of Darkness* (*Karanlığın Tarihi*) isimli yüzlerce siyah kare fotoğraflardan, siyahın merkezde olduğu atmosfer etkili mekan kurgularından ve siyah neon imajlarla ızgara formunda tasarlanmış led ışıklardan oluşturulmuş sergisinde tıpkı Taryn Simon gibi siyahın, geçmiş-gelecek ekseninde şekillenen ve ütopik bir tarihselliği vurgulayan tarzda ele alındığını görürüz. *Karanlığın Tarihi* isimli sergisi de çağdaş tarih arşivciliğini konu edinen bir sergi olarak tekil bir çalışmanın ötesinde bu kez siyahlığın tarihselliğine yapılan bir vurguyla kurgulanmıştır.[206] Sergide siyahın sözü edilen ilişkisel bağ açısından kendini en net gösterdiği örnekler siyah karelerden oluşan yüzlere foto-imajın olduğu kısımda yer alır. Her biri tek tek kod numaralarıyla tanımlanmış bu siyah kare foto-imajlar çoğullaşan bütün bir siyahlar anlatısını ortaya koyar. Seri olarak duvara asılı

[206] (Çevrimiçi) https://katiepaterson.org/artwork/history-of-darkness/ Erişim Tarihi: 30.10.2022

siyah karelerden oluşmuş fotoğrafların önünde sergilenen ve yine küçük siyah karelerden oluşan dia görüntülerin sunumu sözü edilen arşivcilik vurgusunun altını çizer. Bu foto-imajların altında ilgili görselin numarasının sonsuzluk simgesiyle birlikte verilmesi, siyahın öyküsünün gelecekte de devam edeceğini belirtir.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://katiepaterson.org/artwork/history-of-darkness/# Erişim Tarihi: 29.10.2022



Resim 193: Katie Paterson, *History of Darkness* (*Karanlığın Tarihi*) sergisi, siyah-beyaz fotoğraflar, 2010, Haunch of Venison, London

Çağdaş anlatılar içinde siyahın ele alınışı salt tarihsel vurguyla ve geçmişle ilişkilenen durumla sınırlı kalmaz. Önceki örneklerin tersine siyah anlatısı üzerinden gelişen bir 'anlamlandırma' çabasının ironik yönlerini ortaya koyan, kasıtlı anlam çarpıtmaları üzerinden şekillenen yeni anlam üretimlerini veya siyaha atfedilen özellikleri mistifiye eden vurgularla oluşturulmuş görsel-sanatsal imajların varlığıyla ifade bulan örnekler de bulunmaktadır. Çağdaş Sanat içerisinde siyaha dair karşımıza çıkan yeni anlam önerilerini ortaya koyan örneklerden bu gruba girenler; çoğunlukla öznel bir anlatı örgüsünün sonucunda şekillenmişlerdir ve genellikle tam da sözü edilen anlamlandırma örüntülerinden kaçma eğilimindedirler.

Siyahı sözü edilen bağlamda bir örneğiyle ele alan çağdaş sanatçılardan Laure Prouvost; ilk olarak 2014 yılında sergilenen *Ideally The Black of This Print Would Be A Breath-Taking Image* (Bu Baskının Siyahı Aslında Nefes Kesici Bir Görüntü Olurdu) isimli çalışmasında, işaret edilenle aslolanın yer değiştirdiği, birbirinin içine girdiği ve anlam örgüsünün tersyüz olduğu bir anlatıyı sorunsallaştırır. Beyaz bir dikdörtgen kartpostal üzerine siyah yağlıboya kullanan sanatçı, siyah üzerine beyaz puntolarla ‘’Bu Baskının Siyahının Aslında Nefes Kesici Olabileceği’’nden dem vurarak ironik bir göndermede bulunur. Nesneyle, anlamsal temsili arasındaki mesafeyi işaret eden bu örnek aslında siyahı ‘görmek’le siyahı ‘anlamak’ arasındaki derin uçurumu gözler önüne sermeye çalışır.[207] Bu bağlamda bakıldığında aslında yapısalcı bir form olarak dilin metinsel karşılığı olarak tariflenebilecek Göstergebilim’e dair bir karşı-yorumu hissederiz Prouvost’un çalışmasında. ‘Gösteren’ olarak tariflenebilecek (cümle): ‘’Bu Baskının Siyahı Aslında Nefes Kesici Olurdu’’ ibaresi, ‘gösterilen’ olarak (ilgili nesne ya da kavram): ‘’Bu Baskının Siyahının Aslında Nefes Kesici’ olabileceğini imleyen ‘şey’ olarak siyah-beyaz fotoğraf imajı. Fakat bu noktada klasik bir göstergebilimsel paradigmayı yıkıma uğratan unsur tam da sözü edilen imajın alt katmanında görülen ‘beyaz’ kısmın cümlenin içinde yer aldığı siyah alan vasıtasıyla dönüşmesi olur. (ve aslında hali hazırda zaten siyahlaşması!) Böylece temsiliyet düzeni sadece sözcüksel-ifadesel bağlamda bozulmaz; aynı zamanda nesneyle anlam arasındaki bağ açısından da sanatçının yorumuyla birlikte yapı değiştirir.

[207] Bu noktada aslında akla ilk gelen örnek elbette Rene Magritte’nin *Bu Bir Pipo Değildir* isimli çalışmasıdır. Michel Foucault da bu çalışma üzerinden hareketle şekillendirdiği aynı isimli kitabında nesne-kavram ilişkisi üzerinden kendi yapısalcı teorisi ışığında bu çalışma üzerinden bir görüş geliştirmiştir. Magritte’nin iyi bir felsefe okuru olduğu bilinir. Özellikle Hegel, Sartre, Foucault gibi düşünürlerin çalışmalarını yakından takip etmiş, bu düşünürlerin teorilerini kendi çalışmalarında yer yer hissettirmeye çalışmıştır. Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir* isimli çalışmasında da görsel bir üretim biçimi olan resmin içine dilsel bir öğe yerleştirerek imgelerin *tanınılabilirliği*ni görsel alan içine söylem alanını dahil ederek, dışarı atıldığı düşünülen alanın içine yeniden yerleştirmiş olur. (Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, [önsöz’den] Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, YKY, 2008, s. 13) Fakat Prouvost’un örneğiyle Magritte’nin örneği arasındaki en net ayrım Magritte’nin çalışmasının ‘ressamların estetik düşkünlüğüne tam anlamıyla karşı çıkan’ pozisyonu bağlamında sanatçının kendini bir ressamdan çok bir düşünür olarak tanımlamasından kaynaklanır. (Foucault,[önsöz’den] **a.g.e,** s. 8.) Prouvost’un örneğinde ise anlamın çözülüşüne dair bir vurgu hissederiz. Magritte, önerisinde anlam yapısının dönüşümüyle ilgilenirken Prouvost’un böyle bir sorunsalı olduğunu söyleyemeyiz.

Kaynak: (Çevrimiçi) www.saltonline.tr/photos/laure-prouvost-ideally-the-black-of-this-print-would-be-a-breathtaking-image-bu-/3209977792346540 Erişim Tarihi: 31.10.2022



Resim 194: Laure Prouvost, *Ideally The Black Of This Print Would Be A Breath-Taking Image* (Bu Baskının Siyahı Aslında Nefes Kesici Bir Görüntü Olurdu), 2014, 32.3 x 40 cm, kart üzerine yağlıboya ve cila, SALT Galeri, İstanbul

Prouvost'un örneği aslında bir yanıyla da *Word Art*'ın (Sözcük Sanatı) temel aldığı ironiden de beslenerek sanat tarihinde özellikle Maleviç'le başlayıp Amerikan Soyut Sanat'ı içerisinde güncellenen haliyle 'siyah tarihi' anlatısının altını oymaya çalışır. Şakacı bir tonda kurgulanan çalışma, tıpkı bir zamanlar Fransız Resim Akademisi'nin 'mavi ton' ciddiyetinin temellendiği tarihsel vurgunun; günün 'galeri ciddiyeti' olarak tariflenebilecek hale bürünüşü bağlamında ve siyah özelinde gerçekleşiyor olmasına karşı eleştirel bir tutum takınmış olur.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Hello darkness, my old friend

I've come to talk with you again[*]

''Çağdaş Sanatta Siyaha Bakmak: Görme İhtiyacı-Anlamlandırma Sorunu'' başlıklı çalışmanın sonucunda, genel olarak siyahın Çağdaş Sanat sürecinde ele alınışı Çağdaş Sanat paradigmaları bağlamında farklı üslup, dönem ve düşünceler ışığında ortaya konmaya çalışılmıştır. Yoğunluklu olarak eser analizleri şeklinde işlenen çalışmanın odağı, siyahın sözü edilen unsurlarla birlikte 'görme' ve 'anlam' katmanları açısından hem Çağdaş Sanat içerisinde hem de Çağdaş Sanat'ı şekillendiren tarihsel süreçte nasıl kavrandığı ile ilgili genel bir anlatı ortaya koyar. Bu şekilde ele alınmasının en önemli nedeni, siyahın Çağdaş Sanat içerisinde sözü edilen görme-anlam-tarihselleştirme bağlamları ışığında bir tür 'anlatılar bütünü' ortaya koymasından ileri gelir. Sözü edilen kavramların (görme-anlam) birbirleriyle ilişkili olarak çağdaş paradigmalar bağlamında örüntü yapısını billurlaştıran örnekler üzerinden bakıldığında; siyahın deyim yerindeyse güncel bir anlatılar bütünü oluşturduğu görülmüştür. Çalışmayı şekillendiren araştırma süreci boyunca karşılaşılan genel aktarım, sözü edilen örüntünün tarihsel arka plan dahilinde oluştuğunu da ortaya koyar.

Siyahı Çağdaş Sanat'ta sözü edilen yapısına kavuşturan süreçler, 3. Bölüm'de de aktarılan ve siyahın yenileşen önerilerini ortaya koyan çoğullaşan anlam katmanlılığı açısından öne çıkarlar. Bunun dışında mekan özellikli etkiyle birlikte izleyici-katılımcının siyahla bir araya gelişi; siyahın sadece 'renk' vurgusuyla tanımlanan sunumunu aşarak bu tezin gündemini oluşturan yeni yapısına bürünür. Dolayısıyla Çağdaş Sanat'ta siyahın sözü edilen bağlamlar bütünü açısından

[*] Simon and Garfunkel isimli müzik topluluğunun ilk olarak 1964 yılında *Wednesday Morning 3 A.M.* isimli albümünde; sonrasındaysa 1966 yılında *Sound of Silence* isimli albümünde seslendirdiği ve albümle aynı ismi taşıyan *Sessizliğin Sesi* isimli şarkıdan. (Merhaba karanlık/ Benim eski dostum/ Seninle tekrar konuşmaya geldim.) (Çeviri tezin yazarına aittir.)

ontolojisini kavramak; aslında en başından bir ‘Siyah Tarihi’ ni ortaya koymayı gerekli kılmıştır.

