

RESİM SANATINDA METAFİZİKSEL, FİZİKSEL VE RESİMSSEL IŞIK ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Arş. Gör. Dr. Serdar Aydın*

Özet: Pilinius'dan Kübizm'e resim sanatında ışık konusu geniş bir tarihsel aralığı kapsamaktadır. Bu süreç içinde, ışığın resim sanatında kullanımının üslupsal değişimlerin temel bileşenlerinden biri olduğu görülmektedir. Bu geniş çerçevede ışığın, metafiziksel, fiziksel ve resimsel olmak üzere üç temel nitelik olarak açığa çıktığı görülmektedir. Işık, bir fenomen olarak, doğa gözleminin ve onun resim yüzeyine aktarımının asli bir unsurudur. Bu, ışığı fizik yasasına bağlı bir varlık olarak resmetmek anlamında fiziksel bir kullanımdır. Rengin "temsil değeri"ne verilen anlam, ışığın ifadesini de bu değer sınırları içerisinde bulmaktadır. Metafiziksel kullanım ise resim tarihinde ışığın sembolik değerinin öne çıkarıldığı kavramsal bir boyutta ele alınmıştır. Bu kullanım rengin hem "temsil değeri"ni hem de "özgül değeri"ni barındırabilmektedir. Resimsel ışık kavramı ise, doğal ışık kavramından uzak, resim sanatının kendine has kurallarınca belirlenen bir resimsel gerçeklik çerçevesinde anlam bulmaktadır. Ancak, bu üçlü dizinin, ışığın resim sanatındaki varlığını nitelendirme ve sınıflandırma amacı ile indirgeyici bir yaklaşım ortaya koyması kaçınılmazdır. Çünkü, ışığın resim sanatında kullanımları hiçbir zaman "resimsel ışık" konseptinin dışında değerlendirilmemiştir. Metafiziksel ışık da fiziksel ya da doğal ışığın temsilinden tamamen farklı bir tarihsel sürece sahip değildir. Bu nedenle ışığın resim sanatındaki tarihinin çizgisel bir tarih olmadığını; kavramların ise resim sanatının pratikleri içerisinde birbirlerine açılan patikalarla geçişlilik gösterdiğini söylemek mümkün görünmektedir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Işık, Sanat.

A RESEARCH ON METAPHYSICAL, PHYSICAL AND PICTORIAL LIGHT IN PAINTING

Res. Asst. Dr. Serdar Aydın *

Abstract: The subject of light in painting from Pilius to Cubism covers a wide historical range. In this process, it is seen that the use of light in painting is one of the basic components of stylistic changes. In this broad framework, it is seen that light emerges as three basic qualities: metaphysical, physical and pictorial. Light, as a phenomenon, is an essential element of nature observation and its transfer to the painting surface. This is a physical use in the sense of portraying light as an entity bound by the law of physics. The meaning given to the "representation value" of color finds the expression of light within the limits of this value. Metaphysical usage is handled in a conceptual dimension in which the symbolic value of light is emphasized. This use can contain both the "representation value" and "specific value" of the color. The concept of pictorial light finds meaning within the framework of a pictorial reality determined by the unique rules of painting, far from the concept of natural light. However, it is inevitable for this triple series to present a reductive approach in order to characterize and classify the existence of light in painting. Because, the use of light in painting has never been evaluated outside the concept of "pictorial light". Metaphysical light does not have a completely different historical process from the representation of physical or natural light. Therefore, the history of light in painting is not a linear history; On the other hand, it seems possible to say that the concepts are transitional with the pathways opening to each other within the practices of the art of painting.

Keywords: Painting, Light, Art.

1. GİRİŞ

Rudolf Arnheim (2004: 303), eğer görsel algının ilk nedenlerini araştırarak olsaydık her şeyden önce “ışık” araştırması gelirdi der. Işık olmaksızın ne form, ne renk, ne mekan ne de hareket söz konusu olur. Marx, Kapital’inde “görme olayında” der “...bir şeyden, yani dışarıdaki nesneden, bir başka şeye, yani göze, ışık fırlatılır. Bu, iki fiziksel şey arasındaki bir fiziksel ilişkidir” (Marx, 2011: 82). Ama ışık, sadece gördüğümüz şeyin fiziksel nedeni olmaktan daha ötesidir. Psikolojik açıdan insanın en temel ve güçlü deneyimlerinden biridir. Aynı zamanda dinsel anlamı da geniş bir tarihselliğe sahiptir (Arnheim, 2004: 303).

Işık, insan deneyiminin çok yönlü doğasının bir parçası olarak varlık gösterirken, kimi zaman görsel bir deneyimin unsuru olmanın da ötesine geçmektedir. Kendi başına bir imgesel yoğunluğu olduğu görülmektedir. Örneğin, ışık saçmak ya da ışımak gibi günlük deyimlerimiz bu imgesel yoğunluğu yansıtır niteliktedir. Ruhsal çağrışımları genellikle iyiliğin aydınlık ve ışıkla ilişkisinden dolayı olumludur.

İnsanlık tarihinde şeylere verilen anlam, mevcut koşullara bağlı olarak değişirken bazı anlamlar çağları aşarak kadim nitelikler göstermektedir. Bu bağlamda ışık da hem bir imge hem de fiziksel varlığın fenomenal bir unsuru olarak çok boyutluluk ve zamansızlık çerçevesinde bir değere sahiptir. Resim sanatı içerisindeki yerini açıklamak ve bu çalışmada amaçlandığı gibi, onu ne ise o olarak ortaya koymaya çalışmak söz konusu zamansızlıktan ileri gelen kronolojik zorluklarla baş etmeyi gerektirir. Bu nedenle, bu çalışmada, söz konusu zorluğu aşmak üzere, ışığı tematik olarak inceleme yöntemine başvurulmuştur. Bununla birlikte, resim sanatında ışığın fiziksel, metafiziksel ve resimsel ışık olmak üzere üç tematik başlık altında incelenmesi, söz konusu çerçevelerin, hem eşzamanlılığını hem de geçişkenliğini göz önünde bulundurmayı gerektirmektedir.

Resim sanatında ışığın yeri ve kullanımı, her

sanat tarihsel dönemin ortaya koyduğu üslup ekseninde farklılıklar göstermekle birlikte kültürler arası yakınlıklar, uzaklıklar ve kopuşların izlerini de taşımaktadır. Çok yönlü ve geniş ışık konsepti, tarihsel dönemlerin gerçeklik algısında ve arayışında öne çıkan bir anlamla karşılık bulmuştur. Anlamı belirleyen bu koşulların her biri ışık konusu bağlamında incelenmeye değerdir. Fakat bu çalışmada ışık konusunda farklı boyutların varlığını incelememizi mümkün kılan belli başlı kırılma noktalarına dair dönemsel incelemelerle yetinilmiştir. Buna ek olarak resim sanatının ışığı ifade etme doğrultusundaki resimsel icatları, konunun incelenmesinde yön verici olmuştur. Araştırmada, Plinius’un resim sanatının doğuşu olarak kabul ettiği, genç bir adamın gölgesi takip edilerek duvara silüetinin çıkarılması olayı başlangıç noktası olarak alınmıştır. Cezanne’i takiben Kübizmin ortaya koyduğu devrimsel üslubun resimsel olanı daha pür bir noktaya taşınması ve belirginleştirmesi nedeniyle araştırmanın kapsadığı tarihsel çerçevenin diğer uçta sınırlarını oluşturmaktadır.

