

**TC
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

BEYAZ KAVRAMI ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

**SANATTA YÜKSEK LİSANS
TEZİ**

**Hazırlayan
Nuray YAVUZ**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN**

ANKARA-2012

**TC
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

BEYAZ KAVRAMI ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

**SANATTA YÜKSEK LİSANS
TEZİ**

**Hazırlayan
Nuray YAVUZ**

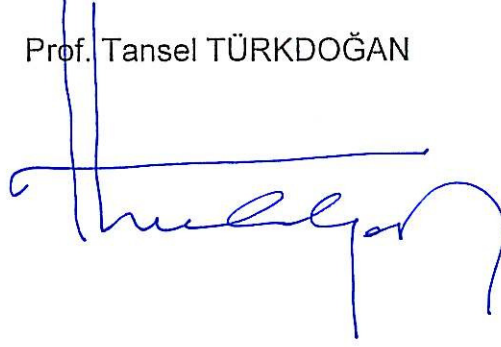
**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN**

ANKARA-2012

ONAY

Nuray YAVUZ tarafından hazırlanan "BEYAZ KAVRAMI ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER" başlıklı bu çalışma 10/05/2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda(oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Ana Sanat dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Tansel TÜRKOĞAN



Prof. Dr. Vedat ÖZSOY



Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

(Danışman)

ÖNSÖZ

“Beyaz Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler” adlı bu tezin amacı ve uygulama çalışmalarının temeli “beyazı” bir renk olarak bilimsel açıdan araştırmaktır. Resimde beyazın monokrom kullanımının sağladığı minimalist etki ve sanat tarihinde geçirdiği evreleri incelemek, bu yolla beyazın renk ve kavram olarak varlığının kullanım alanındaki yerini belirlemek çalışmaların çıkış noktası olmuştur. Ayrıca boya maddesinin dışında, sargı bezinin dokunsallığı ile algılayıcı arasında interaktif bir iletişim kurmak, toplumsal değerleri açısından beyazı “renk ve kavram” olarak sorgulamak ve bu yolla yeni anlatım olanakları oluşturmak amaçlar arasında yer almıştır. Bu durum uygulama çalışmalarında kullanılan malzemelerin çeşitliliğine ve boya haricinde yoğrulabilir ve dönüştürülebilir malzemelerin de resme dahil olmasına sebep olmuştur.

Sanatçıların çalışmalarına bakıldığında kullanılan saf beyaz ve karışımlarla elde edilen beyazın tüm türleri görülmektedir. Aynı zamanda sanatçıların kullandığı beyazın yarattığı sarsıcı etkisinin duygu yoğunluklarını anlatmak üzere ruhsal boyutta etkileyici olduğu ve içinde yaşadıkları toplumla ne kadar ilişkili olduğu yapılan araştırmalar sonucunda ortaya konulmuştur.

Beyaz kavramı farklı kültürlerin ritüellerinden doğan özelliği ile bugünün görsel anlatım öğelerinin dilinden, ayrı bir anlatım biçimi ile plastik çerçevede incelenmiştir. Diğer taraftan bu kavram psikoloji ve sosyoloji alanlarından da yararlanılarak kavramsal açıdan değerlendirilmiştir.

Beyaz tüm sınırsızlıkları ile plastik değeri içinde değerlendirilirken, renk olarak beyazın monokrom kullanımı ve yüzeyde farklı malzemeye ilişkilendirilmesiyle elde edilen minimize etkileri üzerinde durulmuştur. Beyaz ile malzemesi arasında nasıl bir bağ kurulduğu, renk olarak ve kavram olarak beyazın ne olduğu üzerine yapılan psikolojik, sosyolojik, felsefi, halk bilimi ve sanatsal araştırmalar ve yorumlar içinden fikirler edinilip, onların

ışığında derlemeler ve çıkarımlarda bulunulmuştur. Araştırma sırasında edinilen bilgiler, konu üzerine ortaya atılmış düşünceler ve fikirler gerçekleştirilen projeye referans olmaları açısından önemli bir bakış açısı oluşturmuştur.

Yüksek lisans eğitimim süresince bilgilerinden faydalandığım tüm hocalarıma ve Atilla İLK YAZ hocama katkılarından dolayı, tezin hazırlanması sresinde bana her türlü desteği veren çok değerli danışmanım Yrd.Doç. Lütfi ÖZDEN'e ve bu süreç boyunca çekilen tüm sıkıntılarda benden yardımını esirgemeyen sevdiklerime çok teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	iii
RESİMLERİN LİSTESİ	iv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM RENK VE KAVRAM İLİŞKİSİ

1.1. RENK ALGISI	4
1.2. BEYAZ KAVRAMI	9

İKİNCİ BÖLÜM BEYAZIN PLASTİK SANATLARDA VE SANATÇI AÇISINDAN GEÇİRDİĞİ TARİHSEL SÜRECİ

2.1. ROMANTİK BİR İFADE OLARAK BEYAZ	20
2.2. BEYAZIN BOŞLUK VE MİNİMALİST ETKİSİ.....	36
2.3. BEYAZIN MONOKROM KULLANIMI.....	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM UYGULAMA ÇALIŞMALARI

3.1. BEYAZA BOYANMIŞ DUVARLAR	70
3.2. KAMUSAL ALANDA YERLEŞTİRME	72
3.3. UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN DÜŞÜNSEL, BİÇİMSEL VE TEKNİK AÇIKLAMALAR.....	74
SONUÇ	90
KAYNAKÇA	92
EKLER.....	95
ÖZET	102
ABSTRACT	104

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 1:	William Turner, Colour Beginning, 1819, Suluboya, 22,5x28,6cm, Tate Gallery, London	21
Resim 2:	William Turner, Venice, Looking East From The Guidecca: Sunrise, 1819, Suluboya, 22.4 x 28.6 cm	22
Resim 3:	William Turner, Işık ve Renk, Tufan Sonrası Sabahı, 1843, T.Ü.Y.B. 78,5x78,5cm	23
Resim 4:	William Turner, Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi, 1842, T.Ü.Y.B. 91x122 cm	24
Resim 5:	Resim 5: Claude Monet, Güneş ve Kar Portresi, 1879, T.Ü.Y.B. 51,4x37,1 cm	27
Resim 6:	Turan Erol, Ağrı Dağı, 1966, T.Ü.Y.B, 60x130 cm	28
Resim 7:	Turan Erol, Tillola Köyünde Boranhaneler, 1966, T.Ü.Y.B, 98x72 cm	29
Resim 8:	Teodore Gericault ,Heads Severed, 1818, T.Ü.Y.B, 50x61 cm	30
Resim 9:	Pablo Picasso, Woman in White, 1923, Yağ, su bazlı boya ve tuval üzerine pastel boya, 99.1 x 80 cm, Acquired from The Museum of Modern Art, Lillie P. Bliss Collection (53.140.4) 2011 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.....	32
Resim 10:	Pablo Picasso, Guernica, 1937, T.Ü.Y.B, 349 x 776 cm	33
Resim 11:	Pablo Picasso, The Milliner's Workshop, (Şapkacının Atölyesi), 1926, T.Ü.Y.B, 172 x 256 cm. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Paris.....	34
Resim 12:	Pablo Picasso, Las Meninas, 1957, T.Ü.Y.B, 194 x 260 cm, Picasso Müzesi, Barselona.....	35
Resim 13:	Kazimir Malevich, Beyaz Zemin Üstüne Siyah Kare, 1913, T.Ü.Y.B, 109X109 cm Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg	41
Resim 14:	Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz Kare, 1918, 78.7 X 78.7cm T.Ü.Y.B. Mama, new york	44
Resim 15:	Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz Haç, 1921, T.Ü.Y.B. 78X88 cm	46
Resim 16:	Robert Rauschenberg, White Painting (four Panel), 1951, T.Ü.Y.B, 182,88 x 182,88 cm, Collection the artist's estate.....	48
Resim 17:	Robert Rauschenberg, White Painting (Three Panel), 1951, T.Ü.Y.B, 182,88x 274,32 cm Collection SFMOMA, Purchase through a gift of Phyllis Wattis; © Estate of Robert Rauschenberg / Licensed by VAGA, New York	49

Resim 18: Robert Ryman, Başlıksız, 1957, Karton Doya, Cam, Alçı, Cilalı Pamuk Üzerine Kazein ve Graif Kalemİ, 24.5X21.5 cm	51
Resim 19: Robert Ryman, Başlıksız,1961,Keten Bezi Üzerine Yağlı Boya, 24.1X25.4cm	52
Resim 20: Robert Ryman, 33.Beyaz, 2004,T.Ü.Y.B 43.2X43.2cm.....	54
Resim 21: Adnan Turani, Kompozisyon,1986-1987,T.Ü.Y.B,120x140 cm	57
Resim 22: Adnan Turani, Dansöz,2007,T.Ü.Y.B,50x70 cm.....	57
Resim 23: Adnan Turani, Kemancı Kız,2009,T.Ü.Y.B,50x50 cm	58
Resim 24: Adnan Turani, Trio,2009,T.Ü.Y.B,100x100 cm	58
Resim 25: Adnan Turani, isimsiz,2011,T.Ü.Y.B,100x100 cm	59
Resim 26: Atilla İlkyaz, Beyaz 1,1996 T.Ü.Y.B,10x20 cm	62
Resim 27: Atilla İlkyaz, Beyaz 2,1996 T.Ü.Y.B,10x20 cm	62
Resim 28: Atilla İlkyaz, Yas1,1995,T.Ü.Y.B,80x20 cm	63
Resim 29: Atilla İlkyaz, Bodrumda Ölüm 2,1996, T.Ü.Y.B,10x20 cm	63
Resim 30: Atilla İlkyaz, Beyaz öpüş, 1996,T.Ü.Y.B, 100x130cm.....	64
Resim 31: Mübin Orhon, isimsiz, 1958,T.Ü.Y.B,80x64 cm.....	66
Resim 32: Mübin Orhon, İsimsiz, 1958, T.Ü.Y.B, 116,8x88.6 cm.....	67
Resim 33: Nuray Yavuz, Beyaz Duvar Fotoğrafları,2011,değişebilir boyutta	71
Resim 35: Nuray Yavuz, Suskun I, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 80x100 cm	77
Resim 36: Nuray Yavuz, Suskun II,2007, Tuval Üzerine Akrilik, 90x100 cm	78
Resim 37: Nuray Yavuz, Suskun III, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 70x100 cm	78
Resim 38: Nuray Yavuz, Serzeniş, 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 80x80 cm	79
Resim 39: Nuray Yavuz, İsimsiz, 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 80x80 cm.....	79
Resim 40: Nuray Yavuz, İsimsiz, 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 70x110 cm.....	80
Resim 41: Nuray Yavuz, Yitik bedenler 2009, Foto blok Üzerine Akrilik, 22x200 cm.....	81
Resim 42: Nuray Yavuz, Yama, 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 80x80 cm.....	82
Resim 43: Nuray Yavuz, Beyaz, 2009 Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm	83
Resim 44: Nuray Yavuz, Siyah 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm	83
Resim 45: Nuray Yavuz, Zaman I,2008, Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm.....	84

Resim 46: Nuray Yavuz, Zaman II, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm	84
Resim 47: Nuray Yavuz, Döngü, 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 80x120 cm	85
Resim 48: Nuray Yavuz, isimsiz, 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 80x100 cm	86
Resim 49: Nuray Yavuz, Özportre, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 80x120	87
Resim 50: Nuray Yavuz, Bekleyiş, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm	87
Resim 51: Nuray Yavuz, Gelin, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 80x120 cm	88

GİRİŞ

Yaşama salt dış gerçeklikle bakış insanı dış çevrenin sınırları içine hapseder. Sanat dış gerçekliği yaşamına geçirip deneyimleyen sanatçının iç dünyasının ifadesi olarak ortaya çıkar. Sanatçı kendi içsel faaliyetine dair farkındalıkla doğaya bağlılığa karşı olan isyanını renkle ortaya koyma çabasıdır.

Dışsal doğanın gerçekliği içinde kendi benliğini keşfetme yolundaki ilk insan doğayı değiştirip yeniden kurarken kendi varlığını da keşfetmiştir. Sosyal bir varlık olarak insan toplumsal alana katılmak ile birlikte toplumsal bilinç duyarlılığına erişmiştir. Böylece toplumlar ilerleyen zaman içerisinde farklı kültürel değerlerini de oluşturmuştur.

Yeryüzündeki insanların varlığı ile anlam bulan ve zaman içinde toplumsal değerlere göre değişen beyaz kavramı, simgeleşmiş bir kültür özelliği taşımaktadır. Toplumsal algıda beyaz; bir sonlanma ve başlangıç noktası olarak ortaya çıkar. Doğum ve ölüm arasında bir sarkaç gibidir. Doğumda, cenazede, düğünde beyaz kullanılmaktadır. Bu noktadan hareketle beyaz üzerindeki etkileşimin diğer renklerden daha fazla duyarlılık sağladığı görülmektedir.