Bu noktada konuyla ilgili iki temel kaynak (John Harvey’nin *The Story of Black* [*Siyahın Öyküsü*] ile Michel Pastoureau’nun [*Siyah]*’ı) aslında ‘Siyah Tarihi’ni genel hatlarıyla ortaya koymuştur; fakat bu çalışmalar yoğunluklu olarak kültür tarihinin paradigmaları bağlamında oluşturulmuş bir aktarım özelinde kurgulanmışlardır. Bu tezde ise sanat tarihi anlatımının merkezde olduğu ve biçimsel plastisite ile anlam örgüsü merkezli değerlendirme odağında şekillenen anlatılar ışığında siyahı kendi sanat anlayışlarında odağına alan sanatçı ve örnekler bütünü üzerinden hareket edilmiştir.

Tezin 1. Bölümü’nde siyahın tarihöncesi süreçte ve sonrasında gerek mitolojiler içerisinde gerekse de kutsal anlatılar ışığında nasıl şekillendiği ve bu şekillenme sonucunda kültürlerin, kavimlerin ve bazı toplulukların siyahla hangi bağlamda ilişkilendiği aktarılmıştır. Siyahın kültür tarihi açısından kavranışı sonraki süreçte sanat tarihi açısından kavranışını da öncülledi̇ğinden sözü edilen anlatılar ve kültürler bağlamında irdelenmesi gerekli olmuştur. Düşünsel düzeyde ilk saptamaları ışık-karanlık ikiliğinde yapılan siyahın, anlatı oluşturduğu ilk alanlar da inançlar bağlamında şekillenmiştir. Böylece siyahın anlam dizgesi siyaha atfedilen olumlu-olumsuz anlamlar üzerinden tanımlanmıştır. Sözü edilen anlam dizgesini oluşturan olumlu atıflarda farklı kültürlerden tanrı ve tanrıça figürlerinin siyahla ilişkili olanları yerleşik toplumlar öncesinde oluşan inanç motivasyonunu şekillendirmiştir. Bununla birlikte ilk kurumsal dinlerle birlikte siyahın pozisyonu ışıkla teolojik bir bağ kuran Hıristiyan inancı ve anlatıları bağlamında ise olumsuzlanan yeni pozisyonuna evrilir.

Çalışmada, sanatsal anlatıda siyahın ilk olarak mağara resimlerinde sonrasındaysa Antik Mısır ve siyah figürlü Atina vazo resimlemelerinde karşımıza çıktığı saptanmıştır. Figüratif süslemenin bir unsuru olarak uygulanan ilk siyahlar uzun bir süre de bu formundan sıyrılmamış ve resim sanatı içerisinde de bir renk olarak uzun bir süre kabul görmemiştir. Siyahın resmin içinde bir renk olarak görülmemesinin iki önemli unsur dahilinde öne çıktığı saptanmıştır. Bunlardan ilki Hıristiyan öğretilerinin-ki özellikle Ortaçağ ilahiyatının yaklaşımının daha önce de

değinildiği gibi ışıksızlığı ilahi olanın dışında değerlendirmesinden ötürü ressamlarca tercih edilmemesi, ikincisi de Ortaçağ sonrası natüralist gerçekçiliğin doğa dışında bulunan bir renk (ya da bu noktada 'renksizlik' denmeli!) unsurunu resmin içerisine dahil etmemesidir. Resim sanatında bunun en net örneğini Leonardo'nun siyaha-daha doğru ifade etmek gerekirse karanlığa[gölgeye]-dair tutumunda görürüz. Platon'un meşhur 'Mağara Alegorisi'nden beri gölge olgusunun bilginin aslı değil bir tür 'yansıması' olduğu fikrine dönük temellendirilişi, yüzünü Antik Yunan'a dönmüş sanatçıları da doğrudan etkilemiştir. Bu bağlamdan bakıldığında siyah zaten daha en baştan düşünsel hayatın dışında kalmış bir unsur olarak varlık gösterir.

Buna benzer bir sürecin Newton teorisinde de aynı şekilde ele alındığı görülmüştür. Newton'un renk spektrumunda da siyaha yer yoktur. Newton'a göre de siyah, gözün algılayamadığı 'ışıksız' bir alan içerisinde değerlendirildiğinden optik çalışmalar bağlamında da, Newton'cu doğa değerlendirmesi bağlamında da bir 'renk' değeri olarak ele alınmaz. Fakat bu noktada öncelikle Barok Sanat içerisinden gelen ışık-gölge karşıtlığına dayalı resimleme anlayışıyla birlikte siyahın değerlendirilişinde Rönesans görüşünden farklı bir noktaya doğru evrilme gerçekleştiğini de belirtmek gerekir. Resim alanının siyah-karanlık bırakılan bölümleri Barok düşünce ve sanatın ışığında şekillenmekle birlikte her sanatçının kendine özgü sanat değerlendirmesinde farklı anlamları barındıran bir pozisyona da dönüşür. Örneğin Caravaggio'nun bir eserinde siyahın *Negatif Teoloji*'nin bir unsuru olarak kullanıldığı görülürken; Rembrandt'ın bir portresinde psikolojik boyutlandırmada esas faktör olarak ele alındığını görürüz. Ya da siyah biçimsel plastisite-teoloji boyutunun ötesine de geçerek Robert Fludd'ın *Koyu Karanlıklar* isimli çalışmasında da görüldüğü gibi üst-gerçeklik arayışında temel rol oynayan başat bir sembolik özellik olarak karşımıza çıkabilir.

Bütün bunlara rağmen bu çalışma özelinde siyaha dair temel sonuçlandırma özellikle Rönesans sonrasından itibaren şekillenen ve iki ana başlık etrafında kümelenen bir dizi örneğin kendi değerlendirmemin dizgesel ışığında şekillenmiş olmasıyla anlamlı bir bütünlük kazanmıştır. Bu iki ana başlık bağlamında da zaten siyah 'renksizlik' durumundan 'renk' statüsü (!) kazanmaya doğru bir ivmelenme yakalar. Sözü edilen iki ana başlıktan ilki, siyahı genel olarak bilimsel paradigmalar

bütünü ışığı içinde okumaya veya ele almaya dönük eğilimde olan düşünür, sanatçı veya bilim insanlarının ortaya koyduğu çalışmalar özelinde şekillenmiştir. Çoğunlukla optik değerlendirmelerin başını çektiği bu yönelimlerin geneli resim sanatında da doğrudan optiğin kendi yapısal özellikleri bağlamında ortaya konmuştur. Bu noktada Hollanda Sanatı özelinde ayrı bir parantez açılmalıdır. Hollanda Sanatı Newton'un ortaya koyduğu pratik özelinde siyahla bambaşka; hatta Newton'un tam tersi olarak tariflenebilecek bir ilişki kurmuştur. Hollanda Sanatı özelinde optiğin bir tür yeni 'görme teorisi' oluşturduğu ve *camera obscura* özelinde sözü edilen görme teorisinin bu çalışmada da detaylı olarak ayrıntılandırıldığı gibi siyahla ilişkili olarak geliştiği ve karanlık oda ihtiyacının yeni bir resimleme anlayışına giden yolda sanatçılara kompozisyonları oluşturma noktasında yeni bir boyut kazandırdığını önemle belirtmek gerekir. Bu sebeple siyah içinden-tam da siyah vasıtasıyla bir 'görme ihtiyacının' şekillendiği bu tezde ortaya konmaya çalışılmıştır. Nitekim 3. Bölümde ele alınan örneklerin -özellikle Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nda detaylı olarak tartışılanlarının ve sonrasında Op Art çalışmaların- biçimsel yönelimlerinin resim düzlemini siyah bağlamında, kontrast, gerginlik, tonalite gibi olgular vasıtasıyla 'görme' vurgusu üzerinden şekillendirdiğinin altını çizmek gerekir.

Bu bağlam bütünlüğü açısından bakıldığında; özellikle optik etkinin Hollanda'yla birlikte Kuzey ülkeleri özelinde gelişme göstermesiyle birlikte klasik ışık-gölge anlatısının doğrudan biçimsel plastisite-teoloji çerçevesinden görülmemesi gerektiği, en az bu olgular kadar optik gelişmeler ışığında da siyahın Barok özelinde daha da belirginleştiği netleşmiş olur. Böylece siyahla ilişkilenen farklı örneklerin resim sanatının dışına çıkarak edebiyat, gündelik yaşam pratikleri veya kültür hayatının diğer motiflerinde daha da kolay görünürleşebilmesinin de bir nevi önü açılmış olur.[*] Böylece siyah her ne kadar henüz bir renk olarak kavranamasa da *camera obscura*'nın katkıları sayesinde en azından ilgili bağlamda üzerine tartışılan bir özellik kazanabilmiştir. Nitekim *camera obscura* sonrası bu aleti kopyalayarak

[*]Hollanda Sanatı'yla birlikte resim konuları arasına giren 'gündelik yaşam' olgusuna siyahın kullanımı bakımından bu yönüyle da yaklaşılması gerektiğine inanıyorum.

geliştiren ve siyah-beyaz görme pratiğini yerleşikleştiren birden fazla başka icatla birlikte siyaha dair bakış açısı dönüşmeye başlar.

'Görme ihtiyacı' olgusunun siyah özelinde olumlu etkisi sözü edilen teknik gelişmelerle paralel düşünülebilse de; birbiri ardına gelen renk teorileri siyahı hala daha tüm spektrumların dışında; renklerin sonlandığı bir alanda tanımlar. Renk teorileri bütününde Goethe'ye kadar süren bu tutum, Goethe'nin siyahın elde edilişine dair kimyasal yaklaşımları sayesinde en azından 'boyarmadde' özelliğine vurgu yapılan bir yapıda kabul görür. Tamamlayıcı özelliğine vurgu yapılan siyahın yapısı kendisiyle kontrast oluşturan beyazın ötesinde morun elde edilişinden gölgeli turuncuya kadar yeni özellikteki yapısıyla asli olmasa da karışımlar sonucu elde edilen ara renklerin oluşumunda destekleyici bir unsur olarak sanatçılarca da ele alınmaya başlanır.

Bu noktada belirleyici olanın sadece renk teorileri değil; aynı zamanda dönem ruhunun ortaya koyduğu teknik ve düşünsel parametrelerle de paralel geliştiği sonucuna varılmıştır. Buna göre Fransız Resim Akademisi'nin ortaya koyduğu 'galeri tonu' olarak bilimselleşen 'mavi'nin öne çıkışı, pastel-uçucu renklerin resim kompozisyonlarının başat belirleyicisi olması gerekliliğine yapılan vurgular; siyahın oldukça geri plana alınmasına neden olmuştur. Bu süreci takip eden dönemde özellikle Empresyonizm'in paletinde siyahın neredeyse hiç görülmemesi sözü edilen Fransız resim geleneğinin ilk etapta Empresyonist ressamlarca da kabul gördüğünü ortaya koyar. Doğa değerlendirmesinde anlık etkilerin-daha da önemlisi doğa unsurlarını takip edebilme gerekliliğinin de bu sonucu oluşturduğu görülür. Bir şekilde gözün optik değerlendirme eğilimi, Empresyonistlerin resim kompozisyonunu değerlendirme noktasında da hala daha etkisini ressamlar üzerinde hissettirdiğini göstermiştir. Bu kez mercek *camera obscura*'dan fotoğraf makinasına doğru geliştirme gösterir; fakat bakışın doğası ve bağlamı farklılık göstermez. Optik değerlendirmeler sonucu hareket eden Post-Empresyonizm'in Puantilist topluluğu renk spektrumlarının sonuçlarına göre 'bilimsel' bir resimleme anlayışını tercih ederler. Siyah elbette bu değerlendirmenin dışında bir bağlamda düşünülür; fakat bazı örneklerde gölge değerlendirmesinin sağlanabilmesi için 'tali' bir unsur olarak ele alınmaya devam eder. Bu bakış, görme ediminin siyahla ilişkili az önce açıklanan

pozisyonunun ötesinde, renk teorilerinin ışığında resimleme anlayışına sahip sanatçılar tarafından oluşturulan bir zihin durumunu tanımlar.