2. PLINIUS’DAN KÜBİZME IŞIĞIN FİZİKSEL, METAFİZİKSEL VE RESİMSSEL KULLANIMI

2.1. Metafiziksel Işık

Işık, her şeyden önce fiziksel bir varlıktır. Ama ona verilen ya da atfedilen anlamlar çoğunlukla metafiziksel veya ruhanidir. Işığın, dünyayı görünür kılmanın koşulu olduğu düşünüldüğünde, tüm örtük ve gizli şeylerin açığa çıkarılmasında bir sembol işlevi yüklenmesi anlamlı görünecektir. Gece, karanlığında sakladığı ile kötülükle; gündüz ise aydınlığında gerçeği ve hakikati açık etmesi ile iyilikle ilişkilendirilmiştir. Bu pratik anlamlandırmanın ötesinde ışığın metafiziksel anlamı, kutsal kitap kaynağında temellendirilmiş ve böylelikle metafiziksel imgelemin temel unsurlarından birine dönüşmüştür. Bu noktada ışık kavramı

kompleks bir yapıdadır ve sanatta bulunduğu karşılık da tek bir biçimsel yapı göstermemektir. Sanat dinsel olduğu sürece ona ilişkin her şeyin de dinsel olacağı ya da olması gerektiği düşünülebilir. Ancak bunu mümkün kılanın Hristiyanlık sanatının kendi dinamikleri olduğu unutulmamalıdır. Sözgelimi İsa'nın gerçek bir insan olarak yaşaması ve acı çekerek ölmesi gerçeğini konu edinen bir sanat eserinde, dinsel ve ruhani olan maddi olandan ayrılmaz bir bütünlük içinde verilmektedir. İsa'nın acı çeken bedeninde yansıyan ışık, maddeyi aydınlatan ışıktır. Bu nedenle dinsel sanatta genel anlamda ışığın metafiziksel olduğunu söylemek mümkün değildir. Fakat, ondaki maddilik kutsallıkla yoğunlaşan bir ışıktır ve İsa'nın fizik ve metafizik olmak üzere ikili varlığının parçasıdır. Hristiyanlığın dinsel sembol sisteminde ışığın, maddesel olandan uzaklaşırken, maddenin öz niteliklerinde belirlediği görülmektedir. Cennetin ışıkları, altın renkli boyanın göz alıcı ışımada ifadesini bulmaktadır. Bu ışığa, metafiziksel ışık adını verebileceğimiz ve ortaçağa özgü bir ışık türünü gündeme getirmektedir. Ortaçağ düşüncesi, ışık metafiziği ile renge ve ışığa ruhani bir boyut kazandırmıştır. Söz konusu düşünce, ışık ve Tanrı arasındaki benzerlik ilişkisinde temellenmektedir. Birçok dinde görebileceğimiz Tanrı-ışık beraberliğinin, Hristiyanlık inancında öncelikli olarak kutsal kitap kaynaklı olduğu görülmektedir.

Yuhanna İncili şöyle başlamaktadır: Başlangıçta Kelâm 1 vardı. Kelâm Allah'la birlikteydi Ve Kelâm Allah'ın kendisiydi. 2 Kelâm ezelden beri Allah'la birlikteydi. 3 Allah her şeyi Kelâm'ı vasıtasıyla yarattı. Allah'ın Kelâmı vasıtasıyla yaratılmamış Hiçbir şey yoktur. 4 Kelâm hayatın kaynağıdır, Bu hayat bütün insanlara nur oldu. 5 Nur karanlığı aydınlattı. Karanlık nuru söndüremedi (Yuhanna1:1-5). Buradaki ışık bahsinin, ona metaforik bir anlam verdiği görülmektedir. Işık, burada görünüre dair olmaktan çıkmış ve sözün yerini almıştır. Ellul'e

göre (2015: 295), sözün yerine geçen bu ruhani ışık, sürekli olarak, yaratılmış her şeyi aydınlatan doğal ışığa yani güneşe doğru hareket etmektedir. Bu hareketle birlikte, ruhani ışığa paralel olarak, İsa da, güneş ile somutlaştırılmaya başlamıştır. Buna karşın, mecazi anlamda kullanılan ışık, bu dinsel çerçevede, görmeye ilişkin değildir. Hatta, İsa'nın, gözleri görmeyen birini iyileştirirken; "Dünyada olduğum sürece dünyanın ışığı benim" (Yuhanna, 9:5) sözleri bile gerçeği ve hakikati açığa çıkarmak anlamında kullanılan bir mecazdır. Buradan Tanrı'nın ışık olmadığı ve ışığın yaratılmış bir varlık olduğu sonucu çıkarılabilmektedir (Ellul, 2015: 294-297). Mecaz da olsa bu kullanımın, ışığın dinsel sembolizma içerisindeki yerini meşrulaştırdığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Somutlaştırma eğiliminin baskın olduğu ortaçağda Yeni Platonculuk düşüncesi, Tanrı ve Güneş arasındaki benzerliğin altını çizmektedir (Aster, 2005: 338). Bu düşünce içerisinde, ışığın varlığını hiyerarşik olarak ayıran Aziz Bonaventura ile karşılaşmaktayız. Ona göre, ışık, üç farklı açıdan incelenmelidir: lux, lumen ve color veya splendor. Bu hiyerarşide en üstte "kendi içinde ışık" olan lux yer almaktadır ve bir yaşam kaynağıdır. İkinci olarak lumen ise yayılan ışıktır. Color ya da splendor da yansıyan ışıktır (Eco, 2020: 92). Işığa verilen bu değerın yansımalarını en çok mimari ve ona bağlı olarak vitray sanatında görmek mümkündür. Işığı, mekanın içerisine renkli bir figür olarak yansıtmaya imkan veren vitray, Ortaçağ'ın ışık metafiziği için en uygun tekniklerden biri olmuştur. Lux ve lumen kavramları vitray sanatında tam bir karşılık bulmaktadır. Işığın kaynağından (lux) gelerek mekana yayılması (lumen) ile Hristiyanlığın İsa'da cisimleşen ve varlığa yayılan kutsal sözü arasında hem hiyerarşinin hem de birliğin ifadesinde mükemmel bir örtüşme görülmektedir. Ortaçağ'ın ışıkla ilişkisinde özgün yönlerden biri de renklerin kendinde

parlaklığına verilen değerdir. Renklerin ışık koşullarıyla belirlenmediği, ara renklerden ziyade ana renklerin tercih edildiği, canlı renklerin birlikteliğine dayalı bir estetik ile karşılaşmaktayız. Dönemin resim sanatı için başlıca verileri sunan el yazmalarında görebileceğimiz minyatürlerde bu estetiği görebiliriz. Umbreto Eco (2020: 82), Ortaçağ'daki renk ve ışık beğenisinin kendiliğinden bir tepki olduğunu dile getirmektedir. Parlak renklere ve parıltılı nesnelere karşı gösterilen ilgi de kendiliğindedir ve metafizik çerçevesinde yapılan değerlendirmeler söz konusu beğenin ortaya çıkışından sonra gerçekleşmiştir. Parıltılı, ışığın güçlü biçimde yansıdığı nesnelere ve değerli taşlar, ışık metafiziğinin etkisi ile mutlak ışığa giden yolu ifade etmektedir. Ortaçağ'ın önde gelen mimarlarından Rahip Suger, altın işlemeli bir kapının üzerinde yer alan dizelerde nesneden yansıyan parıltının metafizik açılımını vermektedir.