Beyazın plastik sanatlarda ele alınışı, tarihsel döneme göre değişen kültürel ve toplumsal koşullar göre “beyaz kavramının” ifade ediliş şekli üzerinde durulmuş, sanatçıların yapıtlarında kullandıkları ‘beyaz’ renkten yola çıkarak kendi dünya gerçekleri ile nasıl bir subjektif yaklaşımda bulundukları ve nasıl bir dünyayı işaret ettikleri araştırılıp, şimdiki çağ gerçekliğinin sorgulanması yapılmıştır. Benzer konuları ele alan sanatçıları incelerken konuya uygun bilimsel alanlardan (psikoloji, sosyoloji, felsefe ve toplum bilimi) araştırmalar yapılmış, ortaya konulan durum kendi gerçekliğim ile ilişkilendirilerek sunulmuştur. Bu tez çalışmasında beyazı plastik olarak

özmlerken, diğ er taraftanda beyazın toplumsal anlamdaki yerinin sorguya açılması gerektiği savunulmuştur.

Zaman içinde toplumda sosyolojik unsurlardan biri haline gelmiş olan beyaz kavramının toplumsal olarak ve benlik olarak algılanışının sorgulanması çerçevesinde, gerçekliğe yeni bir biçim veren sanatçının içinde yaşadığı toplumsal yapının dinsel, kültürel, ekonomik ve politik koşulları, beyaz kavramının ifade ediliş biçimini etkilemektedir. Dolayısıyla sanat eseri her bakımdan doğa ve toplum ile doğrudan ilişkilidir. Sanat nesnel gerçeklikten yola çıkararak öznel duyumlardan oluşuyorsa, dışsal gerçeklikteki salt renklerden, içsel gerekliğimizdeki renklerin sonsuz devinimi ile ruhsal titreşimlerimizin bir ürünü olarak sanat yapıtı dili oluşturulabilir.

Beyaz kavramının gerek insan hayatında, gerekse görsel sanatlardaki etki ve öneminin araştırılması, elde edilecek bilgi birikiminin sanatsal uygulamalara yansıtılmasının ne tür sonuçlar doğurabileceğini görmek açısından ilginç ve önemli bir deneyim olarak bu alana katkı yapacaktır. Bu düşüncelerle gerçekleştirilen bu araştırmada doküman incelemesi ve “beyaz kavramı” üzerinde yaptıkları resimlerle önemli katkılar yaptığı düşünülen sanatçılarla gerçekleştirilen görüşmeler yoluyla bilgiler derlenmeye çalışılmıştır.

Nitel araştırmalardan veri toplama yöntemlerinden “doküman incelenmesi” yoluyla beyaz kavramı ile ilgili olarak renk algısı ve buna bağlı olarak beyazın Türk kültürü ve toplumsal hayattaki yeri ve önemi konusu irdelenmeye çalışılmıştır. Ayrıca aynı yöntemle beyaz kavramının plastik sanatlarda tarihsel açıdan ve bu araştırmada örnek olarak incelenen sanatçıların eserlerinde de düşünsel ve sanatlar açıdan incelenmesine çalışılmıştır.

Nitel çalışmalarda veri toplamada diğ er bir yöntem olan “görüşme” yoluyla sanatçılardan Adnan TURANİ ve Atilla İLKYAZ ile yapıtları üzerine

özmlleme ve değerlendirmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler yoluyla “beyaz kavramının” sanatçılar açısından özelliği ve eserlerinde yer alan durumları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Görsel sanatlarda “beyaz kavramı” bu araştırma ile bir temele oturtturulmaya çalışılmış ve araştırmacı tarafından gerçekleştirilen sanatsal çalışmalarda da uygulama boyutuyla ele alınarak sergi teması oluşturacak bir sonuca varılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RENK VE KAVRAM İLİŞKİSİ

1.1. RENK ALGISI

Renkler; somut olarak var olan canlı ve cansız varlıkları niteleme, ayırt etme ve tanıtmada insanların kullandığı en belirleyici algı unsurlarından biridir. Resim sanatının da iki temel ögesinden birisi renktir. İlk insan renkle birlikte bulunduğu çevreyi tanımaya ve dolayısıyla etrafındaki varlıkları ayırt ederek resmetmeye başlamıştır.

“Renk; ışığın nesneye çarpması ve bazı ışınların yansması sonucu gözümüzde oluşan duyumlardır (...) Bir başka ifadeyle bir yüzeyi aydınlatan beyaz ışığın bileşimindeki renkli ışınların, yüzeyde aynı oranlarda yansımaları sonucu renk oluşur.”(Etike, 2001:34)

Rengin kaynağı elektromanyetik enerji dalgalarından biri olan ışıktır. Işığın gözün retinasına ulaşması ve burada sinirsel sinyallere dönüştürölüp, optik sinir alıcıları ile beyne iletilmesi ile ortaya çıkan bir algılamadır. Bu algılama, ışığın maddeler üzerine çarpmasıyla çeşitlilik gösterir ki bunlar renk tonu veya renk olarak adlandırılır. Tüm dalga boyları aynı anda göze ulaşırse beyaz, hiç ışık ulaşmazsa siyah olarak algılanır. Öğrenilen bu durumu araştıran fizikçiler güneşten gelen doğal ışık üzerinde çeşitli araştırmalar yapmışlardır.

“Işık ve renk teorisini geliştirerek renklerle ilgili ilk araştırmayı yapan İngiliz matematikçi ve fizikçi İsaac Newton’dur. Çoğumunun gökkuşağı olarak gözlemlediği bir doğa olayını 1676 yılında Newton, sadece ince bir güneş ışığı demetinin karanlık bir odaya sızmasını sağlayarak, bu ışığı üçgen bir prizma çubuktan geçirmiş ve spektrum(tayf) renklerine ayırmıştır. Perdeye yansıyan bu yedi renk sırasıyla; kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi,

lacivert(koyu mavi) ve mordur. Bu deneyin tersi gerçekleştirilip bu defa renkler ışık olarak prizmadan geçirildiğinde tekrar beyaz ışığa ulaşılmıştır.”(Özsoy,2006:48)

Renk üzerine çalışan uzmanlar bütün renklerin, ışığın yani beyazın farklı yansımaları olduğunu tespit etmişlerdir. Beyaz görünen güneş ışığına prizmayı tuttuğumuzda diğer renkleri gözlemlememiz mümkün olmaktadır. Güneşten ulaşan beyaz ışık, başlı başına bir renk olmamakla birlikte gerçekte bütün renklerin bileşiminden oluşur. Bütün cisimler (objeler) aydınlatıldıkları zaman üç ana ışık rengini; koyu mavi, kırmızı ve yeşili alır. Saydam olmayan tüm cisimler aydınlatıldıklarında aldıkları ışığın tümünü ya da bir bölümünü yansıtma özelliği gösterir.

Beyaz cisimler hangi ışıkla aydınlatılırsa o renkte algılanırlar. Üzerinde tüm renklerin olduğu renk çemberi hızlı bir şekilde döndürüldüğünde göz tüm renkleri beyaz olarak algılar. Bu bakımdan renk, fizik biliminin bir dalı olmakla birlikte, görsel algının da en önemli ögesidir. Yeryüzündeki insanların varlığı ile anlam bulan ve zaman içinde toplumsal değerlere göre değişiklik gösteren renk algısı giderek kavramsal bir anlam bütünlüğü oluşturmuştur.

Renk konusu tarihin en eski dönemlerinden bu yana insanlığın dikkatini çekmiş, varlıkları kategorize etmede yararlanılan belirleyici unsur olmuştur. “Bir nesneyi veya en geniş anlamda, bir fikri bir diğerinden ayırt etmek için kullanılan en kolay yol, renktir.”(Kanat, 2001: 147)

İnsanın kendi salt varlığından yola çıkarak ilk çağlardan beri yaşam alanında renk bir değer olarak var olmuştur ve bu doğayı tanıma çabasının ilk örnekleridir. İlk çağlarda görsel algısıyla doğayı tanıma çabası içindeki insanın anlatım dilindeki ilk niteleyici öge olan renk, günümüzde de görsel sanatların en önemli ögesidir. Mağara duvarlarına avladıkları hayvanların resimlerini yapan ilk insanında rengi kullandığını böylelikle ifade gücünü arttırdığı görülmektedir.

“Renkler görecelidir. Bunun en güzel kanıtı simgesel anlamlarının toplumdan topluma farklılıklar göstermesidir. (...) Psikolojide renk algılanan şeyin bir parçasıdır. Bu kavram en geniş anlamıyla görsel deneyimlerin zaman ve mekân boyutlarından soyutlanması durumundan arda kalan şey olarak açıklanabilir. Psikologlar renklerin insan üzerinde etkileri konusunda çalışmalar yapmaktadır. Özellikle günümüzde bu çalışmalar bir malın pazarlanmasından, giyim kuşama, belirli amaçlar için kurgulanan mekânların renk seçimine kadar etkili olmaktadır. Örneğin eskiden gri renkte olan hastane ve okul duvarları insanı rahatlattığı ve yaratıcılığı geliştirdiği düşünülen yeşil tonlarına boyanırdı. Bu konuda sanatçılarda yorumlar getirmişlerdir. Bu sanatçılardan Kandinsky renklerin psikolojik etkileriyle ilgilenmiştir. Renkler pek çok sanatçı için de duyguları ifade etmede bir araç olmuştur.”(Özsoy,age,46)

İlerleyen zaman içerisinde, renklerin gördüğümüz dünyayı niteleyici olma özelliğinin yanında insanların iç dünyalarına da yönelik bazı psikolojik alt yapısının olduğu yapılan araştırmalar sonucunda ortaya konulmuştur. Bütün bunlara bağlı olarak renkler insanların tedavisinde de sıklıkla kullanılmıştır. Her insanın tercih ettiği bazı renkler vardır. Birçok insan bu seçimin nedenini bile bilmemektedir. Renkler üzerine yapılan araştırmalar bunun bilinçsiz bir tercih olmadığını rengin, insanın iç dünyasına yönelim olduğunu göstermektedir; çünkü renkler, insanın duygu dünyasını etkilemektedir. Dolayısıyla, farkında olmadan seçilen renkler, ruh ve duygu halini ortaya koyan ipuçları vermektedir. Sanatçıların resimlerindeki renkleri yönelimide bu yönde olmuştur. Martin Lings renklerle ilgili olarak şunları söylemektedir: “Her rengin geniş bir anlam bileşimi olduğunu hep akılda tutmalıyız” (Lings, 2003: 46)

Lings’in de dediği gibi her rengin birbirinden farklı anlam bileşenine sahip olduğu savı ilerleyen zaman içerisinde gerek ressamların resimlerini resmederken kullandığı renklerin, gerekse insanların gündelik hayatları içinde tercih ettiği renklerin birçok göstereni olabileceğini doğrulamaktadır. Her

sözcüğün olduğu gibi renklerden beyazında, duygu değerinin şiddeti, bireyin ya da toplumun yaşadığı olaylarla birlikte bireysel veya toplumsal değer yargılarına dayanır. Bireylerin duyduğu özlemler, heyecan ve istekler, arayışlarının farklılığı, tepkilerindeki farklılıklarının da nedenlerinden sayılabilir.

“Renkler, doğal temellere dayanmakla birlikte, değişik kültürel kullanımlara konu olagelmışlerdir. Dolayısıyla renklerin bir doğal, bir de kültürel kullanımından söz etmek mümkündür.”(Karabaş,1996:7)

Yaşanılan çevreyi ve doğayı betimlerken kullanılan beyaz artık doğal anlamının dışında da kullanılmaya başlanmıştır. İnsanların iç ve dış dünyaları ile bu kadar dolu olan renkler, zaman içinde beyazda olduğu gibi belli simgesel değerlere ulaşması yaşanılan süreç içinde kaçınılmaz olmuştur.

Karabaşın 'da belirttiği gibi renklerin zaman içerisinde kavram olarak kullanımı kültürler arası bir dil oluşturmuştur. Özellikle beyazın kültürler arası ifadesi birçok alanda batı ve özellikle de Türk kültüründe birçok şeyin ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Renkler, simgeledikleri kavram ve anlamlar aracılığıyla, Türk kültür ve geleneklerinde önemli bir yer işgal etmektedirler. Çünkü Türklerdeki renk kültürünün daha çok, tarih içerisindeki bir takım yapıtlar ve anlatıların temelinde şekillenmiş olduğu görülmektedir. Yaşanılan toplumun özelliklerini daha çok taşımasıyla birlikte batı kültüründe de aynı anlama gelen özellikleri görmek mümkündür. Bunların sonradan gerçekleşen bir takım kültürel etkileşimler sonucu giderek yayılarak bu günlere geldiği dikkat çekicidir. Bu günkü anlamda da geçmişteki aynı değeri ve anlamı barındıran beyazın da aslında çok eski Türk kültürü gelenekleriyle temellerinin atıldığı görülmektedir. Türk kültürünü yaşayan her birey beyazı bu bilinçle görmeye başlamıştır. Görme sadece biyolojik ve fizyolojik bir olgu olmayıp daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir. Buradan yola çıkarak beyaz belli bir görme tarzıyla toplumsal boyutta somutlaşmaya başlamıştır.