Fakat asıl dönüşüm, yani siyahın bir özne olarak; salt ontolojik bağlamıyla kavranması sözü edilen optiğin etkisinde ve görme ihtiyacının siyahla ilişkilenişinde dolaylı olarak hissedilen etkinin ötesine geçen anlamsal dönüşümlerin ışığında şekillenmiştir. Bahsedilen bu dönüşüm az önce sözü edilen ve siyaha dair iki ana başlık altında geliştiğini saptadığım ikinci kolu oluşturmaktadır. Bu da siyaha dair anlam dizgesinin oluşturulmaya başlandığı Modernizm sürecine denk gelen düşünsel kırılmalar eşliğinde şekillenen süreci ifade eder. Bu kırılmaların genel olarak 19. yy.'ın ikinci yarısı itibariyle gelişen paradigma dönüşümüyle paralel şekillenişi elbette renge bakışı da dönüştüren bir yapı oluşturmasından kaynaklanır. Romantizm ve Sembolizm'in içinden yükselen siyah, 20. yy.'ın başında Maleviç'in *Siyah Kare* isimli eseriyle başlı başına bir özne olarak tarih sayfasındaki yerini almış olur.

Tam da bu noktada Maleviç'in *Siyah Kare* isimli eseri tezin ilgili kısmında da belirtildiği gibi siyah bağlamında sanat tarihi süreci açısından bir nevi 'istasyon' görevi görür. Sözü edilen ara nokta bu çalışmanın asıl odağını oluşturan Çağdaş Sanat sürecinde ele alınan siyahlarla, Modernizm süreci ve hemen akabinde 20. yy'ın başındaki pozisyonu itibariyle *Siyah Kare* özelinde tanımlanan 'siyah' arasındaki dönüşüm sürecinde kendini gösterir. Buna göre Maleviç için 'yeni bir gerçeklik' bağlamında tanımlanan *Siyah Kare*'nin temsiliyeti; dünyevi olanla bağlarını koparmış bir *suprema*'nın-yani üst gerçekliğin sembolüdür.[208] Fakat tezin 3. Bölümünün genelinde ele alınan çağdaş örneklerin hem bu anlatının tezde ele alınan çağdaş paradigmalarla dönüşüme uğrayışının; hem de ilgili tarihsel anlatıya itirazlar-katkılar ekseninde dönüştüğünü ortaya koymuştur. Bu noktada altı çizilmesi gereken olgu çağdaş örnekler bağlamında ele alınan ve tezin başlığını oluşturan 'Anlamlandırma Sorunu' ifadesinin nedenselliğini ortaya koyan paradigmalar bütünüdür. Buna göre *Siyah Kare* isimli çalışmasında Maleviç'in ortaya koyduğu teorik sistem bir tür *bilgisel-anlam*'ı ortaya koyan ve *suprema*'da billurlaşan bir önermeyi açımlarken; çağdaş örneklerin hemen hemen bütününde bu anlamlandırma

[208] Shatskikh, **a.g.e**, s. 58.

ögesinin çözülüşünü ve bilgisel anlam katmanının çağdaş sürecin en önemli unsuru olan seyirciyle bütünleşik bir öznel anlamlar çokluluğuna dönüştüğünü görürüz.[209]

Bu düşüncemi destekleyen bir örnek olarak, tez çalışmasının henüz ismi konmamışken, İstanbul Galerist'te açılan bir sergi, beni tam da az önce sözü edilen siyah-anlam ilişkisine yeniden bakmaya yöneltmiştir. 2017 yılında Karoly Aliotti ve Nilüfer Şaşmazer küratörlüğünde açılan *Dark Deep Darkness and Splendor* (Koyu Derin Karanlık ve Görkem) başlıklı sergi, farklı alanlardan 19 sanatçının çalışmalarını bir araya getiren ve odak noktası 'karanlık' ve 'siyah' olan bir tema çerçevesinde şekillenmiştir. Sergiyi gezerken aklıma hemen yüksek lisans sürecinde de çalıştığım ve yine bu tezde anlattığım Robert Fludd'ın *Koyu Karanlıklar* isimli çalışması geldi. *Koyu Karanlıklar* 2. Bölümde de anlattığım gibi aslında temel olarak içsel bir arayışın serüveni olarak karşımıza çıkar. Nitekim bu çalışmayla biçimsel ve anlamsal olarak oldukça benzeşen Maleviç'in *Siyah Kare*'si de üst-gerçeklik arayışındaki öznenin zihinsel aşkıncılığını işaret eder. İki örnek de siyah üzerinden bir 'ben-oluş'tan (mikro-kozmos) hareket ederek aşkıncı bir boyuta (makro-kozmos) geçişin simgesi olarak okunurlar.[210] Fakat Galerist'teki sergiyi gezdikten sonra siyahla doğrudan özdeşleşen tekil bir anlatı olamayacağını görmek belki de bu tezin temellerinin atılmasına neden oldu. Öyle ki; tezin 1. Bölümü'nde siyahla özdeşleşen olumlu-olumsuz anlatılar bağlamında bakıldığında durumun böyleliği aşikar olsa da Çağdaş Sanat içerisinde-genelde bu tezde de tartışılan örneklere bakıldığında-belli izleklerin takip edildiğini söylemek mümkün hale gelir. Fakat *Koyu Derin Karanlık ve Görkem* başlıklı sergiyi gezerken siyahın doğurganlıkla özdeşleştiği (doğurgan bir güç olarak uzay-kozmos ve bunun dünyevi karşılığı olarak toprak/yeryüzü, mikro ölçekte de bakıldığında insanın içi/kalbi veya rahmi), toprağın verdiği bir ürün, ya da sanatsal yaratının, esinleyici ögenin siyahla ilişkilenişi[211] gibi doğrudan rengin

[209] *Bilgisel-anlam* ve duygusal-anlam ayrımı felsefe literatüründe 'anlam' özelinde ikili farklılığı ifade etmek için oluşturulmuş bir dizgeyi tanımlar. Buna göre bilgisel-anlam içinde geçtiği bağlamlardan bağımsız olarak belirlenebilen ifadeler-yani *önermeler* olarak bilinir. Önermelerin dışında kalan tanılar için *duygusal-anlam*(bilgisel-olmayan) tanımı oluşturulmuştur. Bkz. Teo Grünberg, **Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme**, İstanbul, YKY, 2019, s. 21.

[210] Okan Şahin, ''**Gnostisizm, Gül-Haç ve Teozofi Işığında İki Kare Örneği: 'Koyu Karanlıklar' (Robert Fludd) ve 'Siyah Kare' (Kazimir Maleviç)**'', İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı: 28, 2019, s. 103-130.

[211] Federico Garcia Lorca'nın *El duende*-ya da bilinen haliyle *duende* kavramı bu noktada siyah-sanatsal esin ilişkisinin temellenişi açısından oldukça hayati bir noktada durur. Tam Türkçe karşılığı

doğasından ziyade anlam katmanlılığını işaret eden tematik bir bütüncüllükle karşılaştım. Bu açıdan bakıldığında siyaha dair Modernizm sonrası atfedilen teorik düzlemin başkalaştığını ve yeni anlam önerilerine doğru çeşitlilik gösterdiğini bu sergi vesilesiyle bir kez daha görmüş oldum.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://kulturlimited.com/galeristten-yeni-sergi-dark-deep-darkness-and-splendor/ Erişim Tarihi: 07.11.2022



Resim 195: David Lynch, *Mountain With Eye*, (Gözü Olan Dağ) (*Dark Deep Darkness and Splendor* sergisinden), 2017, kağıt üzerine karakalem baskı, Galerist, İstanbul

Bununla birlikte Pierre Soulages ve Anish Kapoor özelinde siyahın kuramsallaştırılma çabaları aslında çağdaş öncesi süreç bağlamında siyah özelinde

bulunmayan kelimenin en yakın şekilde 'cin', 'peri' veya 'şeytan' şeklinde çevirmek mümkün. Bununla birlikte Endulüs dans müziğinde de büyüleyici etkiyi ortaya çıkartan kavram olarak da bilinir. Lorca *duende*'yi hem bir esin perisi hem de 'karanlık' olarak tarif eder. Bir yanıyla coşumcu bir etki yaratırken bir yandan da 'şey'lerin özündeki karanlık tarafları hatırlatır. (Bkz. Federico Garcia Lorca, **In Search of Duende**, New York, New Directions Publishing, 2010, p. 36.) Ayrıca ilgili tartışma için bkz. Nora Tataryan, '**'Koyu Derin Bir Karanlık: Siyahın İmkan Yaratan Coğrafyası**'' (sergi yazısı-söyleşi) (ilgili bağlamlar bütünü Karoly Aliotti ve Nilüfer Şaşmazer'in söyleşi esnasında kurduğu analojilerdir.) (Çevrimiçi) https://www.agos.com.tr/tr/yazi/18429/koyu-derin-bir-karanlik-siyahin-imkn-yaratan-cografyasi, Erişim Tarihi: 07.11.2022.

teorik bir düzlemin unsurlarını da ortaya koyar. Pierre Soulages *Outrenior* (*siyahötesilik*) olarak ifade ettiği bir 'yeni-siyah' tanımıyla biçimsel plastisiteye dönük çağdaş bir görüş geliştirirken, Kapoor boşluk-siyah ilişkisi özelinde içsel-düşünsel bir arayışın ifadelerini araştırmıştır. Çağdaş süreçte ise siyahın Soulages-Kapoor gibi doğrudan kuramsallaştırıldığı gözlemlenmese de belirli alanlarda bütünlüklü bir sunum mantığına ulaşıldığını söylemek mümkündür. Buna göre özellikle sergi izleyicisinin mekan dahilinde siyahla ilişkilenerek zihinsel olarak sürece dahil olduğu görülmüştür. Bu sürecin belirleyici özelliği mekan kurgusunun tamamen siyahın merkezde olduğu çalışmalarda ifade bulmasıdır. Özellikle Çağdaş Sanat sunumları içerisinde galeri mekanı bağlamında çeşitli gölgelendirme efektleri-etkileri, mekana çağdaş siyah 'iz'ler bırakılarak ilgili bağlamı ortaya koyan örnekler, ilk planda ortaya çıkan çalışmalar olarak tariflendirilebilir.

Siyah özelinde çağdaş paradigmalar bağlamında gruplandırılabilecek örnekler aynı zamanda kültürel muhalefet bağlamında karşılaşılan çalışmalar da olmuşlardır. Bunlar siyah ırk özelinde çeşitli eşitsizlikleri veya ayrımcılıkları ele alan çalışmalar olabileceği gibi, kadın hakları, cinsiyet eşitliği-siyah ilişkiselliği bağlamında karşımıza çıkan örnekler de olabilmektedir. Bunun dışında 'Anıtsalcı' (çok büyük boyutlarda yapıtlar) örneklerde mekanın geometrik ya da klostrofobik özelliklerinin altını siyahla çizerek katılımcıda doğrudan psikolojik bir etki bırakma arzusundaki örnekler yine siyahın çağdaş süreçte karşımıza çıkan sunum şekillerinden olmuştur. Siyah-körlük ilişkisinin ya da öznenin duygulanımına müdahale ederek ontolojisi kurgulanan yapıtların varlığı da Çağdaş Sanat içerisindeki siyahların genel görünümlerini ifade eden bir başka grubu tarif eder.