Bu kapıların bezemesini yüceltmeye kalkışan sen, her kimsen,
Altına ya da pahasına değil, yapılan işe hayran ol.
Yapıt soyluca ışıldar, ama soyluca ışıldayan yapıt
Ruhları da ışıldatır ki gerçek ışıklarla yürüsünler
İsa-Mesih'in gerçek kapısı olduğu gerçek ışığa
doğru.

O nasıl mı bu ışıkların içindedir? Kapının altını
bunun imidir:

Amaçsızca bekleyen ruhu gerçeğe iten maddi
şeylerdir

Ve ışığı görünce ruh, daldığı yerden, cana gelir
(Marin, 2013:192).

Kapıların üzerine yazılan dizelerin anlamından önce, yapıldığı malzemenin parıltısı ile verilen ışığın "ruhsal" gücü, izleyenin kendini ona vermesini ister. Işık yaratılmış şeyler arasında ruhsallığı en güçlü yansıtan varlıklardan biridir ve izleyici, ışığın bu dindar seyri ile ruhsal deneyimini maddede bir bütünlüğe ulaştıracaktır. Ortaçağ'ın altın sarısı resimlerinde parıltı veren ışığın anlamının da böylesi bir metafizik ışık

olduğu ileri sürülebilir. Altın renkli yüzeylerde ışık, nesneden yayıldığı yanılması yaratırken; nesnenin maddeselliği İsa-Mesih'in gerçekliğine ve bedenselliğine vurgu yapan bir İm'dir.

Ortaçağ'da ışık, rengin özgül değerinde açığa çıkan ve varlığın kendinde taşıdığı hakikatine işaret eden ruhani bir varlıktır. Bu özgül değer, ortaçağ ışığını temsil değerine odaklanan dönemlerden ve yaklaşımlardan ayırmakta; metafizik hakikatle daha doğrudan bir yakınlık kurması anlamında metafizik ışık kavramını mümkün kılmaktadır.

Metafiziksel ışığın başka bir versiyonu İtalyan ressam ve yazar Giovanni Paolo Lomazzo (d.1538-ö.1600) tarafından ileri sürülmüştür. Ona göre, ışık gerçekçilikten vazgeçilmeksizin metafiziksel bir unsur olarak ele alınabilir (Rzepińska ve Malcharek, 1986: 98). Lomazzo, kapsamlı incelemesinde ışığı, temel olarak birincil (lumi primari) ve ikincil (lumi secondari) olmak üzere iki bölümde ele almıştır. Birincil ışık, üç formda açığa çıkan bir ışık kaynağını işaret etmektedir. Bunlar a) doğal ışık olarak, gök ya da güneş b) kutsal kişiler ya da meleklerin kaynaklık ettiği "lume divino" yani kutsal ışık olarak metafizik ışık ve c) bir meşaleden, mumdan ya da bir ateşten çıkan, insan kaynaklı yapay ışıklardır. Lomazzo, kutsal ışığın resimde temsil edilen gündüz ve geceden bağımsız olarak gösterildiğine dikkat çekmektedir. Ancak, gece-gündüz olgusundan bağımsız olsa da metafizik ışık, doğal ışığın yasalarına tabidir (Rzepińska ve Malcharek, 1986: 98).

Lomazzo'nun ifade ettiği yaklaşım, kaynağa göre ışığın metafiziksel niteliğidir. Yani ışığa metafiziksel nitelik kazandıran şeyin metafiziksel kaynak olduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla, ışığın resim yüzeyinde ifade edilmesinde, ışığın madde üzerinde yarattığı dışsal etkinin taklidi benimsenmiş olsa dahi kaynak metafizik nitelik gösterdiğinden ışık da metafiziksel olacaktır (Görsel 1).

Gilles Deleuze'un Barok ışık üzerine düşünceleri



GörSEL 1. Correggio, İsa'nın Doğuşu, yaklaşık 1530, Ahşap üzerine yağlıboya, 256x188 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Germany.

de ışığın kaynağa göre metafiziksel hale gelmesine dair bir okuma olarak değerlendirilebilir. Deleuze, Barok ışığın yeni bir ışık rejimi olduğunu ileri sürerken düşüncesini Leibniz'in monad kavramı üzerinde temellendirmektedir. Bu kavram temel olarak mekansal bir alegoriye dayanmaktadır ve söz konusu mekan penceresiz bir oda olarak düşünülmektedir. Ama görünürlük için bir zorunluluk olan ışık, Barok'un görünür plastiğini açıklamak için monada girmek zorundadır. Bu yüzden Deleuze, "ışık ancak dışarıya ait hiçbir şeyin görünmesine izin vermeyecek kadar iyi gizlenmiş, yalnızca saf bir içeriğin dekorlarını aydınlatan ya da renklendiren deliklerden geçerek gelir" demektedir (Deleuze, 2006: 45). Resim sanatında da Caravaggio ya da Tintoretto resimlerinde ışığı böylesi bir delikten çıkarıncasına kullanırlar.¹ Deleuze, monadda ışığın sızdığı bir delik ya da yarık olmayışının üzerine gitmekte ve

monadda içten yanan bir "mühürlü ışık" tespit etmektedir (Deleuze, 2006: 51). Açıklamasında görünürden kavrama, kavramdan görünüre bir patika açmaktadır.

Açık, sürekli olarak karanlığa dalar. Açık-karanlık, her iki yönde de katedilebilecek bir diziye bağlı olarak monadı doldurur: bir uça karanlık zemin, diğerinde mühürlü ışık. Bu ışık yandığı zaman ayrıcalıklı bölgede beyazlığı üretir; ama beyazlık gitgide daha çok gölgelenir, yerini karanlığa bırakır; karanlık, monadın bütününe kaplayan kopkoyu zemine doğru yayıldıkça gitgide daha çok kararır (Deleuze, 2006: 52). Barok ressam resmini doğrudan karanlığın içine girerek yapmaktadır ve bu karanlık, ruhun mekanı olan Monaddır. Monad, metafiziktir. Deleuze'un ifadesiyle "Tanrının şarkısı" burada söylenmektedir (Deleuze, 2006: 17). Barok ışığı, metafizik bir mekanın mühürlü ışığı olarak okuyan Deleuze, Barok sahneyi, plastik açıdan naturalist olsa da, metafizik bir düzleme taşımıştır denilebilir.



GörSEL 2. Caravaggio, Çarmıhtan İndirme, 1600-1604, Tuval üzerine yağlı boya, 300x203 cm, Vatikan.

¹ Rönesans döneminde özellikle Leonardo da Vinci'nin notlarında görebileceğimiz gibi nahoş bir tür olarak görülse de ışığın küçük bir pencereden gelmişçesine kullanıldığı Barok resimde ışık-gölge, keskin bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu keskin zıtlığa dayalı resim için özel olarak "tenebrizm" terimi kullanılmaktadır (Da Vinci, 2019: 66).