İçinde yaşanan modern çağın teknolojik getirisi ile birlikte pozitif bilimlerin sendelediği, sanatçının duygularını taşıyabildiği uzaklığa kadar gidebileceği ve bir kez daha insanın duygusal dünyasına olan ihtiyacın ne kadar önem taşıdığı ve dolayısıyla renklerin de bu anlamda ne kadar önemli olduğu görülmektedir. Özellikle beyazın, insanın gözlemlediği dünya ile hayal ettiği dünyayı anlamlandırırken duygu dünyasında hangi hisleri uyandırdığı zaman içinde farklı şekillerde ifade bulmuştur.

İnsanoğlunun çok eski tarihlerden beri renkleri dışsal izlenimlerine göre kullandıkları saf renk ve soyut formlarla yaptıkları yüzey süsleme örneklerinden de anlaşılmaktadır. Böylelikle insanoğlunun henüz doğaya olan bağlılığının da kopmadığı görülmektedir. Dışsal doğanın gerçekliği içinde kendi benliğini keşfetme yolundaki ilk insan ele alınacak olursa; doğada kendiliğinden var olan beyaz renk ile ilk karşılaşması gökyüzündeki bir bulut ile olmuş olabilir. Bulunduğu çevreyi tanımaya çalışan insan zaman içinde doğayı değiştirip kendi doğasını oluşturmuştur. Oluşturduğu bu yaşam alanında giderek gelişen ve bu sayede kendi varlığını da keşfeden insan toplumsal alana katılmıştır. Bu yeni süreç ile toplumsal bilinç duyarlılığına erişmiştir. Yaşadığı toplumun bilinç duyarlılığı ile birlikte hareket eden insan doğada bulunan renkleri de sosyal bir dil olarak geliştirmiştir. Bundan böyle duygularını dile getirirken doğadaki renklere de anlamlar yüklemeye başlamış duygu dünyasını geliştirmiştir. Bunlara bağlı olarak ilerleyen zaman içerisinde topluluklar yaşamındaki bazı tekrarlanan olayları ritüelleştirirken, farklı kültürel değerlerini de oluşturmuştur. Bu kültürel değerler içinde de beyaz bir renk olmanın dışında bireylerin algısında toplumsal bir değere dönüşerek günümüz batı ve doğu toplumunda var olmaktadır.

1.2. BEYAZ KAVRAMI

Toplumsal bilinç duyarlılığı kazanan insan, zihninde kavramlaştırdığı her seviyedeki bilgiyi hatırlarken kavramların dış dünyadaki temsilcileri olan uyarıcıları tanıma ve hatırlama işleminden sonra anlamlandırmakta, anlamlandırılan her bir öge zihinde görsel imgeye dönüştürülmektedir. Bu savdan yola çıkarak beyaz, insan zihninde kavramsallaşmadan önce dış dünyadaki gerçek temsilcileri ile hafızaya kaydolmakta varlıkları niteleyen sıfat olma özelliği ile anlamlandırılmaktadır. Beyaza dair anlamlandırılan her öge böylelikle görsel bir imgeye dönüşmektedir.

O halde, “her imge belli bir görme tarzını somutlar” Ya da daha doğrusu, her imge tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine özgü olan ve birbirleriyle çekişen ve çelişen görme tarzlarını somutlar. Tamda bundan dolayıdır ki, imgelerin içerikleri sözcüklerin basit bir ikamesi değildir. Çünkü bunlar sözcüklerden çok daha fazlasını akla getirir.”(Leppert, 1996:18)

İnsan bilincinde beyaz imgeleşmiş özelliği ile renk anlamından çok daha fazlasını akla getirmektedir. Beyaz, içindeki tüm renklerin kaybolmuş olduğu bir ışık süzmesinin sembolüdür. İçinde doğumdan önceki hiçliği barındırırken aynı zamanda olanaklara açık bir durumun sessizliğini de barındırmaktadır. Beyaz hem gösteren kadar yansıtmacı, hem de içinde birçok şeyi saklayandır. Beyaz, saflığı, duruluğu, dinginliği, boşluğu, sonsuzluğu, istikrarı, devamlılığı, özgürlüğü, barışı, yeniliği, başlangıcı, iyiliği, karşılıksız sevgiyi, masumiyeti temsil eden özellikleri ile değerlendirilmektedir. Beyaz bayrak iyiliği temsil ederken, Çin ve Hint kültüründe beyaz; ölüm, yas ve kötülük olarak yer bulmaktadır. Beyaz bütün insanlığın benimsediği aynı anlamda algılandığı açılımlara sahip olsa da, bazı kültürler ve geleneklerde farklı farklı algılanmıştır. İngilizlerde beyaz kedinin uğursuzluk siyah kedinin uğur getirmesi de bu durumun en çarpıcı örneklerinden sayılabilir.

Toplumsal yaşantıdaki olay ve olguların insanlar için ortak uyaranlar takımı olması, onların özelliklerinin anlamlandırılmasında ortak bir algılayış durumunun ortaya çıkmasını, dolayısıyla kavramın her iki doğu ve batı kültürlerinde ortak bir imgeye dönüştürölmesini sağlamıştır. Ülgen'e göre, "Genel anlamda kavram, insan zihninde anamlanan, farklı obje ve olguların değişebilen ortak özelliklerini temsil eden bir bilgi formu yapısıdır."(Ülgen, 2001:100)

Ülgen'inin belirttiği gibi kavramların insanların olaylara verdiği ortak tepkilerle şekillendiği açıkça görölmektedir. Geçmişten günümüze gelerek şekillenen Beyaz rengi de; kendisine verilen değerle insanların zihninde aynı duygu birliğini oluşturmuştur. İlerleyen zaman içerisinde kavram bilincine ulaşması yapılan araştırmalarda açıkça görölmektedir. İnsan zihninde beyaz içediği kavram birliği ile anlam bulmaya başlamıştır. Beyaz taşıdığı anlamla insanın duygularını anlatma yolunda önemli bir öge niteliği taşımaktadır. İnsanların varlığı ile anlam bulan beyaz zaman içinde toplumsal değerlere göre değişmiştir. Beyaz kavramsal olarak bir şeyi gösteren, bir anlamı ya da bir düşüncüyü görünebilmeyi kılan ifadesi ile simgeleşmiş bir kültür özelliği taşımaktadır. Görüldüğü gibi, renklerin toplumsal yapı ve kültür bakımından önemleri büyüktür. Bireyin ve toplumların hafızasını oluşturan kavramlar bütünü olarak ortaya çıkmaktadır.

İnsanlar, soyut ve karmaşık düşünceleri anlatmak için simgelerden yararlanmışlardır. İnsanlığın sadece ortak değerleri simgesel bir anlatıma sahip değildir. İnsanların bireysel anlamda ortaya koydukları edebi ürünler den, sanat yapımı gibi birçok anlatım türüne kadar bu simgeler yer edinmiştir. Coomaraswamy'ye göre, "gerçek bir sanat, sembolik ve manalı bir temsilin gerçekleştirilebildiği, yani aklın dışında görölmesi mümkün olmayan şeylerin temsil edildiği sanattır" (Livingston 1998: 110).

Coomaraswamy'nın de söylediği gibi gerçek sanatın ortaya çıkmasıyla birlikte sembolik ve manalı bir temsil gerçekleştirilmiştir. Böylelikle beyazda

birçok sanatçı için sembolik bir temsilin göstereni olmuştur. Günümüz sanatının yaşadığı toplumdan beslendiği göz önünde tutulacak olursa; Toplumsal boyutta yaşamla birlikte şekillenen beyazın nasıl, hangi sözcükten türeyerek bugünkü sözcük anlamına geldiğine yaşadığımız kültürden bakılacak olursa kültürler arası bağında nasıl kurulduğu üzerine fikir sahibi olunabilir.

“Eski Türklerde ak yerine “ürüng” kelimesinin kullanıldığını görüyoruz. Ak sözcüğü ise anlaşıldığı kadarıyla Oğuzlar tarafından geliştirilmiştir. Sözelimi, Kara hanlı kültür çevresinde ak sözüne hemen hemen hiç rastlanmadığı belirtilmektedir. Bunu destekleyen bir durum, Kutadgu Bilig’de bu sözcüğü bulabilme güçlüğüdür. Bugün ise beyaz şekline dönüşen ak sözcüğü, birincisine göre daha manevî durmakta ve duygu ve madde beyazlığını dile getirmektedir.” (Ögel, 1991:378-379)

Ögel’in de belirttiği gibi; eski Türkler de beyaz yerine ilk olarak “ürüng” sözcüğü kullanılmıştır. Zaman içerisinde bu kelimenin Oğuzlar tarafından ak sözcüğüne dönüştürüldüğü ve geliştirilerek bugünkü beyaz sözcüğü halini aldığı görülmektedir. Beyazın toplumsal algıda ortak bir sözcüğe dönüşümü evrensel bir dil oluşturmalarının ilk basamağını oluşturmuş böylelikle giderek yaygınlaşan kavram bütünlüğüne ulaşmıştır. Buradan da anlaşıldığı gibi renkler psikolojik etkileriyle birlikte birçok göstergeleri barındırmaya başlamıştır. Bu durum öncelikli olarak yaşanan kültürden ve genişleterek diğer Batı, Çin ve Hint kültüründen elde edilen verilerle desteklenmiştir.

Türk mitolojisindeki Dede Korkut aksakallı olarak tasvir edilmektedir. Buradan da anlaşılabileceği üzere Akıllık ve sakallılık kavramları akıllık dolayısıyla beyazın yaşlılıkla olan bağından yola çıkılarak büyüklük, erdemlilik, ileriye görebilme, güven duyulan ve deneyimle dolu olma anlamlarına da yetilerine sahip bireyler için kullanıldığı açıkça görülmektedir. Gelenek görenek ve tasavvufta bir takım renklerin, özellikle beyaz ve siyahın belli hal ve makamları simgelediği bilinmektedir. Bu durum, kişilere, eserlere, topluluklara

göre değişkenlik göstermektedir. Bu durumun en belirgin örneği hint felsefesinde kendini göstermektedir.

“Hint felsefesinde “üç günalar” olarak bilinen yani varlığı bilginin ışığıyla aynı olan ve varlığın yüksek hallerini temsil eden semavî kürelerin ısıldaması ile sembolleşen saf özüne uygunluk anlamındaki Satva beyazıyla; varlığın belirli bir hali içinde ki yayılımını, diğer bir ifadeyle varoluşun belirli bir düzeyin de bulunan olanaklarının yayılmasını teşvik eden “itki” anlamındaki Rajas kırmızıyla ve cehalet ile özdeş olan varlık, aşağı hallerinde alınan varlığın karanlık kökü olarak bilinen Tamas siyah ile sembolize edilmektedir.” (Guenon, 2001: 37)

Beyaza varlığın yüksek halleri gibi saf özüne uygun olma anlamlarının yüklenmesi, toplumda saygın bir duruşun sembolü olması. Siyaha ise varlığın aşağı halleri gibi anlamların yüklenmesi ve cehalet ile de özdeşleştirilmesi eski Türk toplumunda olduğu gibi Hint kültüründe de benzerlik göstermektedir. Diğer taraftan beyaza yüklenen anlamlar giderek çeşitlilik göstermektedir. Beyazın süregelen iyilik, itibar ve saygınlık anlamlarına değinecek olursak Şamanizm’e bakılabilir.

“Türk Şamanlığında bir iyilik ilahı olan Ülgen’e Şaman dualarında Ak Ayas, Ayas Kaan tarzlarında hitap edilmektedir. Buradan hareketle, Ülgen’in yarattığı Adam’a karşılık, kardeşi Erlik “in yarattığı insan, farklı renklerle sembolize edilmiştir: Birincinin yarattığı Ak Kavim, ikincininki ise Kara Kavim olarak adlandırılmaktadır.”(Genç, 1999:7-8)

Buradan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz ki beyazın iyilik anlamını içermesi Türk şamanlığına dayanmaktadır. Ülgen’e ak ayas, ayas kağan tarzlarında hitap edilmesinin temelinde yatan düşüncenin kaynağı buradan gelmektedir. Ak ayas beyaz parlak, ay ışığı anlamlarına gelmektedir. Ve yine beyaz ile siyahın ayırt edici özelliğinden yararlanılmıştır. Beyazın zıddı olan siyahta Ülgen’in yarattığı adama karşılık, kardeşi Erlik’in yarattığı insan siyah

renkle nitelendirilmiştir. Birincisinin yarattığı kavime ak kavim, ikincisinin yarattığı kavimden siyah kavim olarak bahsedilmektedir. Ak, Orta Asya'daki Şamanların başlıca üç renginden biridir ve önemli bir yeri bulanmaktadır. Özellikle dini içeriği olarak ilahi bir anlamı vardır. İlk olarak şamanlarda ortaya çıkan bu beyaz ve inançla olan ilişkisi Orta Asya'da giderek yayılmış ve Çinlilerinde ak renkle tanrıyı ilişkilendirdiği görülmüştür.