Çağdaş sanatçılarca mekanın özellikle siyahla farklı bağlamlar aracılığıyla bu şekilde ilişkilendirilişinin, mekanın psikolojik boyutunu siyahın yutucu renk özelliğiyle birleştirerek katılımcının algısının paralize olmasına dönük girişimler olarak ortaya konduğu da görülmüştür. Büyük boyutlu siyah heykellerin varlığı tam da sözü edilen bağlamda sergilenen örnekler aracılığıyla bu çalışma sonucunda ortaya konmaya çalışılmıştır. Bir başka grup siyah örnekler ise, Nicolas Bourriaud'nun 'İlişkisel Estetik' kavramsallaştırmasıyla örtüşen siyahlar olarak gruplandırılmıştır. Bu örnekler genellikle sanat tarihsel referansları barındıran, ya da

sanat tarihi sürecinde başka bir siyaha ilgili bağlam açısından göndermede bulunan örnekler olarak ele alınmışlardır. Bazı örnekler ise, ‘‘siyah anlatısı’nı yücelten sunumlara itirazlar’’ şeklinde kavramsal çerçevesi şekillendirilen siyah merkezli çalışmalar olarak yine bu başlık altında değerlendirilen işler olmuşlardır.

Bu tez bağlamında Türkiye örneklerine başvurulmamasının en önemli nedeni siyah üzerinden çağdaş bir teorik düzlemin de inceleniyor oluşuyla ilgilidir. Elbette bu çerçeve Türkiye’de üretilmiş olan siyahlar aracılığıyla pekiştirilebilirdi; fakat çalışmanın hacmini ve fanusunu oldukça genişletme riskine karşı çalışma, çoğunluğu Avrupa merkezli dünyanın çeşitli bölgelerinden çağdaş paradigmalar özelinde siyahı ‘özne’leştiren örnekler arasından seçilerek oluşturulmuştur. Bahsedilen özneleşme durumu siyah kullanımının ilgili örnekler bağlamında tezin içeriğini temsil eden ‘görme’ ve ‘anlam’ kavramları üzerinden karşılanışını ifade eder. Siyahın doğrudan ele alınan çalışmanın kavramsal çerçevesini tanımlayan, en net ifadeyle ilgili çalışmanın merkezinde yer aldığı örnekler tez çalışmasına alınmıştır.

Sonsöz olarak, bu çalışmaya çok daha fazla sayıda örnek, çok daha fazla sözcük eklenebilirdi; fakat hepsi hepimizin çok iyi bildiği gibi eksik kalacaktı. Yaklaşık 3.5 yıl boyunca siyahı çalışan bu tezin yazarı için siyah yaşamın ‘beyhude’liğini ifade ediyor. Karanlık bir sonsuzlukta debelenen insanın anlamsız varoluşunu. Belki de siyahla ilgili bu yaklaşımı bize en iyi aktaran yine Robert Fludd’ın ta kendisi. *Koyu Karanlıklar* isimli çalışmasının dört kenarına nakşettiği gibi:

‘’Et sic in infinitum’’*

* ‘’Ve böylece sonsuzluğa…’’

KAYNAKÇA

ACAR, Barış: **Ekhprasis: Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler I**, İstanbul, Corpus, 2018.

AGIZZA, Roza: **Antik Yunan'da Mitoloji**, Çev. Zühre İlkgelen, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat, 2006.

AKPINAR, Elçi, Nurtaç: **Sanat Yapıtları ve Katharsis**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

ALBERS, Josef: **Renklerin Etkileşimi**, Çev. Gamze Rastgeldi, İstanbul, Hayalperest, 2020.

ALBERTI, Leon Battista: **Resim Üzerine ve Heykel Üzerine,** Çev. Atilla Erol, İstanbul, Janus, 2015.

ALİOĞLU, Nazan,
BAYRAK, Bengisu: **Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme,** İstanbul, Literatür, 2019.

ALPERS, Svetlana: **The Art of Describing**, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

ANFAM, David: **Mark Rothko: The Works on Canvas-Catalogue Raisonne**, New Haven, London, 1998.

ANTMEN, Ahu: **20. YY. Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel, 2016.

ANTMEN, Ahu: ‘’Anish Kapoor: Rahimden Mezara’’, **Anish Kapoor: Taş**, İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, 2013, s. 307-316.

ANTMEN, Ahu: ‘’**Ahu Antmen ile ‘Heykel Ötesi’: Anish Kapoor**’’, (konferans), İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi, 19.12.2013, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=ivmzTdpCtcI&t=1232s , 10.05.2022

ANTMEN, Ahu: ‘’Beyaz Küp’’ ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekanının Dönüşümü’’, **Beyaz Küpün İçinde**, İstanbul, Sel, 2013, s. 10.

ANFAM, David,

BURTON, Johanna,

DEACON, Richard,

DE Salvo, M. Donna: **Anish Kapoor-20th Century Living Masters**, London, Phaidon Press, 2009.

ARAT, Necla: ‘’David Hume’da Akıl-Doğa Diyalektiği: Akla Karşı Doğa’nın Savunulması’’, **Felsefe Arkivi**, Sayı: 0, 2012, s. (0.0)

ARNHEIM, Rudolph: **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Öğdül, İstanbul, Metis, 2015.

ARSAL, YÜZGÜLLER, Serap,

YAVUZ, Seda: ‘’The Portrait of The ‘Scapegoat Woman’ As Witch, **Synergies Turquie**, No.7, 2014, pp. 167-178.

ARTUN, Ali: **Kara Ölüm ve Avrupa Sanatı**, e-skop Sanat Tarihi, Eleştiri, 23.04.2020, (Çevrimiçi) https://www.e-skop.com/skopdergi/kara-olum-ve-avrupa-sanati/5735, 02.09.2020.

ARTUN, Ali: **De Chirico'nun Mimari Evreni**, e-skop Sanat Tarihi, Eleştiri, 02.05.2016, (Çevrimiçi) https://www.e-skop.com/skopbulten/de-chiriconun-mimari-evreni/2923, 18.05.2021.

ATASOY, Nurhan: **17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1985.

ATEŞ, Aykut,

KÜPELİ, Ertuğrul, Ali,

YILMAZ, Meliha: ''Anish Kapoor'un Eserlerinde Kültürel Etkileşim'', **Sanat ve Tasarım Dergisi**, (Aralık, 2020), s. 253-275.

AULT, Alicia: ''Artist Chakaia Booker Gives Tires A Powerful Retread'', **Smithsonian Magazine**, 24. 11. 2015, (Çevrimiçi) https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/artist-chakaia-booker-gives-tires-powerful-retread-180957362/ , 09.09.2022.

AVCI, Sevgi: ''Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları'', **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı:11, (Kış, 2014), s. 53-67.

AYDIN, Aysun: ‘’Harlem Rönesansı’nın Amerikan Resim Sanatına Etkileri’’, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı 23, (Kış, 2020), s.109-120.

BACHELARD, Gaston: **Mekanın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki, 2013.

BAHR, Hermann: ‘’Dışavurumculuk’’, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, İstanbul, Sel, 2015, s. 280-286.

BAKER, Ulus: **Sanat ve Arzu**, İstanbul, İletişim, 2018.

BALDACCI, Paolo: **De Chirico: The Metaphysical Period**, Boston, Bulfinch Press, 1997.

BARTHES, Roland: **Camera Lucida**, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş, 2000.

BATUR, Enis (haz.): **Modernizmin Serüveni**, İstanbul, Sel, 2015.

BAYDAR, Neşe, Şive: ‘’Geçmişin Gölgesi: Christian Boltanski, William Kentridge ve Kara Walker’’, **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, Cilt: 7, Sayı: 41, 2018, s. 1-7.

BAZIN, Andre: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi, 1995.

BEAZLEY, J.D: **The Development of Attic Black-Figure,** Berkeley, University of California Press, 1986.

BELL, C. Janis: ‘’Zaccolini’s Theory of Color Perspective’’, **The Art Bulletin**, 1993, pp. 91-112.

BELTING, Hans: **Floransa ve Bağdat**, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.

BERGSON, Henri: **Etik ve Politika Dersleri**, Çev. B. Garen Beşiktaşlıyan, İstanbul, Pinhan, 2016.

BEYAZ, Görenek, Gülderen: “Bilinen İlk Resimlerden Günümüze Resim Sanatında Siyah’’, **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, Cilt:6, Sayı:39, 2017, s. 3321-3353.

BHABHA, Homi,

KAPOOR, Anish: ‘’Bir Sohbet’’ (söyleşi), **Anish Kapoor: Taş**, Çev. Ayşen Anadol, Bob Beer, İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, 2013. s. 317-328.

BHABHA, Homi,

SIMON, Taryn: ‘’**In Conversation**’’ (söyleşi), ‘’An Occupation of Loss’’ sergisi üzerine, (Çevrimiçi) http://www.tarynsimon.com/essaysvideos/docs/BhabhaHomiSimonTaryn_InConversation.pdf , 29. 10. 2022.

BLACK, Scott: ‘’Tristram Shandy’s Strange Loops of Reading’’, **MLN (Comparative Literature)**, (Autumn, 2015), Vol. 82, No. 3, pp. 869-896.

BOARDMAN, John: **Siyah Figürlü Atina Vazoları**, Çev. Gürkan Ergin, İstanbul, Homer, 2013.

BOIS, Yves-Alain: **Ad Reinhardt**, New York, The Museum of Modern Art Publishing, 1991.

BOIS, Yves-Alain,

SHEPLEY, John: ‘’A Picturesque Stroll around ‘’Clara-Clara’, **October**, Vol. 29, (Summer, 1984), pp. 32-62.

BOURGEOIS, Louise,

HOLZER, Jenny: **The Violence of Handwriting Across a Page**, Basel, Kunstmuseum Basel Publishing, 2022.

BOURRIAUD, Nicolas: **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam, 2005.

BOWLT, E. John (ed.): **Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934**, New York, The Viking Press, 1976.

BOYER, Jean-Claude,

DE LEPINAY, Mace, Francoise: ‘’The ‘Mignardes’ Sassoferrato and Roman Classicism during the 1650s’’, **The Burlington Magazine**, Vol. 123, No. 935, (February, 1981), pp. 68-76.

BRAHAM, Allen: ‘’The Early Style of Murillo’’, **The Burlington Magazine**, Vol.107, No.750, (September, 1965), pp. 451-453.

BRENNAN, Marcia: ‘’Illuminating the Void, Displaying the Vision: On the Romanesque Church, the Modern Museum and Pierre Soulages’ Abstract Art’’, **RES: Anthropology and Art**, No.52, (Autumn, 2007), pp. 116-127.

BRESLIN, E.B. James: ‘’Mark Rothko’s Chapel in Houston’’, **The Threepenny Review**, No. 55, (Autumn, 1993), pp. 26-27.