2.2. Fiziksel Işık

Fiziksel ışık kavramının açıklanması her şeyden önce ışığın bir fenomen olarak değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu fenomen, gözün aracılık ettiği bir gerçeklik deneyimidir. Ancak, resim sanatında ışık fenomeni, Plinius'un resmin tarihinin başlangıç noktası olarak kabul ettiği siluet evresi göz önüne alındığında aşamalı bir seyir ortaya koymaktadır. Stoichita'nın (2006: 11) Plinius'dan aktardığına göre resim sanatı, bir adamın gölgesinin etrafına bir kontur çizilerek kopyasının oluşturulması ile başlamıştır. Bu başlangıç ışığın şeyleri aydınlatarak görünür ve anlaşılır hale getirmesinin yanında, gölge yaratma kabiliyetini ortaya koyduğu söylenebilir. Dolayısıyla ışık, gölgenin resim tarihindeki bu başlangıç değerini paylaşmaktadır denilebilir. Bu durum, ışığın resim sanatında ontolojik bakımdan belirleyici olduğu anlamına gelmektedir. Işık, görünürlük için bir fizik yasasının parçası olduğundan resim sanatının siluet evresinde sınırları tayin eden fiziksel bir varlıktır. Öte yandan ışığın yokluk alanında, yani silüette, etkinleşen dışsal rolü resim sanatı ile görünürlük fenomeninin bulunduğu sınıra da işaret etmektedir. Plinius, resim sanatı tarihindeki bu gölge evresinin yerini daha ileri bir yöntem olan monokrom resme bıraktığını ifade etmiş ve uzun yıllar boyunca kullanılan bir teknik olduğundan bahsetmiştir (Stoichita, 2006: 11). Plinius'un söz ettiği monokrom resim, yüzeyin ışığın farklı derecelerini ifade edecek şekilde, tek bir rengin tonları ile boyanmasını ifade etmektedir. Bu da gözün doğrudan ilişkide olduğu görünürlük fenomenine, silüetin ötesinde, resimsel bir yönelim anlamına gelir. Işığı, görünenin diğer unsurlarıyla bütünleştiren bu fenomenal

bakış, nesnenin görünür niteliklerini daha detaylı ayırt etmektedir. Arnheim, bu yöndeki incelemesinde doğal bir gözlemlerle, karşısındaki nesnenin ismi konması gereken bir fenomen olarak görüldüğünü ifade eder. Buna göre gözlemlenen nesnede, biri nesnenin kendi rengi diğeri ise ışığın rengi olmak üzere ikili bir renk ve parlaklık değeri ayırt edilmektedir. Işık alan nesnenin alt katmanı "nesne rengi ve parlaklığı", üst katman ise "aydınlık" (illumination) olarak adlandırılmaktadır (Arnheim, 2004: 309). Yani ışık sadece nesneyi görünür kılarak onun rengini açığa çıkarmanın da ötesinde nesneye renk veren bir varlıktır. Ancak bu özellik monokrom resim evresinde henüz fark edilememiştir.

Resim sanatında ışık ve gölge etkilerine dayalı ton geçişleri uygulayarak hacim duygusu yaratan ilk ressamın Antik Yunanlı Apollodorus olduğu düşünülmektedir. Günümüze ulaşabilmiş bir resmi bulunmamakla birlikte skiagraphia² tekniğini ilk kullanan ressam olarak anılmaktadır. Antik dünyanın resimsel keşifleri ve ışık-gölgenin hacim yaratmaya imkan sağlayan uygulamaları batı resim sanatı tarihi açısından önemlidir. Hristiyanlık sanatının ilk örneklerinde de söz konusu antikite etkisi görülebilmektedir. İki boyutlu yüzey üzerinde üç boyut yanılması yaratan perspektif ve hacim verme Romalılarca bilinmekteydi. Ancak zaman içinde bu yöntemler unutulmuş ve sanatçılar bu teknikleri yeniden keşfetmek zorunda kalmıştı.

Henüz Rönesans'ın chiaroscurosu ortaya çıkmadan önce ressamların ışık ve gölge ile hacim yaratmak için kullandıkları tekniklerden biri de grisaille'dir. Gri monokrom anlamına gelen grisaille, 14. yy.'ın başlarında yaygınlık kazanmıştır. Jean Pucelle de bu tekniğin ustalarından biridir (Görsel 3). Pucelle'nin resimde hacim etkisini mükemmelleştiren

² Skiagraphia teriminin temel olarak iki farklı kullanımı bulunmaktadır. Birincisi Plinius'un resim sanatının başlangıcı olarak kabul ettiği silüet çizimlerini tanımlayan "gölge resim"dir. İkinci olarak da daha modern bir kullanım söz konusudur. Buna göre skiagraphianın, trompe l'oeil yani diğer bir deyişle perspektif resim anlamı vardır ve ışık-gölgenin etkin kullanımına bağlı olarak üç boyutluluk yanılması yaratmayı amaçlar (Stoichita, 2006: 30). Buna ek olarak terimin modern kullanımı aynı hacimsel etkinin monokrom olarak yaratılmasını da ifade etmektedir. Bu anlamda "skiagraphia" terimi "chiaroscuro" teriminin Antik Yunan'daki karşılığıdır ve modern kullanımları netlik göstermemektedir (Keuls, 1997: 121-122).

grisaille tekniğini başarıyla uygulaması, Erwin Panofsky tarafından, Giotto ve Duccio'nun İtalya'da resim sanatının gelişiminde oynadıkları rolü, Kuzey resmi için sergilediği şekilde yorumlanmıştır. Pucelle'nin bu canlı stili geliştirmesine olanak sağlayan Paris okulu, el

yazmalarında din dışı ayrıntılara yer vermiş ve bu türden konular optik yanılsama kullanımı gibi biçimsel niteliklerin önünü açmıştır (Calosse, 2011: 136). Bu dönem için ışık-gölge ve hacim daha çok dünyevi olanın ifadesidir.



Görsel 3. Jean Pucelle, *Jeanne d'Evreux Saatler Kitabı*, 1324–28, *El Yazması, Grisaille ve Parşömen üzerine tempera*, 20.4 × 28 cm, Metropolitan Müzesi, New York.

Işığın temel düzeyde hacim yaratan etkisi, Ortaçağ'da rengin özgül değerine verilen öncelikle geri plana itilmiş olsa da yine Ortaçağ içerisinde temsil değeri yeniden keşfedilmiştir. Burada fiziksel ışığı, temsil değerinde yani bir fenomen olarak ışığın resim yüzeyinde taklit edilmesinde bulmaktayız.

Görünürlük fenomeninin resimsel ifadesinde bir evre olarak monokrom, ışığın renk ile ilişkilendirildiği Rönesans'a kadar hakim bir yöntemdi. Ancak monokrom resim Erken Rönesans döneminde, 1400-1500 yılları arasında da popülerdi. Grisaille'den farklı olarak ara ton işlevi gören renkli bir zemin üzerine, gölge alanlar için siyah, ışıklı alanlar için de beyaz mürekkep kullanımı özellikle 15. Yüzyılda yaygınlaşmıştır (Görsel 4). Bu teknik de,

skiagraphia ve griseilla gibi chiaroscuro tekniğini öncelemiştir.