“Aslında Eski Çinlilerde de ak, açık rengin Tanrı'yla ilişkilendirildiğine de dikkat çekilmektedir. Yine Ülgen'e beyaz/ak kurban kesilmekteydi. Çünkü Türk mitolojisinde yeryüzünde hayır, bereket ve ışık Tanrı Ülgen'e bağlıdır.(Buna karşılık habisliğin, kötülüğün bağlı olduğu Erik'e kara renkli kurban kesilmekteydi).”(Nerimanoğlu,1996: 68-69)

Eski Çinlilerde açık renklerin özellikle ak rengin tanrıyla ilişkilendirildiği Nerimanoğlunun'da belirttiği gibi bilinmektedir. Beyaz Tanrıların renklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Türk mitolojisinde de belirtildiği gibi Şamanlar Ülgen'e beyaz/ak kurban kesmektedirler. Çünkü bereket, hayır ve ışık tanrı Ülgen'e bağlıdır. Dolayısıyla Ülgen beyaz ile beyaz ülgen ile özdeşleştirilmiştir. Bu örnekten de yola çıkarak şunu söyleyebiliriz ki; beyaz bereket, hayır ve ışık anlamlarına gelmektedir.

Şamanizm'deki Ülgen inancından kaynaklanarak Türkler ve Çinliler arasında yayılan bazı inanışlar ortak sembol olarak kabul görmüştür. Devleti yöneten kişilerin beyaz ile sembolize edilmesi aynı zamanda beyazın içinde barındırdığı hâkimiyet ve çevresini saran sükunet anlamlarına karşılık gelmesindendir. Bu durum ile toplumlar boyunca devam eden gerek doğu, gerek batı kültüründe yer alan alçak ve yüksek kültür ayrımlarına gönderme yapılabilir. Toplum yapısı içerisindeki halkı ayırmak için kullanılan renkler yöneten ve yönetilen ayrımını; dolayısıyla yerleşik hayattaki hiyerarşik yapı durumlarının da bu yolla temelleri atılmıştır. Renklerle hiyerarşik yapılanma arasındaki bu bağ renklerin simgesel anlamlarından yola çıkılarak

kurulmuştur. Bu durumun çok eski dönemlerden beri var olduğu ve renklerle ifadesi mümkün kılındığı görülmektedir.

“Oysa giysilerin, hele hekim giysisinin, şamanlardan beri insan davranışlarını bir sembolü olarak etkilediği ve değiştirdiği eskiden beri bilinmektedir.” (Sönmez,2010:1)

Beyaz önlük yüzyıllardan bu yana batı kültüründe tıbbın simgesi olmuştur. Günümüzde ise hala tıbbın, hijyenin simgesi olmaya devam etmektedir. Türk toplumunda da batı toplumunda olduğu gibi uygulanmaktadır.

“Türklerde esas yön olan Batı’nın ak ile simgelenmiş olması ile bu rengin Türk kültüründeki tüm olumlu durumları ifade etmek için tercih edildiğinin gözlemlenmesi, ilginç bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Aslında evrensel düzeyde de bahsedilebilecek bu tercihin Türk kültüründe çok kuvvetli vurguları bulunmaktadır. Zaten ak renk, diğer tüm renklerin anası olarak açıklanmaktadır.”(Nerimanoğlu,1996: 64).

Beyaz destanlara konu ola gelmiştir. Türk kültüründe önemli bir nitelik özelliği ile anılırken batı toplumunda da aynı ya da benzer olumlu özelliklere sahip olmuş yanıyla dikkat çekmekte karşıtı olan siyahta anlamını daha da kuvvetlendirmektedir.

“Diğer taraftan ölümle ilgili olarak, normalde ölümün kara renk ile sembolize edilmiş olmasına karşılık, şehitlik durumunda beyaz rengin kullanıldığı görülmektedir. Sözgelimi Türklerde şehit bayrağı beyaz renktedir. Yine Alp Arslan’ın Malazgirt meydan savaşından önce beyaz elbise giymiş olması ilginçtir.”(Ögel, age,383)

Ölüm kara renkle sembolize edilmişken; şehit bayrağının beyaz olması yine beyaz rengin ilahi bir değer taşımasının bir göstergesi olmuştur. Savaşta

ölenlere şehit denilmesi ve şehitlik mertebesinin yüce kılınması ve şehitliğin beyaz bayrakla sembolize edilmesi bu inanışa göre yapılmıştır. Türklerde şehitler için yas alameti olarak beyaz bayrağın kullanılması, gözlemlenmiş bir durumdur. Alparslan'ın savaşa giderken beyaz elbise giymesi, Ögelin belirttiği bu durum, İslam geleneklerine uygun olarak kefenlenme ile açıklama çabalarının varlığına bir karşılıktır. Eski Türklerde bazı yas tutma durumlarında beyaz elbise giyilmesi, işin çok daha eski kökleri bulunduğunu akla getirdiği gibi Çinlilerin bile hala yas tutma durumlarında beyaz elbise giymesi Türklerle olan etkileşiminin de bir göstergesidir. Simgelerin kültürler arası geçişi bu şekilde sağlanmıştır. Bu nedenle beyaz birçok toplumda aynı kavram birliğini içermektedir.

“Kara rengin kuzeyi simgelemesi, çeşitli kültürlerde kuzeyin karanlıklar ülkesi olduğu şeklinde anlayışlara sahip oldukları gerçeğinden hareketle, karanın aynı zamanda kuvvetli bir şekilde karanlığı ifade etmesi durumunu doğurmuştur”(Genç, age, 47-48)

Yapılan araştırmalar ve bilinen yaşanan durumlardan yola çıkarak, siyah(kara) doğu ve batı kültürü gibi birçok toplumda uğursuzluk, kötü durumların ifadesi olarak karşımıza çıkarken, beyaz sonsuzluk, sükûnet, ferahlık ve huzur ifadeleriyle karşılık bulmaktadır. Beyazın aydınlığı, ışığı ve parlaklığı dolayısıyla iyiliği, yeniliği, erdemliliği, yüceliği, saflığı ve açıklığı çağrıştırmaları söz konusudur. Bunlar diğer zıt kutbun karanlığı, belirsizliği, korkuyu, kötülüğü, ölümü çağrıştırmalarıyla da ilişkilidir. Kutsiyet ve temizlik ile ilgili söylemlerde dolaylı da olsa, beyaz rengin sembolleştirildiğinden söz edilmektedir. Günümüze kadarki geline süreçte beyaz ve onun karşıtı olan siyahın birçok kavramı içerdiği görülmektedir. Doğu ve batı kültürünü yaşayan toplumların birçoğunun birbiriyle etkileşimi sonucu beyazın kavram bütünlüğünün kendiliğinden oluşmuş olduğu düşüncesine ulaşılmıştır.

“Renkler, toplum yapıları içerisinde önemli simgesel roller üstlenmek durumundaki görüntüler ya da sözcüklerdir. Bayraklar, giysiler, süslemeler

gibi maddi durumlarda birincisi, düzyazı ya da şiir gibi yazılı ürünlerde ya da sesleniş gibi sözlü ortamlarda ise ikincisi söz konusudur. Çeşitli kültürler içerisinde renklerin, bir tarafta efsanelere kadar geriye giden, diğer tarafta çağdaş şiire, edebî ve sanatsal ürünlere uzanan etnik, siyasî, destanî, dinî, estetik, tarihî ve toplumsal rolleri bulunmaktadır.”(Nerimanoğlu, 1996: 65)

Renkler ilerleyen zaman içerisinde simgesel rol ve görüntüler durumuna gelmiştir. Örneğin gelinlik formu Türk kültürü, Kore ve batı kültürün de beyaz rengin taşıdığı anlamın içeriğiyle birleştirilmiştir. Bu durum ile özde bütün insanlığın bilinçaltında ortak ve birbirinin çok benzeri olan çağrışımları ve algılamaların olduğu gerçeğini ispatlamaktadır. Beyazın tek başına olan kavram bütünlüğünü destekleyen, zıttı olan siyahla çağrışımı da ayrı bir yer etmektedir. Günümüz plastik sanatında da uzak doğu felsefesinde olduğu gibi zıtlık teoremiyle açıklanan anlamların mutlakıyeti siyah ve beyaz resmetmede kullanılmıştır.

Yine Uzak-doğu felsefesinde gördüğümüz yin-yang, hem siyah-beyazın zıtlığını ifade eder, hem de zıtlıkların birbirini ifade etmesini simgeler. Lings bu konuda şunları söyler; “Çoğunlukla gece ile simgelenen “Sınırsız” siyah iken, “Mutlak”, beyazdır; bir bütün olan biçimin birliğinden ayrı olarak bunların “Birlik”ine göre Yang’ın merkezindeki siyah çember, Mutlak’ın öz bir boyutu olarak Sınırsız gösterir ve Yin’in merkezindeki beyaz çember, Sınırsızın öz bir boyutu olarak Mutlak’ı gösterir” (Lings, age, 34)

Bu iki renk siyah ve beyaz birbirinin kontrastı olarak algılanmıştır. Bu algının temeli toplumdaki zıtlık kavramıyla da bağdaştırılmıştır. Görsel algıda siyah olmasaydı beyazı, beyaz olmasaydı siyahı algılamak mümkün olmayacaktı. Aslında buradaki zıtlık bir yönüyle uyumun ve dengenin de sembolü olmaktadır. Bahsedildiği gibi uzak-doğu felsefesindeki yin-yang şekli de böyle bir zıtlık ve denge anlayışını barındırmaktadır. Merkeze doğru ve merkezden dışarıya doğru etkisiyle siyah ve beyaz arasındaki zıtlık etkisi sırf

bu renklerden kaynaklanan ışık ve karanlığa olan eğilimidir. Bu etkinin oluşabilmesi birbiri olmadan var olmamaktadır.

Wassily Kandinsky'ye göre, siyah ve beyaz, renkleri koyulaştırarak veya açarak onların başlangıçtaki dinginlik ve kayıtsızlık tınlarına ulaşmasını sağlar. “Sık sık renk dışı bir şey olarak görülen beyaz (özellikle ‘tabiatta beyaz yoktur’ diyen empresyonistler sayesinde) yakından bakıldığında, bütün renklerin maddi nitelikler ve cevherler olarak kaybolduğu bir dünyanın simgesi gibidir” (Kandinsky, 1993: 72).

Plastik sanatlarda renk olarak kabul görmeyen beyaz, fizik adamları tarafından yapılan araştırmalar sonucu içinde bütün renkleri barındıran beyaz ışık süzmesinin olduğunu kanıtlamıştır. Boya ham maddesinin bulunmasıyla birlikte oluşturulan yeni ana renkler siyah ile koyulaştırılıp yeni ton oluşturulduğunda elde edilen renk ile önceki dinginlik, duru hallerine yeniden dönüştürmek için beyaza ihtiyaç duyulmuştur. Bu noktadan hareketle beyazın renk tonları için ne kadar önemli olduğu görülmektedir. Yüzey üzerindeki renklerin tonlama ile derecelendirmesini sağlar. Beyaz bu anlamda bütün renkleri kendine getiren, bazen yansıtan, bezende içinde hapseden özelliği ile bir kez daha dikkati çekmektedir. Desen eğitimindeki ışık ve gölgenin verilmesindeki ana unsurlardan biridir. İki boyutlu resim yüzeyinde üç boyutlu etkiyi vermemizi sağlayan tonlamada ışık etkisi beyaz, gölge etkisi siyahla sağlanmaktadır. Beyaz bir yüzeyin algılanmasında insanda uyandırdığı sonsuzluk algısından yola çıkarak yeni arayışlar içine girmişlerdir. Bu alanda araştırma yapmış olan sanatçılardan birisi Kandinsky'dir.