BROWNLEE, John, Peter: ‘’Color Theory and the Perception of Art’’, **American Art**, Vol.23, No.2, (Summer, 2009), pp. 21-24.

BULUT, Ümran,

KAYA, Ebru: ‘’Malevich’in Siyah Kare Tablosunun Rus Avangardındaki Yeri’’, **International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art**, Cilt: 4, Sayı: 8, (Eylül/Ekim, 2019), s. 153-170.

BURKE, Edmund: **A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**, Paris, University of Notre Dame Press, 1968.

BURKE, Peter: **Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü**, Çev. Göktuğ Aksan, Ankara, İmge, 1996.

CALINESCU, Matei: **Modernliğin Beş Yüzü**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre, 2017.

CASTRO, Gardener, John: ‘’The Language of Life: Chakaia Booker’’, **Sculpture Magazine**, Vol. 22, No.1, 2017, pp. 55-59.

CERNUSHI, Claude: ‘’Franz Kline’s ‘Probst I’: A Cognitive Approach to Gestural Abstraction’’, **Journal of the Museum of Fine Arts**, Vol.6, 1994, pp. 76-98.

CEYSSON, Bernard: **Soulages, Tout L’Art Monographie**, Paris, Flammarion, 1996.

CHAKRABARTY, Shankar, Ananda: “Pierre Soulages’s Ultrablack Paintings: The Matter of Presence, **UAAC** (**Universities Art Association of Canada: Canadian Art Review),** Vol. 36, No.1, 2011, pp. 5-16.

CHEETHAM, A. Mark: ‘’Matting the Monochrome: Malevich, Klein, and Now’’, **CAA** (**College Art Association**), Vol. 64, No. 4, (Winter, 2005), pp. 94-109.

CLARK, T.J.: **The Painting in Modern Life**, New Jersey, Princeton University Press, 2000.

COLE, Ina: ‘’Antony Gormley’s Body of Prints’’, **Art in Print (The Global Journal of Prints and Ideas**), Vol. 6, No.3, 2016, pp. 37-38.

COOK, L. Monte: ‘’The Alleged Ambiguity of ‘’Idea’’ in Descartes Philosophy’’, **The Southwestern Journal of Academy**, Vol.6, No.1, (Winter, 1975), pp. 87-95.

COOMARASWAMY, K. Ananda,

GUENON, Rene,

DASGUPTA, Surendranath: **Doğu Bilgeliği**, Çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul, Say, 2012.

CRARY, Jonathan: **Gözlemcinin Teknikleri**, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul, Metis, 2010.

CUPCHIK, C. Gerald,

GEBOTYS, J. Robert: ‘’The Search of Meaning in Art: Interpretive Styles and Judgments of Quality’’, **Visual Arts Research**, Vol.14, No.2, (Autumn, 1988), pp. 38-50.

ÇAĞLARCA, Sadettin: **Renk ve Armoni Kuralları**, İstanbul, İnkılap, 2018.

ÇAĞLAYAN, Evrim: ‘’Temel Sanat Eğitiminde Renk Olgusu’’, **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, Cilt:7, Sayı:1, 2018, s. 22-34.

DA VINCI, Leonardo: **Paragone: Sanatların Karşılaştırılması**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Notos, 2015.

DA VINCI, Leonardo: **Traktat von der Malerei** (**Codex Urbinas**), Münih, Jena E. Diederichs, 1909.

DANTO, C. Arthur: **Brillo Kutusu**, Çev. Can Kayaş, İstanbul, Ayrıntı, 2016.

DANTO, C. Arthur: ‘’A Future for Aesthetics’’, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol.51, No.2, (Spring 1993), pp. 271-279.

DANTO, C. Arthur: **Sıradan Olanın Başkalaşımı**, Çev. Esin Berktaş, Özge Ejder, İstanbul, Ayrıntı, 2012.

DAVIS, Stuart: ‘’Abstract Painting in America’’, **Art Front**, 1935, No.1, pp. 4-7.

DE MENIL, Dominique: ‘’The Rothko Chapel’’, **The Art Journal**, Vol. 30, No.3, (Spring, 1971), pp. 249-251.

DELEUZE, Gilles: **Foucault**, Çev. Burcu Yalım & Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk, 2013

DEMİR, Rabia,

ANBARPINAR, Elif: ‘’Mağara Alegorisi ve Gölge Arketipi Bağlamında Çağdaş Sanat Nesnesi Olarak Işık-Gölge Enstalasyonu’’, **Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art**, Cilt: 5, Sayı: 11, 2020, s. 219-231.

DEUTSCHER, Guy: **Dilin Aynasından**, Çev. Cemal Yardımcı, İstanbul, Metis, 2015.

DORRE, Gina,

WILLIAMS, LG: **Envisioning the Dark Millennium: Wally Hedrick’s Black Paintings: 1953-2003**, New York, Amazon Digital Services (LLC-Kdp Print Us), 2016.

DOWLING, Faye: **The Book of Black**, London, Laurence King Publishing, 2017.

DÖKEROĞLU, TEKDEMİR, Özlem: ‘’Acının Resmini Yapmak, Kathe Kollwitz Resimleri Üzerinden Bir Bakış’’, **International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art**, Cilt: 4, Sayı: 7, (Haziran-Temmuz/Yaz/2019), s. 163-178.

DRUCKER, Johanna: ‘’Making Space: Image Events in an Extreme State’’, **Cultural Politics**, Vol.4, No.1, 2008, pp. 25-45.

DRUTT, Matthew (ed.): **Kasimir Malevich: Suprematism**, London, S.R. Guggenheim Foundation, Phaidon Press, 2003.

DUBE, Wolf-Dieter: **German Expressionism: Art and Society**, London, Thames & Hudson, 1997.

DUYMUŞ, Kerem: ‘’Aleksandr Nevsky’’, 07.06.2015, (Çevrimiçi) https://filmloverss.com/alexander-nevsky/, 02. 06. 2021.

ECZACIBAŞI, F. Nejat(der.): **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, YEM, 1997.

EINSTEIN, Albert: **Özel ve Genel Görelilik Kuramı**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea, 2009.

EPPERLEIN, Beate: **Monochrome Malerei: Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ahnlichen,** Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 1997.

ERGÜVEN, Mehmet: **Pusudaki Ten**, İstanbul, Agora, 2008.

ERGÜVEN, Mehmet: **Yoruma Doğru**, İstanbul, YKY, 1992.

ERICKSON, Peter: ‘’Respeaking Othello in Fred Wilson’s ‘Speak of Me As I Am’, **CAA (College Art Association)**, Vol. 64, No.2, (Summer, 2005), pp. 4-19.

ERMİŞ, Didem: ‘’Fred Wilson’dan Bize Özel: Siyah Güzeldir’’, (Çevrimiçi) http://www.sanatatak.com/view/fred-wilson, 01.09.2022.

EROL, Seda: **Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

ERSAĞDIÇ, Yıldız: ‘’Kontrastlıkla Varolan Bir Doku Estetiği ile İmgenin Siyah Yüzü ve Pierre Soulages’in Resimleri’’, **Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi**, Cilt: 7, Sayı: 2/1, 2017, s. 62-70.

ERSÖZ, Elif: ‘’Sanatın Tasarımı: Olafur Eliasson’’, (Çevrimiçi), https://www.markut.net/sayi-4/sanatin-tasarimi-olafur-eliasson/ , 27. 07. 2022.

ERZEN, Nejdet, Jale: **Çoğul Estetik**, İstanbul, Metis, 2020.

ERZEN, Nejdet, Jale,
YONCACI, Pelin (haz.): **Türkiye’de Estetik**: **Türkiye Estetik Kongresi Bildiriler Kitabı**, Ankara, Mimarlar Odası SANART Yayınları, 2007.

FARAGO, France: **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, İstanbul, Doğu-Batı, 2020.

FARR, Sheila: ‘’**Noguchi: Artist Without a Country Has a Place in Seattle**’’, The Seattle Times, June 5 2015, (Çevrimiçi) https://archive.seattletimes.com/archive/?date=20050610&slug=noguchi10, 27.09.2022.

FEDERICO, P.J.: ‘’The Melancholy Octahedron’’, **Mathematics Magazine**, Vol.45, No.1, 1972, pp. 30-36.

FICINO, Marsilio: ‘’Alimlerin Melankolik Olma Nedenleri ve Nasıl Bu Hale Geldikleri’’ Çev. Serap B. Öztürk, **Cogito**, Sayı:51, Yaz 2007, s.146-154.

FLAM, D. Jack: **Matisse on Art**, California, University of California Press, 1995.

FOUCAULT, Michel: **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, YKY, 2008.

FRANKFURTER, Alfred (ed.): **Portfolio & Art News Annual No. 3**, Vermont, Art Foundation Press Inc, 1960.

FRIEDLAENDER, Walter: **David to Delacroix**, London, Harvard University Press, 1952.

GAGE, John: **Color and Culture**: **Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction**, London, Thames & Hudson Publishing, 1995.

GAGE, John: **Color and Meaning: Art, Science and Symbolism,** Berkeley, University of California Press, 1999.

GAGE, John: ‘’Matisse’s Black Light’’, **Color and Meaning: Art, Science and Symbolism**, 1999, pp. 228-240.

GALLES, Douglas: ‘’The Prokofiev-Eisenstein Collaboration: ‘Nevksy’ and ‘Ivan’ Revisited’’, **Cinema Journal**, Vol. 17. No. 2, Spring 1978, pp. 13-35.

GALPIN, Richard: ‘’Erasure in Art: Destruction, Deconstruction and Palimpsest’’, **Destruction: Documents of Contemporary Art Anthology**, 2017, pp. 165-168.

GAMWELL, Lynn: **Mathematics and Art: A Cultural History**, New Jersey, Princeton University Press, 2015.

GARBER, Daniel,

AYERS, Michael (ed.): **The Cambridge History of Seventeenth Century Philosophy Vol.1**, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

GERMENER, Semra: **1960 Sonrasında Sanat**, İstanbul, Kabalcı, 1997.

GILMOUR, Pat: ‘’New Light on Paul Signac’s Colour Lithographs’’, **The Burlington Magazine**, Vol. 132, No.1045, (April, 1990), pp. 271-275.

GLADSTONE, W.: **Studies on Homer and the Homeric Age**, Oxford University Press, Vol.3, 1858.

GLIOZZI, Mario: ‘’L’invenzione della *camera obscura’’*, **Archivio Della Scienza**, xiv, April-June, 1932, pp. 221-229.

GODWIN, Joscelyn: **Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds**, London, Thames & Hudson, 1979.

GOETHE, Wofgang von, Johann: **Renk Öğretisi**, Çev. İlknur Aka, İstanbul, Kırmızı, 2013.

GOMBRICH, E.H.: **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi, 1986.

GOMBRICH, E.H.: **Gölgeler: Düşen Gölgenin Batı Sanatı'nda Tasviri**, Çev. Merve Yalçın, İstanbul, Everest, 2020.

GOMBRICH, E.H.: **İmge ve Göz**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, YKY, 2015.

GOMBRICH, E.H.: **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, 2015.

GORDON, John: **Franz Kline, 1910-1962**, New York, Whitney Museum Publishing, 1969.