Görsel 4. Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci), *Manzara (recto)*, 1489-90, *Kağıt üzerine guaj*, 20.4×28 cm, Metropolitan Müzesi, New York.

Rönesans, monokromun ötesinde, ışık üzerine kapsamlı bir düşünüm gerçekleştirmiştir. Alberti, “Resim Üzerine” adlı eserinde resim sanatının üç bölüm ihtiva ettiğini belirtmektedir. Bunlar; sınırlama, kompozisyon ve ışığın dağılımıdır. Piero Della Francesca, Alberti’nin tespitini referans almıştır ve bir ressam olarak yeniden değerlendirerek; bu üç bölümü yeniden adlandırmıştır: Tasarım (design), ölçü (measures) ve renk. Piero Della Francesca, Alberti’nin “ışığın dağılımı” dediği şeyi “renk” olarak ele almıştır. Bu perspektif, resim sanatı tarihinde ışığın renk ile sentezlendiği bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Ancak, Cezanne’a kadar anlaşılması ve uygulanması mümkün olmamıştır (Bouleau, 1963: 92). Piero, bu tespiti

yaptığında ışık, bir rengin monokrom olarak ışık-gölge ve hacim etkisi yaratacak şekilde bir arada kullanılmasına dayanıyordu. Ama yine de hacmin resim sanatında Cezanne’a kadar sadece monokrom olarak uygulandığını söyleyemiyoruz. Çünkü, Rönesans’ın uygulamalarından biri olan “cangiante” tekniğinde görebileceğimiz gibi, gölge ve ışık için yaygın kullanımın dışında, siyah ya da kahverengi ile koyulaştırılmadan tamamen farklı renkler kullanılarak hacim yaratılabildiğine tanık olmaktadır. Cangiante tekniğinin yetkin örneklerini, Michelangelo’nun Sistine Şapeli fresklerinde görebilmekteyiz (Görsel 5). Michelangelo, Daniel Peygamber’in giysi betimlemesinde sarı kumaşın gölge alanlarını yeşil boyayarak cangiante tekniğini kullanmıştır.



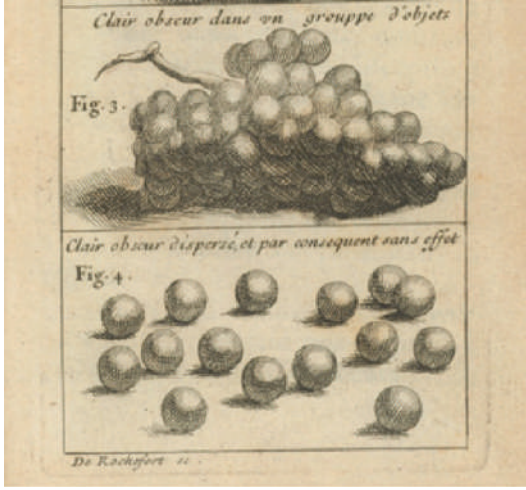
Görsel 5. Michelangelo, Daniel Peygamber, 1508-1512, Fresco, 13.7 x 39 m, Sistine Şapeli, Vatikan.

Ortaçağ, rengin “özgül değer”ine odaklanırken Rönesans artık “temsil değeri” ile ilgilenmeye başlamıştır. Dolayısıyla sembolik anlamların yerini doğa gözlemine dayalı temsilde, nesnenin görünürlüğüne dair maddi bir nitelik olarak “renk” almıştır. Bu da ışığın, batı resim sanatı tarihinde, bir fenomen olarak yerini aldığı tarihsel bir noktadır (Ergüven, 2002: 102-103). Söz konusu temsil değeri, ışık ve gölgeyi uzamsal

belirlenim içinde tanımlamakta, perspektif ve oylum, görünüre dair doğa gözlemine doğru ifadesi olarak birlikte iş görmektedir.

Rönesans’ın ışıkla ilgili en önemli keşfi chiaroscurodur. Chiaroscuro, resim sanatının temel prensiplerinden biri olarak, 1708 yılında R. de Piles tarafından ilk olarak “Resim Sanatının Prensipleri” eserinde tanımlanmıştır.

Piles'e göre (1743: 220), "claro-obscuro", resimde ışık ve gölgenin doğru biçimde dağıtılmasının yanında, bir bütünlük yaratarak, göze rahatlık ve tatmin etkilerini de vermek anlamına gelmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. Roger de Piles, Üzüm Salkımı (Yukarıda) ve Dağılmış Üzüm Taneleri (Aşağıda), 1708, Gravür, Houghton Library, Harvard University.

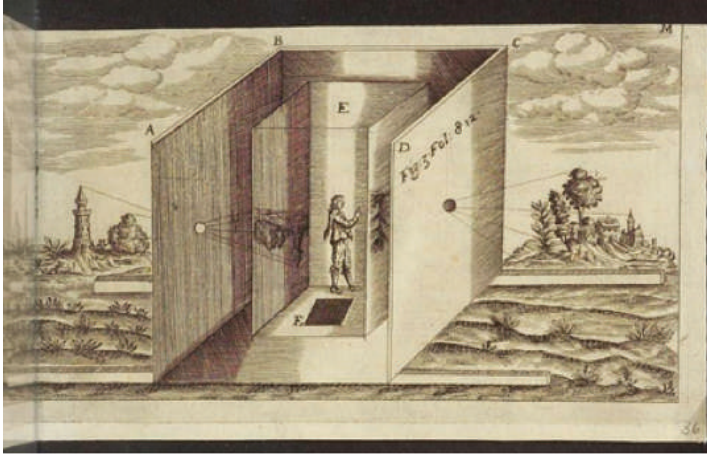
Her ne kadar 18. yüzyılda claro-obscuro terimi ışık ve gölgenin dünyadaki fenomenal varlığını tanımlasa da resim sanatındaki terimsel anlamı bir nüans içermektedir ve estetikdir (Baxandall, 1995:76). Piles, resimde ışık-gölge dağılımının ressamın hayal gücüne bağlı olduğunu vurgular (Piles, 1743: 220). Dolayısıyla ışık-gölgenin fenomenal görünümü resim sanatında mutlak bir belirleyici değildir. Fenomenal ve estetik görünüş birbirinden ayrı olarak değerlendirilmiştir.

Chiaroscuro'nun resim sanatındaki kullanımına yönelik başka bir açıklama Michel-François Dandre-Bardon'un 1765 tarihli "Traite de peinture" eserinde yer alır. Chiaroscuro'nun resim sanatındaki işlevleri ve içeriğine dair verdiği detaylar arasında söz konusu tekniğin bir resimde önceliğin belirlenmesinde iş gördüğü, resmi oluşturan kütlelerin, tutarlı ve parçalanmayı

önleyici biçimde yan yana getirilmesini sağladığı ve bu kütleleri üç dereceli bir ışık-gölge düzenine kavuşturduğu yer almaktadır. Bu üçlü derecelendirme, ışık, ara ton (Half-tone) ve gölge şeklinde düzenlenmektedir ve resimde üç boyutluluğun oluşturulmasında temel niteliktedir (Baxandall, 1995:76-77).