Müzikte kullanılan es aralıklarıyla beyazın kendine özgü suskunluğunu ele alan Kandinsky şöyle der; “Beyaz renksizlik olarak kabul ediliyor olsa da, içindeki tüm renklerin kaybolmuş olduğu bir dünyanın sembolüdür. Bu dünya çok uzağımızdadır; armonisi ruhlarımıza dokunamaz. Muazzam bir sessizlik, geçit vermez bir duvar gibi, yaşantısını anlayışımızdan gizler. Bu nedenle beyaz, müzikteki melodiyi geçici olarak kesintiye uğratan es'ler gibi, bizi

olumsuz yönde etkileyen bu sessizlik armonisine sahiptir. Bu ölü değil, olanaklara gebe bir sessizliktir. Öte yandan, tamamen ölü, içinde hiçbir olanak barındırmayan sessizlik, siyahın armonisine sahiptir. Müzikte bu, sonrasında melodinin herhangi bir şekilde devamının başka bir dünyanın şafağı gibi gözükeceği o derin ve kesin eslerle betimlenir. Siyah ölü yakmaya özgü odun yığınının külleri gibi tamamen yok olmuş, bir ceset gibi hareketsiz bir şeydir. Siyahın sessizliği ölüm sessizliğidir. Görünüşte siyah, en az armoniye sahip olan renk ve karşısında diğer renklerin önemsiz tonlarının öne çıktığı bir tür nötr zemindir. Bu bakımdan beyazdan ayrılır; çünkü neredeyse tüm renkler beyazın yanında uyumsuz ya da tamamen sessizdir.”(Kandinsky, 2005:105)

Kültürler arasındaki kavram benzerliği ile de dikkati çeken beyazın, neşe ve lekesiz saflığın, siyahın ise acı ve ölümün simgesi olarak kabul edilişi mantıksız değildir. Belki de bu yüzden ahenksizliği ile beyaz, gelecek için olanaklara sahip sonsuz uyumsuzlukla doğumu, gelecek için olanaktan yoksun olan siyah ise mutlak uyumsuzlukla ölümü çağrıştırmaktadır. Bu çağrışım beyaz ve siyahın ying yang felsefesindeki dengesiyle de kanıtlanırken, Kandinsky’nin müziğin es aralıklarındaki suskunluğunu ele alan beyazın ruhsal anlamdaki tınısını ve siyahın bir ceset kadar hareketsizliğin ifadesi oluşu birçok batı toplumunda algılanışını açıkça ortaya koymaktadır. Kültürler arası etkileşim sonucunda doğu toplumundaki insanların beyaz ve siyahı algılaması bu yönde gelişme göstermiş denilebilir.

Batı ve doğu toplumunun kültür özelliklerindeki birlikteliğin sanatçıların yapıtlarında kullandığı beyaza yükledikleri anlamla bütünlük sağladığı görülmüştür. Sanatçıların geçirdiği akımlarla birlikte 20. Yüzyıla gelindiğinde beyazın sembolik bir temsile dönüşümü gerçekleşmiştir. Batı sanatçılarının sembolik ve manalı bir temsile yönelişinin ilk örnekleri 19.Yüzyılın sonlarında Claude Monet, Paul Cezanne ve Turner’in resimlerinde dikkati çekmektedir. 20. Yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi haline gelen soyut sanat

anlayışı kendini nesnesizlikle ve giderek duyguya bırakan renk ögesine yönelişe bırakmıştır.

“Barr’a göre soyut sanat, biri Kazimir Malevich’e diğeri Wassily Kandinsky’ye dayandırılabilir iki koldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğesinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve bio morfik bir eğilim ağır basmıştır. Birini belli ilkelere bağlı ve rasyonel, diğeri mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel olarak değerlendiren Barr, bu ayrımlardan yola çıkarak soyut sanatı “Klasikçi” ve “Romantik” olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir.”(Antmen,2008:80)

Barr’a göre temellenen soyut yönelişin Romantik yaklaşımıyla ilerlediği görülen ve Romantizm döneminin önemli ressamlarından biri olan Turner’in yapıtlarında dış dünyanın görünümünden daha kopmadan belli ilkelere bağlı olarak iç güdüsel ve duygusal olana eğilimi ile kendini hissettiren soyut anlayış bu dönemi başlatan ilk örneklerden sayılabilir daha sonrasında salt renge olan eğilimi ve mistik yönelişleriyle dikkat çeken Kandinsky resimsel soyut ifadenin önünü açan ilk sanatçıdır. Dış dünyanın görünümünden soyutlanarak ifadeye açılan beyaz plastik anlamının yanında kavramsal içeriği ve sanatçıların subjektif yaklaşımları açısından tarihsel süreçte sorgulamaya açılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

BEYAZIN PLASTİK SANATLARDA VE SANATÇI AÇISINDAN GEÇİRDİĞİ TARİHSEL SÜRECİ

2.1. ROMANTİK BİR İFADE OLARAK BEYAZ

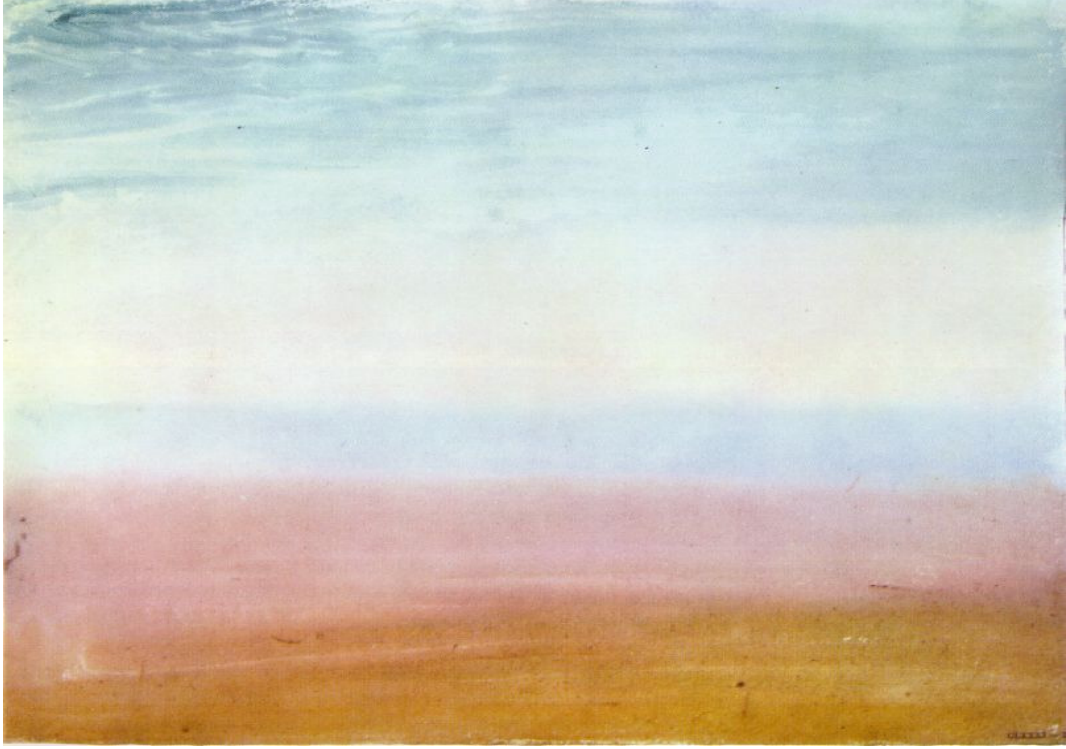
Romantizmin önde gelen ressamlarından biri olan William Turner yaptığı resimlerle birçok sanat eleştirmenini ve resimlerine bakan herkesi şaşırtmış, romantik ressamlar gibi resmetmenin yanında daha o dönemde varlığı olmayan soyut resmin özelliklerini yansıtmaya başlamıştır.

Romantik döneminin ünlü sanat eleştirmeni olan John Ruskin modern ressamlar' adlı kitabında Turner'in resminin dünyayı yeni bir gözle göstermeyi başardığını söyler: " Turner'in resminin teknik açıdan uyandırdığı etki, 'gözün masumiyeti' olarak adlandırabileceğimiz o duruma sahip olabilme yeteneğimiz üzerine kurulmuştur. Bir başka deyişle onun resmi, nesnelere bir çocuğun bakışıyla, bakılan şeyin anlamını bilmeden, yalnızca renk lekeleri algılayarak bakabilme yeteneğimizi zorlar."(Anons Plastik Sanatlar Dergisi,1993: 22)

Turner'ın görme biçimimizi değiştirebilme gücü, yapıtlarını incelerken bir takım güçlüklerle karşılaşıl gelmiştir. Resimlerinin yapıldığı yılları saptamak hiçte kolay değildir. Sanat tarihçilerin bu resimlerdeki motifleri 19. yüzyıl ilk yarısındaki sanatsal gelişim bağlamında bir yere oturtma çabaları da başarısızlıkla sonuçlanmıştır. O zamana kadar var olmayan soyut resmin ilk örnekleri olarak kabul edilmiştir. Yapıtlarında kullandığı teknik ve ifade biçimi ile günümüz soyut sanatına ışık tutması açısından önemlidir.

Turner'ın geleneksel ve gerçekçi bir resim anlayışından ayrılışının en önemli örneklerini, 1817 yazında gerçekleştirdiği İskoçya gezisi dönüşünde ve özellikle İtalya'da yaptığı çalışmalarıdır. 1819 tarihli 'Colour Beginning' ve

'Looking East From The Guidecca Sunrise', birbiri üzerinde yükselen yatay renk şeritleriyle oluşturulmuş ve yapısal benzerlikler taşıyan iki çalışmasıdır.



Resim 1: William Turner, Colour Beginning, 1819, Suluboya, 22,5x28,6cm, Tate Gallery, London

Turner'n bu yapıtında görüldüğü gibi üst üstte birbiri üzerinde yükselen renk şeritleri vardır. Tuval yüzeyini bu renklerle üç bölüme ayırmıştır. Orta alanda kullanılan beyaz ile hem tonlar arasındaki açık koyu geçişini sağlamış hem de uzaklık ve sonsuzluk etkisiyle ufuk çizgisini belirlemiştir. Yer ve göğün ayrıldığı noktada yeni bir görüntü oluşmuştur. Bu etki içinde uzakta belli belirsiz görülen deniz görüntüsünün varlığını anımsatmaktadır.

Looking East From The Guidecca Sunrise ve Colour Beginning yapıtı arasındaki benzerlikler şöyle açıklanabilir; "Bunlardan ilkinin renkli zemini üzerinde yeni boya katmanları ve çizgiler oturtarak ikincisinin bir benzerini hayal edebiliriz. Renklerin arasında kurulan düzen rastlantısal değildir; ufuk neredeyse belirgin bir hal almış, açık mavi tonlar "Looking East From

Guidecca Sunrise” de olduğu gibi, uzakta bir şehir görüntüsünün varlığını anımsatacak, en azından mümkün kılacak şekil de kullanılmıştır. Alt kısımdaki açık kahverengi şerit uzamsal bir etki yaratmaya hizmet eder. Resmin sol üst kısmında yer alan daha koyu mavi bölümün ise bu bulutları oluşturduğunu düşünülebilir.” (APS,1993: 23)



Resim 2: William Turner, Venice, Looking East From The Guidecca: Sunrise, 1819, Suluboya, 22.4 X 28.6 cm

Sanatçı Looking East From The Guidecca Sunrise yapıtında yukarıdaki metinde de belirtildiği gibi kusursuz bir şehir görüntüsü oluştururken renklerle resmin çözümlenmesi yoluna gitmiştir. Bu çözümlmeyi resim 1deki tablosuyla aynı etkide, hatasız betimleme endişesi duymadan yaptığı açıkça görölmektedir. Yine beyazın o valörlü ve genişlik etkisini kullanmıştır. Bu anlamda tabloda dört alan etkisi yaratmıştır. Gökyüzü, ufuktaki evler, denizi ve yakındaki gemilerin olduğu yüzeylerde yer yer beyazın tonları görölmektedir. Boşluk ve sonsuzluk etkisi içinde şehir görüntüsünü tüm varlığıyla anlatmıştır. Romantizmin öncülerinden olan

Turner doğayı birebir betimleme yeteneğinin dışına çıkarak, kendisinden sonra gelen bir empresyonist gibi anlatım oluşturmaya başlamıştır. Tablodaki bu etkileri şöyle açıklanabilir.

“Sanatçı’ Looking East From The Guidecca: Sunrise’de ekonomik bir yaklaşım benimsemiş ve bunu yapısal açıdan hiçbir bitmemişlik duygusu yaratmadan başarmıştır. Arka planda yer alan, kolayca tanımlanabilir bina siluetleri ve ön planda serbest fırça darbeleri ile oluşturulmuş gondolalar, tüm şehir görüntüsünü kusursuz biçimde yaratırlar.”(APS,1993: 23)



Resim 3: William Turner, Işık ve Renk, Tufan Sonrası Sabahı, 1843, T.Ü.Y.B. 78,5X78,5cm

19. yüzyılın önemli sanat bakışı olan doğaya kır hayatının hoş bir dekoru gibi bakıldığı döneminden farklı olarak artık doğanın insan heyecanlarını yansıttığının resmini yapmaya başlayan Turner bu tabloda bu duygu coşkusunu izleyiciye hissettirmektedir.

Turner'in bu tablosunda; tufan sonrasında kalan bu görüntüde rüzgârın coşkusu açıkça görülmektedir. Bununla birlikte Tufandan sonraki görüntünün insanda bıraktığı duygusal tepkimesi de ortaya konulmuştur. Sanatçı bu etkiyi gerçekleştirmek için beyazın ışık etkisini de kullanmaktadır. Neoklasik anlayışın dışında sanki 1843' te değil de Yüz elli yıl sonra bir soyut dışavurumcu ressam tarafından yapılmış bir resim gibi durduğu açıkça görülmektedir.