GORHAM, Geoffrey,

HILL, Benjamin,

SLOWIK, Edward,

WATERS, Kenneth, C.: **The Language of Nature**: **Reassessing the Mathematization of Natural Philosophy in the Seventeenth Century**, Minnesota, The University of Minnesota Press, 2016.

GOTTLIEB, Adolph,

ROTHKO, Mark,

NEWMANN, Barnett: ‘’Açıklama’’, **Sanat ve Kuram**, Ed. Charles Harrison & Paul Wood, İstanbul, Küre, s. 607-608.

GRIDLEY, Rebecca: ‘’Robert Rauschenberg: The Art of Collaboration and Excavation’’, **Yale University Art Gallery Bulletin**, 2008, pp. 106-110.

GRUNBERG, Teo: **Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme**, İstanbul, YKY, 2019.

GUILBAUT, Serge: **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?**, Çev. Elif Gökteke, İstanbul, Sel, 2009.

HALDEMANN, Anita (ed.): **Kara Walker: A Black Hole Is Everything a Star Longs to Be**, New York, Barnes & Noble Publications, 2021.

HARRIS, Jonathan: ‘’Mark Rothko and the Development of American Modernism 1938-1948’’, **Oxford Art Journal**, Vol. 11, No.1, 1988, pp. 40-50.

HARRISON, Charles,

WOOD, Paul: **Sanat ve Kuram**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yay, 2015.

HARVEY, John: **The Story of Black**, London, Reaktion Books, 2013.

HASSAN, M. Salah: ‘’Fred Wilson’s Black Venezia: Fictitious Histories and the Notion of ‘Truth’, **Journal of Contemporary African Art**, Vol. 19, Summer, 2004, pp. 12-19.

HASSAN, M. Salah,

KAPLAN, Paul: **Fred Wilson: ‘Speak of Me As I Am’: 50th Venice Biennale**, Cambridge, MIT List Visual Arts Center, 2003.

HEGEL, G.W.F.: **Estetik (Güzel Sanat Üzerine Dersler: Cilt II)**, Çev. Taylan Altuğ, İstanbul, Payel, 2015.

HELMHOLTZ, von Hermann,

SOUTHALL, P.C, James: **Helmholtz's Treatise on Physiological Optics**, New York, Dover Publications, 1962.

HENDRIX, Lee (ed.): **Noir: The Romance of Black in the 19th Century French Drawings and Prints**, Los Angeles, Getty Publications, 2016.

HILL, Judith: ''Between Form and Space'', **Irish Arts Review**, Vol.31, No.4, (Winter, November 2014-February 2015), pp. 98-101.

HOFFMAN, Werner: **Goya: To Every Story There Belongs Another**, London, Thames & Hudson, 2003.

HOLLY, Ann, Michael: **Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image**, New York, Cornell University Press, 1996.

HOOGSTRAETEN, Van, Samuel: **Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder-konst**, Rotterdam, Boekverkooper, 1678.

HOOPS, Walter: **Robert Rauschenberg: The Early 1950**, The Menil Collection, Houston, 1991.

HOPKINS, David: **Modern Sanattan Sonra**, Çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul, Hayalperest, 2018.

HUI, Andrew: **A Theory of the Aphorism: From Confucius to Twitter**, Princeton, Princeton University Press, 2019.

HURVICH, M. Leo,

JAMESON, Dorothea: **The Perception of Brightness and Darkness**, Boston, Allyn and Bacon Publishing, 1966.

HYMANS, Henri: **Histoire de la gravure dans L'Ecole de Rubens**, Brüksel, Bruxellex: F.J. Olivier, 1879.

ISAACSON, Walter: **Leonardo da Vinci**, Çev. Emre Gözgü, İstanbul, Domingo, 2019.

ITTEN, Johannes: **The Art of Color**, New York, John Wiley & Sons Inc, 2004.

İNCİL 9:1-9

JAFFE, Michael: ‘’Rubens and Optics: Some Fresh Evidence’’, **Journal of the Warburg and Courtauld Institute XXXIV**, Vol. 34, 1971, pp. 362-366.

JAGNOW, Rene: ‘’Shadow-Experiences and the Phenomenal Structure of Colors’’, **Dialectica**, Vol.64, No. 2, June 2010, pp. 187-212.

JANACEK, Bruce: **Alchemical Belief: Occultism in the Religious Culture of Early Modern England**, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2011.

JANSSEN, Hans: **Richard Serra: Drawings Zeichungien 1969-1990**, Bern, Benteli Verlag, 1990.

JAY, Martin: **Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought**, California, University of California Press, 1993.

JOHNSON, A. Galen: ‘’On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee and Cezanne’’, **Research in Phenomenology**, Vol. 43, No.3, 2013, pp. 475-515.

KAPOOR, Anish,

MEER, Ameena: **‘**’Anish Kapoor’’, **BOMB**, No. 30, Winter, 1989-90, pp. 38-43.

KARA, Devabil: ‘’Boşluğun Anlamlılığı’’, (Çevrimiçi) https://devabilkara.com/boslugun-anlamliligi/, 14.09.2021.

KARAARSLAN, Suat: ‘’Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra’’, **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 20, Sayı 2, 2011, s. 63-76.

KARADAĞ, Çerkes: **Fotoğrafın Temel Yapısı**, İstanbul, Öteki, 2016.

KARAVİT, Caner: **Işık Gölge**, İstanbul, Telos, 2006.

KARBAY, Mert: **Deha ile Yas Arasında Melankoli: Antikiteden Günümüze Melankolinin Muhtevaları, Başkalaşımları ve Politik İşlevleri,** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

KAZANCI, Fikriye, Tülay: **Görünenin Ötesinde: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Görsel Zeka ve Oyunlar**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

KEMP, Martin: **The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat**, New Haven, Yale University Press, 1990.

KEPES, Gyorgy: ‘’Statements and Documents: Artist on Art and Reality, on their work, and on Values’’, **Daedalus**, Vol. 89, No.1, (Winter, 1960), pp. 79-126.

KILLIAN, Rodney, C,

JR, KEPNER, S. Henry: ‘’Pascal’s Triangle and The Bionomial Probability Distrubution’’, **National Council of Teachers of Mathematics Publication**, Vol. 69, No. 7, (November, 1976), pp. 561-563.

KİLİMCİ, Pelin: **Anish Kapoor'un Mekan ve Malzeme Anlayışı**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

KLEINER, S.F,

TANSEY, G.R.: **Art Through the Ages**, San Diego, Harcourt Brace College Publishers, 1996.

KLIBANSKY, Raymond,

PANOFSKY, Erwin,

SAXL, Fritz: **Saturn and Melancholy**, London, New York Basic Books, 1964.

KOSTOV, R.I.

GAYDARSKA, B.,

GUROVA, B.,

DIMITROVA, C. (ed.): Pottery Production in Ancient Greece Geoarcheology and Archeominarology'', **Proceeding of the International Book**, October 29-30, 2018, pp.108-110.

KUEHNI, G. Rolph: **Color: An Introduction to Practise and Principles,** New York, Wiley Interscience Publications, 1997.

LaHUERTA, Hose, Juan: ‘’The Crucifixions of Velazquez and Zurbaran’’, **RES: Anthropology and Aesthetics**, No. 65/66, 2014/2015, pp. 259-274.

LAUXTERMANN, P.F.H.: ‘’Five Decisive Years: Schopenhauer’s Epistemology as Reflected in his Theory of Color’’, **Studies in the History and Philosophy of Science**, Vol.18, No. 3, pp. 271-291.

LEPELTIER, Thomas: **Evrenin Saklı Yüzü**, Çev. Ahmet Durukal, İstanbul, YKY, 2017.

LEVY, Dominique (ed.): **Pierre Soulages: New Paintings**, Paris, Galerie Perrotin Publications, 2016.

LOCKE, John: **An Essay Concerning Human Understanding**, London, Penguin Books, 1997.

LORCA, Garcia, Federico: **In Search of Duende**, New York, New Directions Publishing, 2010.

MACKSEY, Richard: ‘’Alas, Poor Yorick’’: Sterne Thoughts’’, **MLN** (**Comparative Literature**), December 1983, Vol. 98, No.5, pp. 1006-1020.

MAEGHT, Adrien,

PAINI, Dominique,

KOBER, Jacques,

GRAMMONT, Claudine: **Le Noir Est Une Couleur: Hommage vivant a Aime Maeght, 30 Juin-5 Novembre 2006**, Paris, Foundation Maeght, 2006.

MALEVİÇ, Kazimir: ‘’Nesnel Olmayan Sanat ve Süprematizm’’, **Sanat ve Kuram**, Ed. Charles Harrison & Paul Wood, s. 325-327.

MALLORY, Ayala, Nina: ‘’Spanish Baroque Painting’’, **The Burlington Magazine**, Vol.128, No.999, June 1986, pp. 454-457.

MEISEL, Martin: **Chaos Imagined: Literature, Art and Science**, New York, Columbia Uni. Press, 2016.

MEISS, Millard: **Painting in Florence and Siena After the Black Death,** Princeton, Princeton University Press, 1978.

MICHAEL, Mike: ‘’On ‘Aesthetic Publics’: The Case of VANTAblack’’, Sage Publications, **Science, Technology & Human Values**, Vol.43, No.6, (November, 2018), pp. 1098-1121.

MILLER, C. Dorothy (ed.): **Sixteen Americans**, New York, The Museum of Modern Art: Distrubuted by Doubleday, 2017.

MINOR, Hyde, Vernan: **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.

MONDRIAN, Piet: ‘’Yeni Plastik Üzerine Diyalog’’, **Sanat ve Kuram**, Ed. Charles Harrison & Paul Wood, İstanbul, Küre, s. 317-325.

MONDRIAN, Piet: ‘’Neo-Plastisizm: Plastik Eşdeğerliğin Genel İlkesi’’, **Sanat ve Kuram**, Ed. Charles Harrison & Paul Wood, İstanbul, Küre, s. 322-325.

MOORJANI, Angela: ‘’Kathe Kollwitz on Sacrifice, Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics’’, **MLN (Comparative Literature**), The Johns Hopkins University Press, Vol.101, No.5, (December, 1986), pp.1110-1134.

MORRIS, Stuart,

GARRARD, Laura: **Colourfield Painting: Minimal, Cool, Hard-Edge, Serial and Post Painterly Abstract Art of the Sixties to the Present**, Kent, Crescent Moon Pub, 2007.

NEWTON, Isaac: **Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflection and Colours of Light**, Ankara, Gece, 2018.

NEWTON, Isaac: **Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri**, **(Seçmeler),** Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea, 2016.

NORTH, Michael: **Hollanda Altın Çağı’nda Sanat ve Ticaret**, Çev. Taciser Ulaş Belge, İstanbul, İletişim, 2014.

NOVAK, Barbara,

O'DOHERTY, Brian: '**Rothko's Dark Paintings: Tragedy and Void**'', New Haven, Yale University Press, 1998.

NICHOLS, Guy, Mathew: ''Chakaia Booker: Material Matters'', **Art in America Publications**, Vol. 92, No.6, (June/July, 2004), pp. 164-169.

O'DOHERTY, Brian: **Beyaz Küpün İçinde**, Çev. Ahu Antmen, İstanbul, Sel, 2013.