Metafiziksel ışık içinde fiziksel ışığın varlık göstermesi gibi chiaroscuro örneğinde fiziksel ışık içinde resimsel ışığın aynı anda var olduğu görülmektedir. Bir yanda gerçeğin mimetik tekrarı resimde bir değer olarak yerini alırken diğer yanda resim sanatının kendi dinamikleri (birlik, uyum vs.) içinde hareket edilerek her türlü mutlak belirleyici ilkededen kaçınılmaktadır.

Doğaya uygunluğun araştırılmasında özellikle 17. Yüzyıl Flaman ressamaları arasında oldukça popüler olan bir aygıt, ışığı da içeren geniş bir gerçeklik deneyiminin parçası haline gelmiştir. Camera obscura adı verilen bu araç, dışarıdaki gerçekliğin, karanlık bir odaya açılan delikten görüntü olarak yansımaları sağlamaktadır (Görsel 7). Ressama iki boyutlu yüzeye yansıtılmış; üzerinde çalışabileceği bir görüntü sunarak kolaylık sağladığı söylenebilmektedir. Camera obscura'nın kapalı ortamında güneş ve gözlemci arasındaki ilişki dolaylıdır. Bu durum genel olarak dünyayı özel olarak da ışığı dışsallaştırmıştır. Işığın fenomenal gerçekliğinin bir aygıt dolayımına girmesi fiziksel ışığın resim yüzeyinde nasıl görüneceğine dair belirleyici olmuştur. Ancak, camera obscura'nın sağladığı görüntünün gerçekliğin temsil edilmesindeki bu hakimiyeti 19. yüzyıla gelindiğinde son bulur. Söz konusu dolaylı ilişki ortadan kalkarken; ışık ve gözlemci aynı optik deneyim alanı içinde yer almaya başlar. Crary (2010: 151), bu durumun en iyi örneklerinin Turner'ın son yapıtlarında olduğunu ifade etmektedir (Görsel 8). Bu resimlerde artık gözlemci aygıtın dolayımında sunulan sınırlı bir ışıkla değil bizzat içinde olduğu bir ışıkla karşı karşıyadır.



Görsel 7. Athanasius Kircher, *Taşınabilir Camera Obscura*, 1645, Gravür, *Ars Magna Lucis Et Umbrae, Wolfenbüttel* : Herzog August Bibliothek, Almanya.

Görsel 8. W. Turner, *Işık ve Renk (Goethe'nin Kuramı) - Tufandan Sonraki Sabah*, 1843, Tuval üzerine yağlı boya, 78,7 x 78,7 cm, Tate London.



Resim sanatı 19. Yüzyıl sonlarında ışığın optik gerçeklik düzleminde yeniden ele alındığı bir sürece girmiştir. Hatta bu arayışın “resimde ışığın doğuşu” olarak yorumlandığına rastlamak mümkündür (http-1). Bu köklü değişimin merkezinde, yeni bir bakışın sahibi olarak Empresyonizm bulunmaktadır. Sabitliklerden ziyade değişkenlerin belirlediği titreşimli bir yüzey yaratan empresyonist ressam, görsel algıyı süreklilik gösteren bir deneyim olarak ele almıştır. Jules Laforge, 1883 tarihli makalesinde empresyonistin doğayı, gerçekte olduğu gibi, renkli titreşimler olarak gördüğünü ve onun için artık ışık, biçimlendirme, perspektif ya da chiaroscuro gibi sınıflandırmaların olmadığını

yazmıştır. Tüm sınıflandırmalar gerçeğin renkli titreşimlerine dönüşmüştür ve yalnızca tuval yüzeyindeki renkli titreşimlerle elde edilebilirler. Empresyonist, doğayı çizgilerle birbirinden ayrılmış biçimler olarak değil bir bütün olarak görmüştür. Laforge’a göre artık izole edilmiş melodiler değil bir senfoni söz konusudur. Empresyonizmde ışığın konumundaki devrimsel nitelik, temsilde gerçekliğin artık mimetik bir tekrar olarak algılanmamasıdır. Görünür gerçeklik, 16. yüzyıldan 18. yüzyılın sonuna kadar, camera obscura’nın merceğinden yansıyan görüntü ile karşılığını bulmuştur. Camera obscura’nın temel reddiyesi de görmenin

bedene bağlı olarak gerçekleşmesidir (Crary, 2010; 152). Ama Empresyonizm'in bütüncül doğa algısı buna ters istikamette bir hareket izler. Bu yönelim gerçekliğin dışsal değil içsel belirlenimine dayanmaktadır. Barasch'ın (1998) aktardığına göre, görme üzerine araştırmalarıyla 19. Yüzyılda öne çıkan Hermann von Helmholtz (1821-94), algıladığımız dışsal nesnelere bireysel duyumlara dayalı olduğunu Empresyonizmin yükselişinden çok önce belirtmiştir. Buna göre de "ışık, yalnızca, gören bir gözle karşılaştığında ışık olur" (Barasch, 1998: 38). Camera obscura, görmeyi bedensiz kılan bir aygıt olarak nesnel dünyayı mekanik olarak yeniden üretmiş dolayısıyla da insanın görme deneyiminde yaşadığı beden ve zihin bütünlüğünü parçalara ayırmıştır. Ama zihnin görmedeki işlevi göz kadar temel bir işlemdir. Empresyonist, bu bütüncül bakışı ile görmenin dolaysızlığını deneyimlemiştir.

Resim sanatında Empresyonizm'den önce ışığın boyanmasında beyaz rengin hakim olduğu görülürken empresyonizm ile birlikte ışığı ifade eden renklerin zenginleştiği görülmektedir. Buna karşın, optik bir gerçeklik arayışı içinde olan Empresyonizmin resim yüzeyini zenginleştiren çok renkliliği chiaroscuro etkisini sürdürmektedir. David Hockney, chiaroscuro'nun terk edilmesini ancak Van Gogh, Gauguin ve Bonnard ile birlikte gördüğümüzü ileri sürmektedir. Bouleau'ya göre ise chiaroscuroyu terk ederek izleyicide şok etkisi yaratan ressam Manet olmuştur (Bouleau, 1963: 297). Manet, Foucault'ya göre geleneksel ışıklandırma yöntemlerini bir kenara bırakmıştır. Hatta "Olympia" resminde skandal yaratan şeyin çıplaklık değil, bu yeni ışıklandırma biçimi olduğunu ifade etmiştir. Manet, ışığı geleneksel olarak yandan ya da yukarıdan değil izleyicinin bulunduğu noktadan gelecek biçimde resmetmiştir. Foucault'ya göre, Olympia'yı aydınlatan bizim bakışımızdır. Bakışımız bir fenerdir. Onun çıplaklığından ve

görünürlüğünden sorumlu olan da bakışımızdır (Foucault, 2020: 37). Bu karşıdan ışık, chiaroscuro etkisini de ortadan kaldırmıştır. Figürler bu nedenle, geleneksel japon resimlerinde olduğu gibi, daha düz ve boyutsuz görünmektedir (Görsel 9).



Görsel 9. Edouard Manet, *Flüt Çalan*, Tuval üzerine yağlı boya, 1866, 160.5x97 cm, musée d'Orsay, Paris, France.

Her ne kadar chiaroscuroyu yansıtmasa da Manet'nin karşıdan ışığının, fiziksel ışık konseptini devam ettirdiği ileri sürülebilir. Karşıdan ışık, resmin mekan ve gerçek mekan arasındaki ilişkiyi fiziksel ışık çerçevesinde manipüle ederek resim sanatında fiziksel ışığın provokatif bir kullanımını sunmuştur.