Resim 4: William Turner, Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi, 1842, T.Ü.Y.B. 91X122 cm

“Turner’ın deniz manzarasındaki XIX. Yüzyılın buharlı gemisini kimse yeniden inşa edemez. Bize tüm verdiği şey, kıyameti koparan deniz ve korkunç fırtına ile savaşılan teknenin karanlık gövdesi, direkte cesurca dalgalanan bayrak. Rüzgârın hızını, dalgaların gemiye vuruşunu hissettiriyor sanki. Ayrıntılara bakmaya zamanımız zaten yok. Bunlar göz kamaştırıcı ışık ve fırtına bulutunun koyu gölgeleri içinde yutulup gitmiş. Denizde bir kar fırtınası gerçekten böylemi olur, bilmiyorum ama bunun romantik bir şiiri okurken ya da romantik bir müziği dinlerken korkunç ve karşı konulamaz bir

fırtınaya benzediğini kesinlikle söyleyebilirim. Turner’de doğa her zaman insan heyecanlarını yansıtır ve dile getirir. Denetleyemediğimiz güçler karşısında kendimizi inanılmaz boyutlarda küçük hissederiz ve doğanın güçlerini istediği gibi kullanan sanatçıya hayranlık duymak zorunda kalırız.”(Gombrich,1995:494).

Gombrich’in de belirttiği gibi; göz tablo üzerinde öyle kamaşır ki ayrıntılarına bakmaya bile zaman yokmuş gibi hissedilir. Turner’in bu tablosu rüzgârın şiddeti kadar gemiyle olan kavgasını da gösterir gibidir. Beyazı öyle ışıklı öyle parlaklık etki içinde kullanmıştır ki sanki fırtına bulutu gemiyi adeta yutup gitmiştir. Beyazın içindeki hapsolunmuşluğa işaret eder gibidir.

“Işığın, karanlığın, bin bir rengin, her birinin, insan üzerindeki etkisini her ressamdan daha iyi biliyordu belki de(...) bir kareden girdabın içine sakladığı enerjiyi salıverdiğinde dünyayı yerinden oynattığının farkındaydı. Sevinç neşe, hüzün ve umutsuzluğu, şenlik ve kâbusu ışık ve karanlıkla, sıcak ve soğuk renklerle bir tiyatrocu gibi yaşattı bize Turner. İnsanın acısını ve doğanın kıymetini insanın iliklerinde duyuran adamdı O.” (Özdoğru, 1997: 28)

Tablolarındaki ışık ve karanlığın ressamı gibiydi adeta, tablo yüzeyinden bir girdap boşluğuna akarken ki tüm hisleri, beyazın sonsuzluk etkisi içinde var olan hem umutsuzluğu, hem de acıyı aynı anda yaşatmaktadır. Bu duyguyu verirken kullandığı beyazlar kadar soğuk renklerinde insanlar üzerindeki psikolojik etkisini çözümlemiş gibidir.

Sanatçı yıllar boyunca kendine ait bir üslup yaratmaya çalışmış, yapıtlarında doğanın tamamen farklı bir görüntüsünü resmetmeye uğraştığı görülmektedir. Döneminin son yapıtları bile bugün izleyene dünyayı ilk kez görüyormuş olmanın coşkusu yaşatmaktadır. Onun gözünden görünen ve var olan ışığın ve rengin dünyasını, bizim şimdiye kadar fark etmediğimiz bir bakış açısından yansıtmaktadır.

William Turner Romantizm döneminin duygu yüklü resimlerini üretmiştir. Döneminin diğer ressamlarından bu noktada ayrılmaktadır. Beyaz ve onun açık koyu etkilerini coşkulu bir ifadeye dönüştürmüş ve yine onun valörleri ile göz alıcı parlaklıklar ve ışık etkisi yakalamıştır. Anlatmak istediği duyguyu bu yolla daha da çoğaltarak günümüz insanının karmaşık duygu yapısına da yaklaşmıştır. Aynı anda hem korku, hem coşku, hem hüznün, hem mutluluk vb. peş peşe gelen duyguları tablosuna bakana o anda hissettirmektedir. Bir anlamda duygu karmaşası yaşatmaktadır. Doğayı insan beyninin algılayabildiği noktada bırakmıştır. Doğayı betimlemek duygu birliği ile resimlerinde yer almış soyut dışavurumcu anlayışın en erken oluşan resimleridir.

Empresyonizmin öncü ressamlarından biri olan Monet'in bu tablosundaki beyaz ile ışığın birbiri arasındaki ilişkisinde. Gombrich'in empresyonist yaklaşımı anlatan ifadesinden yola çıkacak olursak o dönemde; "Sanatçı nerede güzel bir ton birleşimini, renk ve biçimlerin ilginç bir oluşumunu, renkli gölgelerin ve güneş ışığının iç içe oluşturduğu ilginç bir konuyu bulursa, oraya sehпасını kurabilir ve izlenimini tuvale geçirebilirdi. Saygın konu, dengeli kompozisyon, doğru çizim gibi tüm yargılar bir kenara atılmıştı."(Gombrich,1995:522)

Monet Fransa Prusya savaşı yıllarında (1870- 1871) Turner'in yapıtlarını gördükten sonra ışığın ve havanın büyümlü etkilerinin resimde daha önemli olduğu düşüncesini güçlendirdiği, bu düşüncesinden yola çıkarak gerçekleştirdiği birçok tablosu olduğu bilinen bir gerçektir. Bu düşünceden yola çıkarak yaptığı tablolarında beyazı ve gökyüzünü izlenimci yorumuyla etkili bir şekilde anlatmıştır.



Resim 5: Resim 5: Claude Monet, Güneş ve Kar Portresi, 1879, T.Ü.Y.B. 51,4X37,1 cm

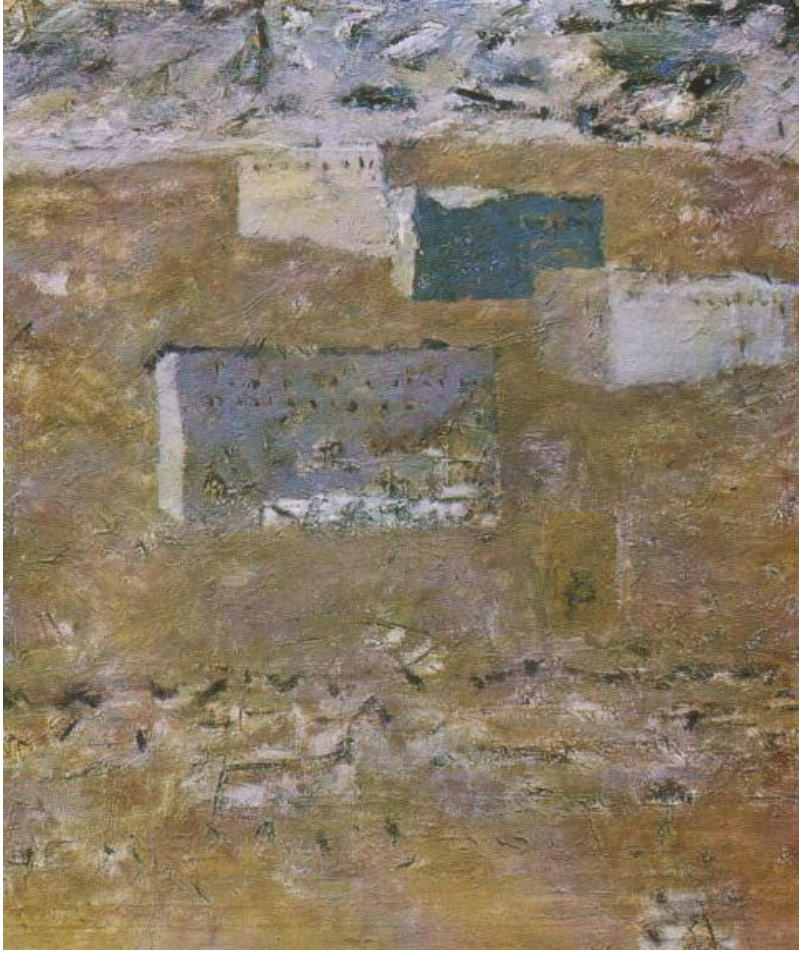
Monet beyazı kar resmi ile anlatmış, kar ile beyazı bize en dokunaklı haliyle hissettirmiştir. İzlenimci olmasının en büyük özelliği ile karşımıza çıkmaktadır. Bu kar portresi tablosuyla beyazın bütün dokunsallığını alımlayıcıya yansıtmaktadır. Beyazı izlenimci yaklaşımında beyaz bir doğa olayını, karın üzerine düşen ışık yansımasını gökyüzünden ayrılan çizgisini ton değerleri içinden ayıklanabilecek olan ışıklı beyazlarla anlatmıştır. Dış hatların belirsizleştiği, detaylara girilmeden birkaç ipucuyla gözün resimde olması gerekenleri göreceği düşünden yola çıkan tüm empresyonist sanatçılar gibi sadece ışık ve ışıkla oluşmuş etkileri renk tonlamalarıyla çözümlenmiştir.

Günümüz sanatçılarından Turan Erol resimlerinde yaşadığı çevreden, doğadan etkilenecek bir anlamda izlenimci bir yaklaşım içinde çevresine bakarken oluşturduğu sezgisel imgeleminin doğadaki karşılığının bir benzerini arıyor gibidir. Doğadan esinlenerek yaptığı çalışmalarını içsel bir duyarlılıkla resmetmektedir.



Resim 6: Turan Erol, Ağrı Dağı, 1966, T.Ü.Y.B, 60X130 cm

Kompozisyonundaki denge ile ritimi renk ve çizgilerle oluşturmaktadır. Onun resimlerinde renkler leke değerinde beneklere dönüşmektedir. Bu ağrı dağı tablosunda olduğu gibi anlatmak istediğini renk düzenlemelerine dökmüştür. Arka plandaki gökyüzünün sakin, dingin, hareketsiz glazelerden oluşmuş daha ince katmanlı beyazına karşılık, önünde heybetli duran ağrı dağının eteklerindeki yatay veya dikey çizgisel lekelerle oluşturduğu beyazın tonlarından doğan ritimsel etkileri görülmektedir. Bu ritim ve hareket duygusunu resmin bütün yüzeyinde görmek mümkündür. Önden geriye doğru renk geçişlerinde uzaklık etkisi veren soğuk renklerin yanında, ağrı dağının üzerinde hacim etkisi veren beyazlar ile bir o kadar göz alıcı kullanılmasıyla bize yaklaştırılmıştır. Bu Ağrı Dağı Tablosu ile heybetli görünen ağrı dağına bakan insanda bir o kadar hüzün ve ayrılık hisside uyandırır. Geçmişte kalan anılardan bir parça duyguyu barındırır gibidir. Ressamın duygusu gibiyken artık izleyicinin duygusuna da seslenmektedir.



Resim 7: Turan Erol, Tillola Köyünde Boranhaneler, 1966, T.Ü.Y.B, 98X72 cm

Erol'un resim 7 deki bu çalışması Siirt'in Tillola köyünde terkedilmiş taş binaların olduğu yerden bir görüntü kadar gerçekçi durmaktadır. Bu tablosundaki renkler benek şeklinde ortaya çıkmaktadır. Alttan üste doğru birbirini içinde kaybolmasına izin verilmeyen çala fırça hareketleriyle yapılmış ritimli lekeler açıkça görülmektedir. Kahverengi duvar zemini üzerindeki geniş beyaz lekeler, benek şeklinde daha bir derinlik içinde üç boyutlu olarak ortaya çıkmaktadır. Tablolarından da anlaşılacağı gibi Turan Erol kendi beyazını karıyor yüzeyde ve kendi beyazıyla oluşturduğu şiirsel etkilerle coşkusunu, özlemine anlatıyor. İlhan Berk'te şiirinde bu beyazlardan bahsederken şöyle diyor; "Turan Erol beyazı karıyor. Kendi beyazını. Önünde bir göğün" Sanatçı doğanın görünen gerçekliği içinden bir parçası ile göğünden, görüneni olduğu aktarmayarak. Algılayıcının imgelemine bırakıyor ve kendi beyazıyla

öykünmeci bir anlatım diliyle sezgisel imgeleminin doğadaki karşılığının bir benzerini oluşturmaktadır. Bu bakımdan resimde beyaza yeni olanaklar sağlamaktadır.



Resim 8: Theodore Gericault ,Heads Severed,1818,T.Ü.Y.B,50X61 cm

Şimdiye kadar bahsedilen tüm ressamların tablolarında bir umudun varlığıyla kendini gösteren beyaz; romantizm akımının önderlerinden olan Theodore Gericault'ın kesik başlar isimli bu tablosunda umudun yitirildiği, yitirilmişlik ve bir trajediyi gözler önüne sermektedir. Bu durum beyazın yansıtmacı kirlenmişliğiyle kendini göstermektedir. Bu farklı yönüyle gelip şiddetle bizi durduran beyaz artık duygusal yanını başka bir yöne çevirmiştir. Görüneni var olan tüm detaylarıyla göstermektedir. Her ne kadar sanatçının kendi kurduğu kompozisyon olsa da değişmeyen olgu beyazın hiçbir şeyi saklamayan görünürlüğüdür. Bu tabloda olduğu gibi ölümü ve vahşeti gözler önüne seren yanıyla karşımızda durmaktadır.