OKKALI, Canan, İlkay,

KÜÇÜKOSMAN, Adil: ''Yavaş Sanat: Ad Reinhardt'ın Siyah Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme'' **Sanat Tarihi Dergisi**, 29/1, Nisan 2020, s. 209-227.

ÖNDİN, Nilüfer: **Barok Resim ve Heykel Sanatı**, İstanbul, Hayalperest, 2018.

ÖNEN, Nursel: **''Anish Kapoor Yaşamı ve Sanatı''**, İzmir, Dokuz Eylül Üni, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019, s. 7.

ÖTGÜN, Cebrail: ‘’Eril ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne’’, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 3, 2009, s. 59-69.

ÖZALP, Hasan: ‘’Tanrı Hakkında Konuşa(ma)mak: Plotinus’ta Negatif Teoloji’’, **Turkish Studies**: **International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Vol. 10/2, (Winter, 2015), pp.735-748.

ÖZDOYRAN, Güven: ‘’Fotoğraf-Nesnellik/Algı İlişkisi ve Bergsoncu Modelleme’’, **Türkiye’de Estetik: Türkiye Estetik Kongresi Bildiriler Kitabı**, Çev. ve Haz. Jale Nejdet Erzen, Pelin Yoncacı, Mimarlar Odası SANART Yayınları, 2007, s. 541-551.

ÖZGÖR, Okay, Cumhur: **’Kara Romantizm, Düşsel İmgeler ve Kabus Resimleri’**’, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2017.

ÖZKAN, Özgür: **Pierre Soulages’in Sanatında İndirgemeci Tavır ve Siyahta Somutlaşan Işık**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2004.

ÖZÜN, OKUROĞLU, Şule: ‘’Self-Reflexive Metafictional Games in *The Life and Opinions of Tristram Shandy*’’, **Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences**, 9/1(May 2012), pp. 75-88.

PARIS, A. John: **Philosophy in Sport Made Science in Earest; Being an Attempt to Illustrate the First Principle of Natural Philosophy by the Aid of Popular Toys and Sports** London, Palala Press, 2016.

PARRAMON, M. Jose: **Işık ve Gölge**, Çev. Ercan Tuzcular, Erol Erduran, İstanbul, Remzi, 2012.

PARRAMON, M, Jose: **Resimde Renk ve Uygulanışı,** Çev. Erol Erduran, İstanbul, Remzi, 1991.

PASCAL, Blaise: **On the Art of Persuasion**, Harvard, The Harvard Classics, 1909-14.

PASTOUREAU, Michel: **Siyah: Bir Rengin Tarihi**, Çev. Mesut Tufan, İstanbul, Sel, 2012.

PECCATORI, Stefano,

ZUFFI, Stefano (ed.): **Art Book, Leonardo da Vinci**, Çev. Özge Özbek, Ankara, Dost, 2006.

PER, Meral: ‘’Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış’’, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı: 8, (Yaz:2012), s. 17-26.

PER, Meral: ‘’Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi’’, **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt 2, Sayı 4, 2012, s. 103-119.

PEREIRA, Lorenzo: ‘’A Newly Discovered Secret in Kazimir Malevich Piece Black Square’’, (gazete makalesi), (Çevrimiçi) https://www.widewalls.ch/magazine/kazimirmalevich-black-square-racist-note, 02.06.2021.

PETERSEN, Stephen: ‘’The Dynamics of ‘’Space’’ in Postwar Art ‘’Le Groupe Espace’’ and ‘’Arte Spaziale’’, **Fondazione Giorgio Cini Onlus Publications**, Saggi e Memorie di storia dell’Arte, Vol. 39, 2015, pp. 226-237.

POGGIOLI, Renato: **The Theory of the Avant-Garde**, Massachusetts, Harvard University Press, 1981.

POLAT, Hilmi, Harun: ‘’Renk Teorisi ve Temel Yanılgılar’’, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 28, 2012, s. 165-173.

PONTY, Merleau-Maurice: **Algının Fenomenolojisi**, Çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul, İthaki Yay, 2016.

RABEN, Hans: ‘’Bellori’s Art: The Taste and Distaste of a Seventeenth-Century Art Critic in Rome’’, **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, Vol. 32, No. 2/3, 2006, pp. 126-146.

RACCO, Tiffany: ‘’Darkness in a Positive Light: Negative Theology in Caravaggio’s Conversion of Saint Paul’’, Krakow, IRSA Publishing, **Artibus et Historiae**, Vol: 37, No:73, 2016, pp. 285-298.

RAJCHMAN, John: ‘’Foucault’s Art of Seeing’’, **October**, Vol. 44, (Spring, 1988), pp. 88-117.

REINHARDT, Ad: ‘’Art as Art’’, **Art International**, Vol. VI. No.10 September 1962, pp. 161-164.

RILEY, Bridget,

GOMBRICH, E.H.: ‘’The Use of Colour and Its Effect: The How and the Why’’, **The Burlington Magazine**, Vol. 136, No.1096, (July, 1994), pp.427-429.

RODÇENKO, Aleksandr: ‘’Devlet Sanat Kolejlerinde Resim Çalışması Atölyesinin ‘’Sloganları’’ ve ‘’Örgüt Programı’’, **Sanat ve Kuram**, Ed. Charles Harrison & Paul Wood, İstanbul, Küre, s. 373-375.

ROSENTHAL, Stephanie: **Black Paintings**, Berlin, Hatje Cantz Publishing, 2007.

ROSS, Clifford: **Abstract Expressionism: Creators and Critics: An Anthology**, New York, Harry N Abrams, 1991.

RZEPINSKA, Maria,

MALCHAREK, Krystyna: ‘’Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background’’, IRSA Publishing, **Artibus et Historiae**, Vol:7, No: 13, 1986, s. 91-112.

SARTRE, Paul, Jean: **Estetik Üzerine Denemeler**, Çev. Mehmet Yılmaz, Ankara, Doruk, 1999.

SCHWARZ, Arturo: **The Complete Works of Marcel Duchamp**, New York, Delano Greenidge Editions, 2000.

SCOTT, Yvonne: ‘’Of Night and Light’’, **Irish Arts Review**, Vol.23, No.4, (Winter, 2006), pp. 92-97.

SELZ, Peter,

LANDAUER, Susan: **Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond,** California, UC Press, 2006.

SERULLAZ, Maurice: **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Devrim Erbil, İstanbul, Remzi, 1991.

SHAH, Anita,

TITZ, Susanne: **Gregor Schnedier: END**, Köln, Walther König, 2010.

SHAKESPEARE, William: **Othello**, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2008.

SHAKESPEARE, William: **Hamlet**, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007.

SHAPIRO, E. Alan: ‘’Artist’s Colors and Newton’s Colors’’, **Isis**, The University of Chicago Press, Vol. 85, No.4, (December, 1994), pp. 600-630.

SHATSKIKH, Aleksandra: **Black Square: Malevich and the Origin of the Suprematism**, London, Yale University Press, 2012.

SHELDON, Natasha: ‘’The Roman Toga’’, (Çevrimiçi) https://historyandarchaeologyonline.com/theroman-toga/ , 03.04.2020.

SHEVELL, K. Steven: **The Science of Color**, North Yorkshire, Elsevier Publishing J&L Composition, 2003.

SHIFF, Richard: ‘’Kalın Çizgiler: Serra’nın Siyahları’’, Çev. Mehmet H. Doğan, ***Sanat Dünyamız*: ‘Bir Geometri Dersi: Sanat**’, YKY, Sayı: 76, (Yaz, 2000), s. 195-203.

SMITH-CAIGER, Martin: **Antony Gormley**, New York, Rizzoli International Publications, 2017.

SMITH-LARRATH, Philip: **Louis Bourgeois: Freud’s Daughter**, London, Yale University Press, 2021.

SNYDER, James, S.(ed.): **Beauty and Sanctity: The Israel Museum at 40. A Series of Exhibition Celebrating 40th Anniversary of the Israel Museum**, Jarusalem, The Israel Museum Publications, 2006.

SOUTER, Gary: **Malevich: Journey to Infinity**, London, Parkstone Press, 2008.

SPARKS, Brian, A: **Greek Pottery: An Introduction**, Manchester, Manchester University Press, 1992.

SPIEKER, Sven (ed.): **Destruction: Documents of Contemporary Art Anthology**, Cambridge, MIT Press, 2017.

STAFF, Craig: **Monochrome: Darkness and Light in Contemporary Art**, London-New York, I. B. Tauris, 2015.

STAROBINSKI, Jean: ‘’Tanrı Katında Ruh: Acedia Günahı’’, Çev. Serap B. Öztürk, **Cogito**, YKY, Sayı:51, 2007, s. 224-225.

STEADMAN, David: **Black and White Colors: Painting of the 1950’s-1970’s**, California, Claremont California: Pomma College, 1979.

STERNE, Laurence: **Tristram Shandy Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri**, Çev. Nuran Yavuz, İstanbul, YKY, 2006.

STOICHITA, Victor, I: **Gölgenin Kısa Tarihi**, Çev. Bilge Aydın, Ankara, Dost, 2006.

ŞAHİN, Derya: ‘’Francisco Goya’nın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri’’, **Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 4, 2014, s.151-169.

ŞAHİN, Okan: **Anlam Gelişimi Açısından Çağdaş Sanatta Kare Formu**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015.

ŞAHİN, Okan: ‘’Gnostisizm, Gül-Haç ve Teozofi Işığında İki Kare Örneği: ‘Koyu Karanlıklar’ (Robert Fludd) ve ‘Siyah Kare’ (Kazimir Maleviç)’’, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı:28, 2019, s. 103-130.

TAŞÇI, Fatih: ‘’Farklı Kültürler ve Farklı Nesneler: Anish Kapoor’’, **Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi**, Yıl:1, Sayı:1, (Aralık, 2020) s. 59-70.

TATARYAN, Nora: 15. İstanbul Bienali Fred Wilson’un Açılış Konuşması Üzerine, (Çevrimiçi) https://www.unlimitedrag.com/post/fredwilson, 02.09.2022.

TATARYAN, Nora: ‘’Koyu Derin Bir Karanlık: Siyahın İmkan Yaratan Coğrafyası’’, (Çevrimiçi) (https://www.agos.com.tr/tr/yazi/18429/koyuderin-bir-karanlik-siyahin-imkn-yaratan_cografyasi, 07.11.2022.

TEBER, Serol: **Melankoli**, İstanbul, Say, 2013.

TEZ, Zeki: ‘’Newton ve Goethe’nin Renk Kuramları’’, Ankara, **Bilim ve Sanat Dergisi**, (Eylül, 1981), Sayı: 9, s. 45.

THACKER, Eugene: ‘’Black on Black’’, (Çevrimiçi) (https://publicdomainreview.org/essay/black-on-black, 29.05.2021.

TODOROV, Tzvetan: **Aydınlanmanın Gölgesinde: Goya**, Çev. Sezin Şahin, İstanbul, Othello Yay, 2019.

TOMLINSON, A. Janis: **Goya: A Portrait of the Artist**, New Jersey, Princeton University Press, 2020.

TOPALA, Elif, Gözde: **Boşluk ve Devinim Üzerine İçsel Yorumlamalar**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2018.

TUNALI, İsmail: **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996.

TUĞAL, AVCI, Sibel: **Oluşum Süreci İçinde Op Art**, İstanbul, Hayalperest, 2012.