Fiziksel ışık, uzun tarihsel süreci boyunca, görünür gerçekliğin kurucu rejiminde oynadığı rolden, gerçekliğin ışık yoluyla manipülasyonuna iki karşıt uçta etkinlik göstermiş bir pratiktir.

2.3. Resimsel Işık

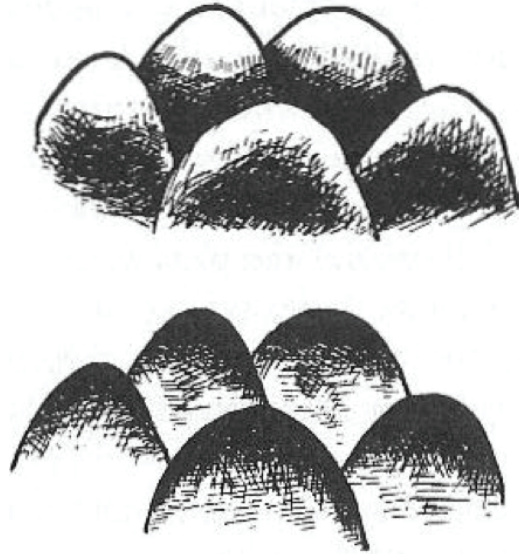
Resimsel ışığın ortaya çıkışı resimsel gerçekliğin keşfi ile söz konusu olmuştur. Bu gerçeklik, resim yüzeyinin iki boyutluluğunun keşfi ile paralel bir süreçtir ve bu sürecin izlenimcilik ile başladığı bilinmektedir. İzlenimci ressamların gölgeleri siyah ve renksiz alanlar yerine daha ışıklı renk alanları olarak boyamaları genel anlamda resimle ifade edilen gerçekliğin, her ne kadar referansını doğa görünümünden alsa da, kendine has araçlarla dönüşümünü işaret etmiştir. Işığın fenomenal varlığının bir parçası olarak zamana yayılması ya da zamanın koşullarına bağlı oluşu, fiziksel ışığa bir noktadan tutunmak anlamına gelmekle birlikte, sonuçları bakımından resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulayan niteliklerin açığa çıkarılmasını da içermektedir. İzlenimci ressamın resim sanatında yeniden keşfettiği bir ışıktan söz edilirken; Cezanne ile birlikte ışık, gerçeklik düzleminde radikal bir tavırla yeniden ele alınmıştır. Emile Bernard'a yazdığı bir mektubunda "Ressam için ışık yoktur" demektedir (Harrison, Charles & Wood, Paul, 2011: 55). Resim sanatının büsbütün dışında tutulan ışık, heykel sanatının biçimlendirici ışığıdır. Ressam için yalnızca renk planları vardır. Cezanne, Piero Della Francesca'nın resimde ışığı

renk olarak ifade eden düşüncesini uzun zaman sonra yankılamıştır. Cezanne'in resimleri üzerine yazdığı kitabında Erle Loran (1970: 29), ressamın, ışığı, resimsel bir düzlemde yarattığı üzerinde durmuştur: Cezanne'in resimlerinde ışık soyuttur ve resmin kendindeki biçimsel ilişkilerden türeyen tamamen plastik bir niteliktedir. Manet'nin boyutsuzlaştıran ışığından farklı olarak bir hacim duygusu yaratıyor olsa da bu etkinin nedeni doğal ışığın taklit edilmesi değildir. Loran'a göre (1970), Cezanne'in resminin ne doğal ışık konseptiyle ne de chiaroscuro ile bir ilgisi vardır. Başlı başına renk ilişkilerine dayalı bir ışıklandırma yöntemi vardır. Cezanne'in en karakteristik özelliği olan "derecelendirme" (gradation) pratiği, yani soğuk ve koyu dış hatlardan sıcak ve ışıklı iç alanlara doğru resmetme, rengin zıtlık ilişkilerine bağlı olarak ortaya çıkan bir hacimsellik ortaya çıkarmıştır. Bunun yanında ışığın kaynağı konusunda da oldukça keyfi bir yaklaşımı vardır. Tek bir resimde birden fazla ışık kaynağını aynı anda kullandığı görülebilmektedir. Onun için önemli olan doğal ışığın ürettiği görüntülerin taklide dayalı yeniden üretimi değil renk alanlarıyla yakalanabilecek resimsel bir gerçeklik arayışıdır (Loran, 1970: 43) (Resim 10).



Görsel 10. Paul Cezanne, *Sürahi ve Meyveli Natürmort*, 1900, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73.7 x 101 cm, İsviçre.

Rudolf Arnheim (2004: 320), resimsel ışık kavramını, ışısız resim başlığı altında bir değerlendirmeye almaktadır. Bu değerlendirmede, resim sanatındaki gölgelendirme pratiğinin her zaman doğa gözlemine dayalı olmadığı ve fiziksel mekanın aydınlatma ilkelerine uygun olmayabileceği vurgulanmaktadır. Loran'ın Cezanne resminde keşfettiği dış hatlardan iç bölgelere doğru derecelendirme ile açığa çıkan hacimsellik, resme özgü bir ışısızlık olarak Arnheim tarafından tekrarlanmaktadır. Arnheim, bu tür bir ışıklandırmanın Ortaçağ'da da görülebileceğini belirtmektedir. Ortaçağ ressamı, ışığı, tek ve belirli bir kaynağa göre değerlendirmemiş; simetrik biçimde sağ tarafta sağdan, sol tarafta ise soldan aydınlatma kullanmıştır. Söz konusu ışık, ışık yasalarına göre değerlendirildiğinde yanlış bir nitelendirme ile sonuçlanmıştır. Resme özgü olan ışık burada şeyleri birbirinden ayırarak görünür kılmanın pratik bir yöntemi olarak verilmektedir (Arnheim, 2004: 320-323).



Görsel 11. Üst üste gelen biçimlerin gölgelendirme ile ayrılması.
(Arnheim, 2004, 322)

Resimde üst üste gelen biçimler parlaklık düzeyleri farklı değilse ayırım, gölgelendirme yöntemi ile mümkün olmaktadır (Görsel 11).

Belirleyici olan doğal ışığın etkileri değildir. Bu nedenle burada gördüğümüz ışık ve gölge, doğal ışık kavramından farkını "ışısızlık" ifadesi içinde bulmaktadır.

Cezanne'nin, Piero Della Francesca'nın ışık olarak rengin kullanımına ek olarak resimsel ışığı da Titian, Rembrandt ve Philippo Lippi gibi resamlardan devraldığı söylenebilmektedir. Örtüşen biçimleri birbirinden ayıran bu pratiği daha sonra kübistler devam ettirmiş; ışığı, resim yüzeyinde, doğal ışığın sabitliklerinden büyük oranda kurtarmışlardır. Jacques Riviere'e (göre kübist ressam, ışığın kendisini değil yönünü reddetmiştir. Biçimlerin tek bir yönden aydınlatılmasının yarattığı adaletsizliğin yerine "daha hassas ve dengeli" bir dağılım kübizmin ışığının belirgin bir niteliğidir (Riviere, 2011: 217-218). Gölge ve ışığın yanyanalığından açığa çıkan farkın yüzeydeki dağılımı hem ışık yoluyla yaratılan hiyerarşik adaletsizliği ortadan kaldırmakta hem de nesnelere arasında mekansal ilişkilerin kurulmasına imkan sağlamaktadır. Görünür dünyanın koşulu olan ışığın, bu asli işlevine en çok resim sanatında resimsel ışıkla yaklaştığı görülmektedir. Doğal ışığın üç boyutlu dünyada bağlı olduğu fiziksel koşullar iki boyutlu yüzeyde manipüle edilebilir bir zemin sunmaktadır. Bu nedenle resimsel ışık, herhangi bir fiziksel koşulla belirlenmeksizin, görünürlüğü saf doğasına ait bir aygıt olarak işlev görmektedir.