“Resimdeki ceset parçaları(...)asıl konuya rağmen estetik kompozisyonlar şeklinde yerleştirilmişler açıkça. Resimler çabucak yapılmış

alışmalar değil, bir proje süresince yapılmış. Karanlık ve belirsiz bir arka plan üzerine çizilen deri yüzeyleri üzerindeki ışık oyunu ceset parçalarına canlı bir model havası veriyor.(...)esrarengiz biçimde kesilmiş ceset parçaları, sanki hem idama hem de teşrihe sessizce meydan okuyorlarmış gibi, özellikle bir ilişki içinde gösteriliyorlar; sanki iki insan arasındaki bir ilişki gibi. Bu imgeler, genelde o zamanlar sürüp giden ölüm cezası tartışmalarıyla ve özelde de giyotinin gya insaniliği ya da tersine, tüyler ürpertici vahşiliği ile ilgili olabilir. Nitekim iki başın ilişkisi sanki yatakta yatan üstlerini çarşafla örtmüş olan karı-kocanın ilişkisi gibidir.(...) ne var ki onları aşk değil, ölüm bir araya getirmiştir. Adamın açık ağzı ve boş boş bakışlarından ziyade boynundaki küçük kanlı şerit ile ürkütücü şekilde lekelenmiş olan çarşafın dehşet verici hale getirdiği lm.”(Leppert,1996:196-197).

Beyazın kavramsal anlamını kullanmış ressamlardan biri olan Gericault. Bu kesik başlar isimli tablosunda kullandığı beyaz etkisi saflığın rengi, kusursuz ve karşılıksız sevginin simgesi olan beyazın kesik bu iki başın altındaki kanla bulanmış durumu, diğer taraftan bağlılığın göstergesi gibi, sanki yataklarında yatan üstlerini çarşafla örtmüş karı kocanın ilişkisi gibi olmakla birlikte toplumsal bir trajediye de dikkat çekmektedir. Beyazın en sakin ve durağan durum içindeki barışçıl amaçlar için olan görüntüsü kesilmiş başlardan szlen arşaftaki koyu kan lekesi ile o dönemdeki trajedinin etkisini, o dönemde sürüp giden idam cezalarının tartışmalarını anlatırken. Özelde de giyotinin insaniliğini ya da tüyler ürperten vahşiliğiyle ilgilidir. Sanatçının buradaki düzenlemede kullandığı beyaz çarşafı özellikle seçtiği görülmektedir. Beyazın saflığına, temizliğine göndermeyi kan lekelerini ortaya çıkaran etkisiyle kullanmıştır. O dönemdeki trajediyi ve hala taze kalmış gibi görünen kan lekesiyle yaşanmışlıkları gözler önüne sermektedir. Kesik başlar ve beyaz arşaftaki kan lekesi bu trajedinin etkisini daha da arttırmakta toplumsal gerçekliğe dikkat çekmektedir.

20. yüzyılın en büyük ressamlarından biri olan ve Kübizm sanat akımıyla bir dönemin kapanmasını ve yeni bir dönemin başlangıcının öncülüğünü eden Pablo Picasso'nun tüm dönemlerindeki yapıtları

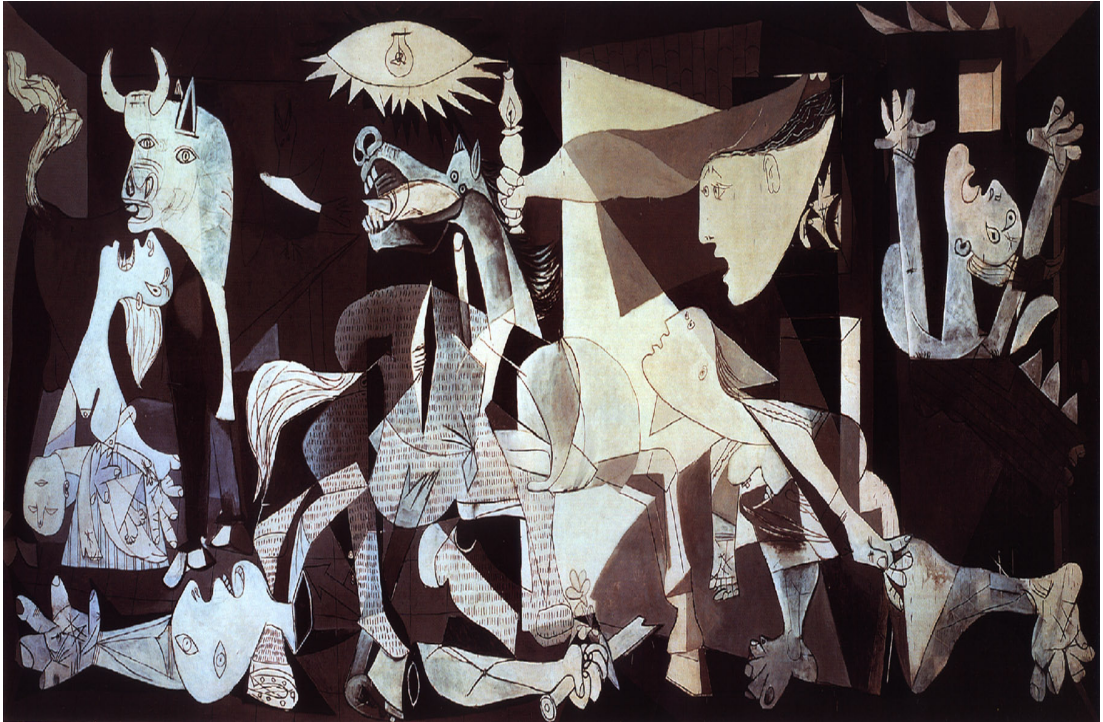
incelendiğinde görülen, yaptığı resimlerinden ayrı olarak hiç bırakmadığı siyah beyaz kontrastı dikkat çekicidir. En ünlü tablolarını siyah beyaz kontrastıyla anlatmıştır. Ağırlıklı olarak zemin rengi olarak siyahı kullanmış olsa da, zaman zaman tam tersi beyazı da kullanmıştır. Çoğunlukta kullandığı siyah zemin üzerine kontrast olarak beyazı ışık etkisi vermek için kullandığı görülür. Bu durum belli bir dönemde sınırlı kalmamaktadır. Picasso'nun başyapıtı olan Guernica ve Velazquez'in yapıtını yorumladığı Las Meninas tablosunda bu durum en çarpıcı haliyle kendini gösterir.



Resim 9: Pablo Picasso, Woman in White, 1923, Yağ, su bazlı boya ve tuval üzerine pastel boya, 99.1 x 80 cm, Acquired from The Museum of Modern Art, Lillie P. Bliss Collection (53.140.4) 2011 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

1923 yılında yaptığı bu beyaz kadın isimli tablosunda Picasso beyazı teknik olarak yağlı boyanın dışında, pastel boyayla daha çarpıcı gösterebileceğini bize anlatmak ister gibidir. Beyazın kendi içindeki tonlamalarında

kadın vücudunun elbiseyle olan ayrımında, desenin gücünü ön plana çıkarmış ve aynı zamanda beyazla kadın bedenini özdeşleştirmiştir. Görülüyor ki İlk dönem yapıtlarında beyazı plastik anlamda etkili bir anlatım olanağı olarak kullanırken, az da olsa renkle değişen duygularını ön plana taşımıştır. Daha sonraki dönemlerinde özellikle kübizm döneminde biçime verdiği ağırlıkla eş zamanlı olarak bu tutumu giderek değişmiş renklere az da olsa duygusal anlamlar yüklemek yerine biçimle anlatmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu dönemin en önemli ve gerçekçi yapıtları kullandığı siyah beyazın sarsıcı kontrast etkisinde ortaya çıkmıştır.



Resim 10: Pablo Picasso, Guernica, 1937,T.Ü.Y.B, 349 x 776 cm

“Resim yapmakta olduğum bir anda, beyaz rengi düşünebilir ve onu koyabilirim ama sürekli olarak beyazı düşünüp boyayamam. Nitelikler gibi, renklerde duygularla birlikte değişir. Bir tablo için yaptığım eskize bakarsanız, tüm renklerin onda da belirtildiğini görürsünüz. Peki, renklerden geriye kalan ne? Farklı yerlerde ve miktarlarda olsalar da, önceden düşündüğüm yeşil ve beyaz yine tabloda yer alıyor. Birbirleriyle uyum sağlasınlar diye, farklı renk

lekelerini yan yana getirerek resimler yapabilirsiniz şüphesiz ama bir çeşit dramdan yoksun kalacaklardır .”(Ashton,2001:109.)



Resim 11: Pablo Picasso, The Milliner's Workshop,(Şapkacının Atölyesi),1926, T.Ü.Y.B,172 x 256 cm. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Paris

Picasso'nun kendisinin de belirttiği gibi anlatım dili biçimidir. Biçimi öne çıkarmak suretiyle, içindeki duygusal tepkimeyi anlatmaktadır. Sanatçının tablosundaki renkler bir anlatım dilinin vazgeçilmez ögesi olarak bulunmamaktadır. Bu nedenle belki de yüzeyde renksizlik etkisi yaratmak adına siyah ve beyazın kontrast etkisini kullanmıştır. Biçim olmadan sadece renk düzenlemeleriyle oluşturulan resimlerin duyguları ifade etme yolunda yetersiz kaldığını, diğer bağlamda da renklerin duygularla birlikte değişen bir unsur olduğunu düşünmektedir. Bu anlamda renklerin geçici bir duygu hali olduğunu savunmaktadır. Yüzeyde gerçek olanın biçim olduğunu bir kez daha vurgulamaktadır.

Picasso 1940'lı yılların sonunda bir dönem usta ressamalara ait resimlerin reproduksiyonlarından oluşan bir resim dizisi üretmiştir. Bu amacındaki en büyük etken ise bu ressamlarla birebir karşılaşması olmuştur. Bu durum Picasso'nun o dönem eserlerinin ana teması haline gelmiştir. O dönemin İspanyol saray ressamı olan Diego Velazquez'in ünlü resmi Las Meninas üzerine 58 versiyon üretmiştir. Velazquez için kompozisyonun önemli unsurlarından biri olan renk ve ışık, Picasso'nun versiyonunda yapısı tamamen değişmiştir. Resmin etkisi Picasso tarafından bütünüyle gri ve siyah renk alanlarının kontrastıyla oluşturulmuştur. Bu durum Picasso için özellikle uygulanmıştır. Biçimi renkten daha çok ön planda tuttuğunun kanıtını beyaz ve siyah kontrastlarla sağlamıştır. Siyah beyaz kontrast etkisiyle bir anlamda renk onun tuval yüzeyinde sıfıra indirgenmiş ve biçim gücünü öne çıkarmıştır.



Resim 12: Pablo Picasso, Las Meninas, 1957,T.Ü.Y.B, 194 x 260 cm, Picasso Müzesi, Barselona

“Çekmecemdeki çizimlerin hepsinin karakalem olmasının yanı sıra asıl gerçekçi resimlerinin hiçbirisi renkli değildi ve dahası başarılı çalışmalarının çoğu siyah beyazdı. Picasso için biçim renkten daha önemlidir. Bir zamanlar şöyle demiştir renk zayıfladır.”(Ashton,2001:110.)

Sanatçı gerçekçi tablolarının ve başarılı eserlerinin çoğunun siyah beyaz olmasının bir tesadüf olmadığını belirtmektedir. Rengin anlatmak istediklerini ve dolayısıyla biçimlerini zayıflatacağını söylerken, siyah ve beyazın kontrast etkisi ve kendi içindeki tonlamalarıyla biçimlerini üç boyutlu etki içinde daha bir görkemli olarak resmettiğini açıkça söyler gibidir. İçindeki sevgiyi, mutluluğu ya da aksi duyguların başında gelen acıyı anlatmak için tuvalde rengin dile gelmesine ihtiyaç hissetmemiştir. Sanatçı tüm duygularını aynı düzleme indirgediği kontrast etki içinde biçimle anlatmıştır. Siyahı ve beyazı plastik anlamda kullanmış olan Picasso beyaza bir anlam yüklemeye ihtiyaç hissetmediği gibi salt gerçeklikten çok renk kullanarak uzaklaşacağına inanmıştır. Buda onun renklere yaklaşımının plastik anlamda olduğunu beyazı ve siyahı kavramsal anlamda kullanmadığını, resim düzleminde renge uyguladığı indirgemeci tavrıyla biçimi öne çıkardığı görülmektedir.

2.2. BEYAZIN BOŞLUK VE MİNİMALİST ETKİSİ

19. yüzyılın ortalarından itibaren art arda görülen Romantizm, Sembolizm, Empresyonizm, Post-Empresyonizm ve 20. yüzyıl başlarındaki Ekspresyonizm, soyut ekspresyonizm, Kübizm,vb. gibi akımlarla sanat artık eskisi gibi görünenlerin tasviri olmaktan çıkmış. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler hareketlilik, hız, temas ve mesafe kavrayışı sonucu sanatçının yaklaşımı giderek değişmeye başlamıştır. Temsilin ve dış dünyadaki görünenin dışına çıkmaya başlayan sanatçılar fotoğrafın doğadaki nesneleri belgelemesiyle fotoğrafın yapamayacağı yeni arayışlar içine girmişlerdir. Endüstriyel ortamda iç dünyalarına yönelerek, önce biçimi geri planda bırakmışlar ve renklerle kendi psikolojilerini, daha sonra da nesneyi resim yüzeyinden kaldırarak, yeni resim öğeleri ile sanata yenilik getirmişlerdir.