TÜKEL, Uşun: **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime**, İstanbul, Homer, 2005.

TÜKEL, Uşun: ‘’Günlük Yaşamdan Yapıta, Yapıttan Günlük Yaşama Oda’’, **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime**, İstanbul, Homer, 2005, s. 112-116.

TÜKEL, Uşun: ‘’Görüntülerin Matemi Üzerine Bir Görme/Okuma Denemesi’’, Dipnot, **Sanat ve Tasarım Yazıları**, Sayı 2, (Kış-Bahar, 2004), s. 107-111.

TÜKEL, Uşun: ‘’Documenta 11 ya da ‘Yaşam Sanata Öykünür’, **Arredamento Mimarlık**, 100 + 52, (Kasım, 2002), s. 124-128.

TÜKEL Uşun,

ARSAL, Yüzgüller, Serap: **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, İstanbul, Kabalcı, 2014.

TYNDALL, John: **Notes of a Course of Nine Lectures on Light: Delivered at the Royal Institution of Great Britain** London, Palala Press, 2016.

VAIZEY, Marina: ‘’Anish Kapoor: London’’, **The Burlington Magazine**, Vol. 151, No. 1281, 2009, pp. 855-857.

VOLKER, Friedrich: Melancholie als Haltung, Berlin, **Deutsche Digitale Bibliothek**, 1991.

WALKER, A. John: **Art & Outrage**, London, Pluto Press, 1999.

WHEELOCK, K. Arthur: **Perspective**, **Optics and Delfts Artists Around 1650**, Oxford, Garland Publishing, 1977.

WHEELOCK, K. Arthur: ‘’Constantijn Huygens and Early Attitudes Towards the Camera Obscura’’, **History of Photography**, Vol. 1, No.2, (April,1977), pp. 93-101.

WILLIAMS, Jeffrey: **Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition**, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

WOLFFLIN, Heinrich: **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Hayalperest, 2020.

YARATILIŞ I, 1-5.

YAVUZ, Seda: ‘’Couche et Sens: Une analyse semiotique de la Photographie intitulee ‘’Chauffeur’’ de

Rodtchenko, **Synergies Turquie**, No.3, 2010, pp. 105-111.

YILMAZ, Ayça: ‘’Damien Hirst’ün Eserlerinde ‘Ölüm’ Teması’’, **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, Cilt: 8, Sayı:57, 2019, s. 577-586.

YILMAZ, Evren: **Mondrian ve Maleviç’in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2009.

YILMAZ, Evren,

ÖDEKAN, Ayla: ‘’Yeni-primitivizmden Süprematizme Maleviç’in Sanatında Tersten Perspektif Dördüncü Boyut İlişkisi’’, **İtü dergisi/b**, Cilt.6, Sayı.2, Aralık 2009, s. 41-54.

YRIARTE, Charles: **Goya,** Sydney, Wenthworth Press, 2016.

YÜZGÜLLER Serap,

ALTUN, Cevahir, Gül: ‘’Satürn’ün Çocukları: Batı Sanatı’nda *Melancholia* İmgesi’’, **Navisalvia: Sina Kabaağaç’ı Anma Toplantısı 2016 Bildiri Kitabı**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat, 2016.

Çevrimiçi İnternet Kaynakları

(Çevrimiçi) www.webexhibits.org/causesofcolor/1B.html Erişim Tarihi: 22.11.2019

(Çevrimiçi) https://sputniknews.com.tr/20210409/salvator-mundinin-tamamen-leonardo-da-vinciye-ait-olmadigi-ortaya-cikti-1044231611.html Erişim Tarihi: 10.05.2020

Blaise Pascal'ın *On the Art of Persuasion* (İkna Sanatı Üzerine) isimli çalışmasında ele aldığı sezgici bilgilenmeye dair:
(Çevrimiçi) https://www.bartleby.com/48/3/7.html Erişim Tarihi: 12.09.2020

(Çevrimiçi) www.visual-arts-cork.com/painting/tenebrism.html Erişim Tarihi: 13.05.2020

(Çevrimiçi) https://www.abc.net.au/news/2018-06-03/colours-of-impressionism-at-art-gallery-of-south-australia/9677072, Erişim Tarihi: 05.04.2021

(Çevrimiçi), http://www.daguerreotype.org Erişim Tarihi: 11.05.2021

John Gorham tarafından 1858 yılı Nisan'ında ilk kez halka tanıtılan *kaleydeskopik renk üstünün* patentinin alınışına dair:
(Çevrimiçi), https://www.stephenherbert.co.uk Erişim Tarihi: 13.05.2021

Marcel Duchamp'ın *Otoportre*'sinin sağ alt kısmında yazan ''Marcel decivarit'' notunun anlam çözümlemesine dair:
(Çevrimiçi) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492560 Erişim Tarihi: 01.06.2021

Kathe Kollwitz'in *Dokumacıların İsyanı* serisi görseline dair:
(Çevrimiçi) http://www.moma.org./artists/3201

(Çevrimiçi), https://artdaily.cc/news/17486/Black-is-a-Color---Living-Hommage-to-Aim--Maeght#.YWwHKhpBw2w Erişim Tarihi:14. 09. 2021

(Çevrimiçi) https://artdaily.cc/news/17486/Black-is-a-Color---Living-Hommage-to-Aim--Maeght#.YXvcyZ5Bw2w Erişim Tarihi: 22. 10. 2021

Ellsworth Kelly'nin siyah monokromlarına dair:
(Çevrimiçi) https://www.moma.org/artists/3048 Erişim Tarihi: 02.08.2021

(Çevrimiçi) https://gagosian.com/artists/franz-kline/ Erişim Tarihi: 09.08.2021

(Çevrimiçi) https://americansuburbx.com/2015/12/franz-kline-discussing-black-and-white-1960.html Erişim Tarihi: 09.08.2021

(Çevrimiçi), https://www.guggenheim.org/artwork/artist/Hans-Hartung Erişim Tarihi: 04. 08. 2021

Frank Stella'nın ''16 Amerikalı Sanatçı'' sergisi dahilinde ortaya koyduğu çalışmalardan birine dair:
(Çevrimiçi) https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2877?#installation-images Erişim Tarihi: 21.09.2021

(Çevrimiçi) https://www.nga.gov/features/the-serial-impulse/frank-stella.html Erişim Tarihi: 23.09.2021

(Çevrimiçi) www.estherstocker.net Erişim Tarihi: 01. 10.2021

(Çevrimiçi) https://www.albertapane.com/artists/esther-stocker Erişim Tarihi: 01.10.2021

Pierre Soulages'in siyah-beyaz resimlerine ve genel resimleme anlayışına dönük ilgili söyleşiye dair:
(Çevrimiçi) https://www.egodesign.ca/en/article_print.php?article_id=554 Erişim Tarihi: 17.01.2021

Pierre Soulages, Hans Ulrich-Obrist söyleşisi:
(Çevrimiçi) https://tokion.jp/en/2020/07/28/observe-insight/ Erişim Tarihi: 17.01.2022

(Çevrimiçi) https://www.surreynanosystems.com/about/vantablack Erişim Tarihi: 21. 06. 2022

Olafur Eliasson'un *Derin Ayna* başlıklı enstalasyonunun bir izleyicinin gözünden deneyimlenmesine dair:
(Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=1xpkAwDohV8 Erişim Tarihi: 19. 08. 2022

(Çevrimiçi) https://jamesturrell.com/work/type/dark-space/ Erişim Tarihi: 20. 08. 2022

(Çevrimiçi) https://ropac.net/exhibitions/174-antony-gormley-second-body/ Erişim Tarihi: 24.08.2022

(Çevrimiçi) https://timetchells.com/projects/fade-to-black/ Erişim Tarihi: 25. 08. 2022

(Çevrimiçi) https://warholamag.com/tr/kara-walker-an-emancipated-negress/ Erişim Tarihi: 15.09.2022

(Çevrimiçi) https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/golgeye-ovgu_233.html Erişim Tarihi: 28.07.2022

Isamu Noguchi'nin Kara Güneş isimli çalışması ile ilgili bir gazete makalesi: (Çevrimiçi)https://archive.seattletimes.com/archive/?date=20050610&slug=noguchi10 Erişim Tarihi: 27.09.2022

(Çevrimiçi) https://www.capitolhillpast.org/single-post/black-sun-how-capitol-hill-became-home-to-isamu-noguchi-s-12-ton-sculpture Erişim Tarihi: 29.09.2022

(Çevrimiçi) https://www.artnews.com/art-news/artists/louise-bourgeois-spider-sculptures-history-1202687603/ Erişim Tarihi: 01.10.2022

Damien Hirst'in *Sürüden Uzakta* isimli enstalasyonuna müdahalede bulunan Mark Bridger'ın açıklamaları:
(Çevrimiçi) https://www.temporaryart.org/artvandals/02.htm Erişim Tarihi: 28.10.2022

(Çevrimiçi) http://tarynsimon.com/works/black_square/#3 Erişim Tarihi: 30.10.2022

(Çevrimiçi) https://katiepaterson.org/artwork/history-of-darkness/ Erişim Tarihi: 30.10.2022

ÖZGEÇMİŞ

OKAN ŞAHİN

KİŞİSEL BİLGİLER

EĞİTİM

Lisans: Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi (2004-2008)

Yüksek Lisans: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi (2011-2015)

Doktora: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi (2015-…)

İŞ DENEYİMİ

2009, İstanbul Kültür-Sanat Vakfı, Caz Festivali, Sanatçı Asistanlığı

2010-2011, Penguen Kitabevi, Satış Danışmanı

2014-…, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Araştırma Görevlisi

YABANCI DİLLER

İngilizce

YAYINLAR

-‘’Gnostisizm, Gül-Haç ve Teozofi Işığında İki Kare Örneği: ‘’Koyu Karanlıklar’’(Robert Fludd) Ve ‘’Siyah Kare’’ (Kazimir Maleviç)’’, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı 28, 2019, s. 103-130.

-**‘’**Sandro Botticelli’nin Mitoloji Konulu Eserlerine Genel Bir Bakış’’, Uluslararası Mitoloji Sempozyumu, 2-5 Mayıs 2019, Ardahan Üniversitesi Mitoloji Sempozyumu Tam Metin Bildiri (Konferans Kitabı)

BİLDİRİ/SUNUM

-‘’Hollanda ve Flaman Resminde Halk Kültürü Motifleri’’(Sunum), Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü, Antropoloji Konuşmaları Serisi-29, 11.04.2018

-‘’Silent Squares In Karaköy’’ (Konuşma): (Hacer Kıroğlu’nun ‘Karaköy’de Sessiz Kareler’’ sergisi bağlamında), 11. 06. 2018, İdil Han, Karaköy

-**‘’**Sandro Botticelli’nin Mitoloji Konulu Eserlerine Genel Bir Bakış’’, Uluslararası Mitoloji Sempozyumu, 2-5 Mayıs 2019, Ardahan Üniversitesi

ELEŞTİRİ YAZISI

-‘’Hadi Bir Daha Deneyelim: Ya Prometheus İnadı Ya da Yaprak Düzeni Siyasalar!’’, Mehmet Ali Boran, ‘’Hadi Bir Daha Deneyelim’’ kişisel sergisi üzerine yazı, Birikim Dergisi, 22.12. 2015