SONUÇ

Resim sanatında ışığın görünümünün metafiziksel, fiziksel ve resimsel terimleri ile çerçeveye alınmasının ışığın hem fenomenal hem de kavramsal varlığının boyutlarını açığa çıkardığı görülmektedir. Söz konusu boyutlar gerçekliğin kurucu perspektiflerinin bir parçası olarak işlev görmektedir. Işık, bir varlık olarak, söz konusu perspektiflerin derinliğini yansıtmaktadır. Aynı zamanda resimselin, fiziksel; fizikselin metafiziksel içindeki döngüsel

hareketleri sınıflandırmadaki bir zorluktan öte tek homojen bir ışık konseptinin zorunlu olmadığını açığa çıkarmaktadır. Fiziksel ışığın, doğal bir kaynak temel alınarak yansıtılan niteliklerinin aynı anda kurgu ve kompozisyona ilişkin kaygılara yönelik çözümler üretebilen resimsel ışığın imkanları ile yanyana varlabildiği görülmektedir. Bununla birlikte İsa'nın bedeninin fiziksel bir ışık kaynağına dönüşmesi ama anlamını metafiziksel ışıkta bulmasında gördüğümüz gibi, kavramlar arasındaki ilişkide eşzamanlılık, belirginleşebilmektedir. Resim sanatında ışık, hem belirli perspektiflerin taşıyıcısı olarak yeni biçimler ve anlamlar yüklenmiş; hem de resimsel olandan hiçbir zaman ayrılmamıştır. Işık, Kübizme ait yüzey vurgusu içinde başka bir gerçekliği kurma yönündeki başat işlevi, görünürün temel işlevi niteliğindeki ışıkla yakınlık ilişkisinde düşünüldüğünde, resim sanatında ışığın her türden gerçekliğin taşıyıcısı ve belirleyicisi olma niteliği daha da netlik kazanmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada incelenen ışık kavramının ortaya koyduğu tarihsel arka planın paradoksal özelliklerinin altını çizmenin gelecekte yapılacak incelemeler için faydalı olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- *Arnheim, R. (2004). Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.*
- *Aster, E. V. (2005). İlk Çağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi. (V. Okur, Çev.) İstanbul: İm Yayın Tasarım.*
- *Barasch, M. (1998). Modern Theories of Art, 2: From Impressionism to Kandinsky. New York and London: New York University Press.*
- *Baxandall, M. (1995). Shadows and Enlightenment. New Heaven and London: Yale University Press.*
- *Bouleau, C. (1963). The Painter's Secret Geometry: A Study of Composition in Art. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.*
- *Calosse, J. A. (2011). Illuminated Manuscript. Parkstone International.*
- *Crary, J. (2010). Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine. (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.*
- *Deleuze, G. (2006). Kıvrım: Leibniz ve Barok. (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.*
- *Eco, U. (2020). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik (10 b.). (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.*
- *Ellul, J. (2015). Sözü'nün Düşüşü (4 b.). Paradigma Yayıncılık.*
- *Ergüven, M. (2002). Yoruma Doğru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- *Foucault, M. (2020). Manet, Valesquez ve Estetik Modernizm. İstanbul: İletişim Yayınları.*
- *Gayford, D. H. (2017). Resmin Tarihi: Mağaradan Bilgisayar Ekranına. (M. Haydaroglu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- *Gombrich, E. H. (2020). Gölgeler: Düşen Gölgenin Batı Sanatında Tasviri. (M. Yalçın, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.*
- *Hahn, C. (2006). Vision. A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe (s. 44-64). içinde Blackwell Publishing.*
- *İncil (4 b.). (1999). Yeni Yaşam Yayınları.*
- *Keuls, E. C. (1997). Painter and Poet in Ancient Greece. Stuttgart ve Leipzig: B. G. Teubner.*
- *Loran, E. (1970). Cezanne's Composition: Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.*
- *Marin, L. (2013). İmgenin İktidarları. (M. Cedden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.*
- *Marx, K. (2011). Das Kapital (Cilt 1). (M. S. Sathgan, Çev.) İstanbul: Yordam Yayınları.*
- *Minor, V. H. (2017). Sanat Tarihinin Tarihi. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.*
- *Piles, R. d. (1743). Principles of Painting. London: J. Osborn.*
- *Riviere, J. (2011). Resimde Mevcut Eğilimler. P. Wood, & C. Harrison içinde, Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi (S. Gürses, Çev., s. 217-220). İstanbul: Küre Yayınları.*
- *Rudolph, C. (Dü.). (2006). A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe. Blackwell Publishing.*
- *Rzepinska, M., & Malcharek, K. (1986). Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological. Arbutus et Historiae, 91-112.*
- *Stoichita, V. (2006). Gölgenin Kısa Tarihi. (B. Aydın, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.*
- *Vinci, L. d. (2019). Defterler. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.*
- *Wood, C. H. (2011). Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.*

İnternet Kaynakları

- *http-1: Delaunay, R. (1912). archive: delaunay. archive: <https://www.artchive.com/artchive/D/delaunay.html> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 19.01.2021)*

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: <https://skd-online-collection.skdmuseum.org/Details/Index/243576> (Erişim Tarihi 24.02.2021).
- Görsel 2: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-xii---secolo-xvii/caravaggio--deposizione-dalla-croce.html> (Erişim Tarihi 24.02.2021).
- Görsel 3: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470309> (Erişim Tarihi 24.02.2021).
- Görsel 4: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340468> (Erişim Tarihi 24.02.2021).
- Görsel 5: <https://www.artbible.info/art/large/75.html> (Erişim Tarihi 24.02.2021).
- Görsel 6: <https://digitalcollections.library.harvard.edu/catalog/990064642240203941> (Erişim Tarihi 24.02.2021).
- Görsel 7: <http://diglib.hab.de/drucke/94-2-quod-2f/start.htm?image=00919> (Erişim Tarihi 24.02.2021).
- Görsel 8: https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N00/N00532_10.jpg (Erişim Tarihi 24.02.2021).
- Görsel 9: https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_d8ffa0e936a9fbf4394a74851f56bef3.gif (Erişim Tarihi 24.02.2021).
- Görsel 10: <https://www.roemerholz.ch/sor/en/home/museum/the-collection/periods/france--19th-and-early-20th-century-impressionism/paul-cezanne--still-life-with-faience-jug-and-fruit-c--1900.html> (Erişim Tarihi 24.02.2021).
- Görsel 11. Arnheim, R. (2004). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, s.322 (Erişim Tarihi 24.02.2021).