Modernizemle beraber bazı sanatçılar, kendilerini sembolik etkinliklerle ifade etmeye başlamışlardır. Semboller ve imgeler, sanatçının renk ve biçimleriyle birleşip, yapıtı ortaya çıkaran unsur olma özelliği ile soyut sanata giden bir yol oluşturmuştur. Soyut sanatla birlikte sanatçılar nesne ötesine, görüntünün ardına ulaşma çabası içine girmişlerdir. Sanatçılar saf olanın peşine düşerek, nesnesiz sanata doğru kaymaya başlamışlardır. Bu durumun ilk örneklerini de renkle ortaya koymuşlardır.

Wassily Kandinsky, dünyanın, saf ruhsallığı temsil eden bir sanat tarafından yenilenmesini isteyen bir gizemci olmuştur. Saf renklerin psikolojik etkilerini inceleyerek, resimlerinde bunları vurgulamıştır. Bir sanat eseri yaratmanın bir dünya yaratmakla eş değer olduğunu söyleyen “Kandinsky bir yazısında ‘Resimde müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir’ diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı biçimlerle, renklerin o kişinin içine işlemesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi, resme bakan kişide heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu. Sanatçının yayınladığı *Blaue Reiter* yıllığı ve sanattaki ruhsal değerler üzerine adlı kitabın yayınlanmasından önce yaptığı resimlerinde renkler giderek zenginleşiyor, manzaralar belirsizleşiyor, kimi zamanda seçilmesi güç figür ve atların bulunduğu sahneler yer veriliyordu.1909’ dan sonra yaptığı bazı resimlerine *improvisation* (doğaçlamalar) adını veren sanatçının bu yapıtlarında hala figürlere rastlanmasına rağmen, “bunlar artık betimleme değil, birer işaret olma işlevini yüklenmişlerdir. Bu işaretlerin doğrudan doğruya o nesnelerle değil, bu nesnelerin sanatçı tarafından daha önce yalınlaştırılmış betimlemeleriyle ilgileri vardır. Bu tutum görsel ve düşsel bir izlenim yaratmıştır. Başlıklarından da anlaşıldığı gibi Kandinsky bu görüntüleri olabildiğince içinden geldiği gibi ve bilinçli bir denetimi en aza indirgeyerek yaratmıştır. Sanatçının 1910’dan sonra yaptığı kompozisyonları doğaçlamalardan yola çıkarak tasarlanmış ve geliştirilmiş yapıtlardır.”(Lynton, 2004:83-84)

1913-1914 arası yaptığı resimler, geometrik soyut sanatı bütünleyen soyut anlayışın ilk önemli örneklerini oluşturmuştur. Resmine zararlı olduğu gerekçesiyle doğal görüntüleri ilk eleyen ressam Wassiliy Kandinsky (1866-1944) olduğu için, kendisi soyut sanatın ilk uygulayıcısı olarak kabul edilmektedir.

Avangard Rus sanatçısı olan Kazimir Malevich'in 1904-1914 yılları arasındaki çalışmalarında Sembolizm ve Kübizm etkilerini görmek mümkündür. Doğal renklerle figürlü resimler yapmıştır. 1913'de teması teknolojinin doğaya galip gelmesi olan 'Güneşe karşı kazanılan zafer' adlı opera için çizdiği dekor ve giysi eskizlerinde Kübist özellikler görülmektedir. Daha sonraki yıllarda yazdığı denemelerinden bu çalışmalarının soyuta yöneldiği ve bu yeni sanat anlayışının ilk örneklerini vermeye başladığı anlaşılmaktadır.

Malevich'in temsil ettiği "Soyut sanat, temel biçimlere dayanan kişisellikten arınmış modern bir sanattır. Gizemsel kaygılardan yola çıkarak madde dünyasına yanıt aramayı amaçlamıştır. Görünen gerçekliğin ancak hayal gücüyle ulaşılabileceği yolundaki inançlarını klasik felsefede de desteklemektedir.

"Minimalimiz en genel biçimiyle minimal sanatı ABD sanatı olarak da tanımlanmaktadır.1960' ların sonlarında görsel sanatlar ve müzik alanlarında yansımasını bulan bir yaklaşımdır. New York'ta ortaya çıktığı biçimde aşırı sadeliği ve nesnel yaklaşımı savunduğu belirtilmektedir. Çağdaş Sanatın indirgemeci eğilimleri ilk kez, Rus ressam Kazimir Malevich'in beyaz zemine yaptığı " siyah kare" kompozisyonuyla ortaya çıkmıştır. Minimalimiz bu eğilimin doruğu olarak tanımlanabilir. Akımın belirgin özelliği, Amerikan soyut dışavurumculuğunun uzantısı olan ve 1950'lerde gelişen hareketli soyuta bir tepki olmasıdır." (Elgün, 1996: 55)

Aşırı sadelik ve nesnelliği savunan Minimalizm Sanat Akımı 1960 yılından sonra giderek tüm sanat alanlarında etkili olmaya başlamış müzik başta olmak üzere resim ve mimariyi de etkilemiştir. Resimdeki soyut sanat anlayışının uzantısı olarak kendisini göstermiştir. Beyaz minimalist sanatçıların nesnesizliğinin, azlığının, sadeliğinin ve indirgemeci yaklaşımlarının ifade edilmesinde sıkça kullanılmıştır. Bu soyutlamacı tutumun beyazla olan bağlantısını ilk Malevich kurmuş ve minimalizmle birlikte birçok sanatçı tarafından devamı gelmiştir.

“Renklerin tıpkı müzik notaları gibi insan ruhunda belli titreşimlere neden olduğunu fark ettiği için, resmindeki nesne görüntülerini önce renge dönüştürmek, giderek de tamamen atmak istiyordu sanatçı. Nesneye duyduğu tepkinin bir nedeni de hayli dindar biri olarak, materyalizme karşı olmasıydı. Hakikat ruhsal bir şey olduğuna göre sanat da bunu yansıtmalı, kendini nesne boyunduruğundan kurtarmalıydı.”(Yılmaz, 2006 :63)

Sanatın kendini nesne boyunduruğundan kopararak ilerlediği soyut sanat anlayışını, sanatçının materyalizme olan karşı duruşunun da bir göstergesiydi. Beraberinde indirgemeci yalın ifadeyi de gündeme getirerek ilerleyen bu durum ne kadar yalınlık, o kadar nesnesizlik içeriyordu. Malevich bu dönüşümünü önce renkle sağlamıştır. Bundan sonra artık nesne görüntüleri bir renk lekesi şeklinde sanatçının tuval yüzeyinde var olmaya başlamıştır.

“Malevich, sanat görüşünü şöyle özetlemektedir: “Sanat, artık dine ve devlete hizmet etmek istemiyor.(...) Sanat, artık yaşam biçimi tarihini resimlemek istemiyor; artık nesnelerle bir şey yapmak istemiyor; o artık, yalnızca kendisi için ve nesneler olmaksızın var olabileceğine inanıyor.”(Giderir,2003:115)

Malevich’le birlikte nesneden soyutlanan sanat artık yalnızca kendisi için varolacaktır. Ne bir yaşam biçimini, nede bir nesneyi konu edinmek

istememektedir. O dine ve devlete bağılı kalmadan yalnızca kendi anlayışı içinde ruhsal varlığı ile var olma yolunda ilerleyecektir.

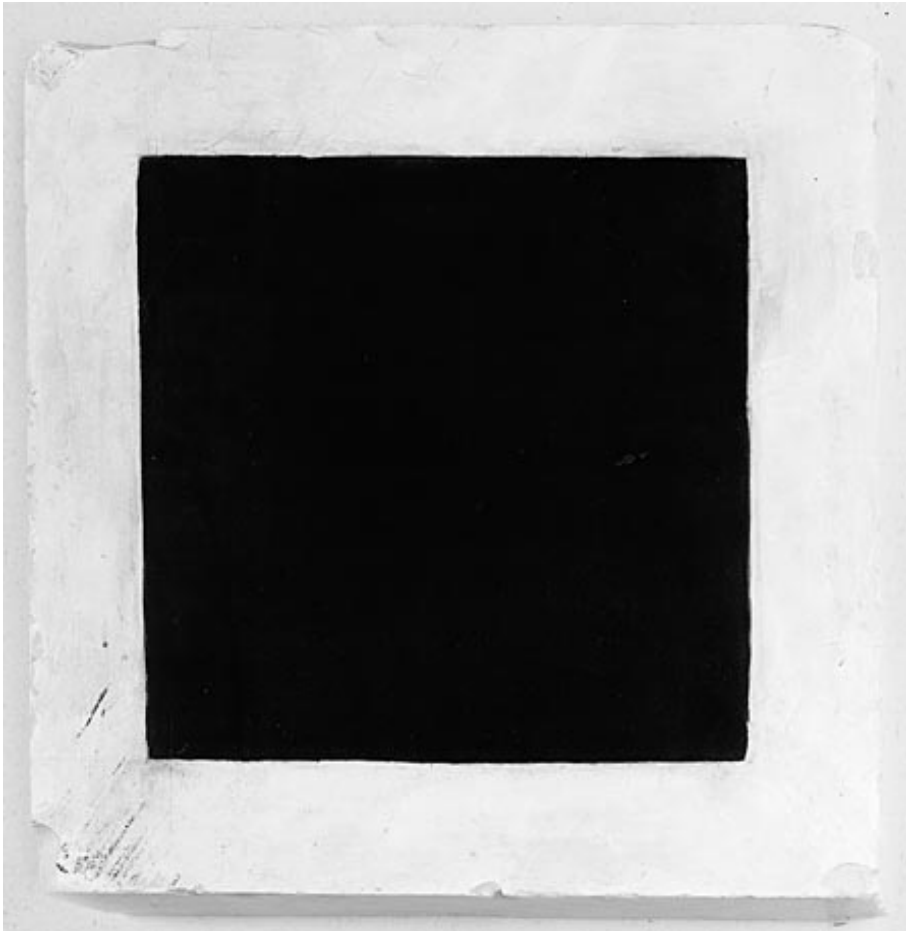
Norbert Lynton sanatçının anlayışını şöyle özetlemektedir; “Onun görsel bir biçim vermek istediği gerçeklik, madde ötesi bir dünya ile ilgilidir. Rus devrimi sonunda ortaya çıkan yeni toplumun giderek maddeci ilkelere dayanması, onun sanatındaki bu ayrımı daha da belirginleştirmiştir.”(Lynton,1982: 81)

Yaşadığı toplumun materyalist bir yaklaşım içinde olması onun sanatındaki yalın nesnesizlik anlayışını daha da artırmasına neden olmuştur. Sanatçı içinde bulunduğu toplumun bazı özelliklerine tepkiyi sanatına taşıyarak kendi varlığını ortaya koymuştur.

“Malevich’in beyaz üzerine siyah kare adlı yapıtı ilk olarak 1915 Aralığından 1916 Ocağına dek Petograd’ın muhteşem 0-10 sergisinde Rus ikonlarının geleneksel pozisyonundaki gibi tavana yakın bir yerde ve odanın iki duvarının kesiştiği noktada asılı halde sergilendiğinde, “ölüm çağrışımı kimi eleştirmenler için karşı koyulamaz boyuttaydı. Hatta biri şöyle yazmıştı: resim sanatının cesedi, tabiatın bu makyajlı sanatı, tabutuna yerleştirilmiş ve siyah kareyle de tabutu mühürlenmiştir.” Bir başka yazar ise siyah kare için “boşluğun, karanlığın, hiçliğin kütü” tespitinde bulunuyordu. Malevich yeterince doğal bir biçimde, Siyah Kareyi bir başlangıç olarak görüyordu: “yeni şeylerin coşkusu, yeni bir sanat, çiçek açan yeni keşfedilmiş alanlar” siyah karenin kendisinin, yepyeni bir silsilesinin ilk yapıtı olduğunu söylemiyordu kuşkusuz. Onu gerçek anlamda bir silme, geçmişin sanatını silip yok etmenin, dolayısıyla da sanat anlatısında bir kopuşun simgesi sayıyordu. Bir noktada, siyah kareyi İncil’de ki tufan ile kıyaslar. Bu tür bir kopuş, tarihin erken döneminde avangardın başına doğal bir biçimde gelmişti ve Amerika Devrimi’nin bayrağını uygunlaştırıp logosu olarak kullanan Armory Show’un retoriğinin de bir parçasıydı. Dolayısıyla Siyah Kare en azından Malevich için resmin sonu olmasa bile gerçek anlamda bir sondu:

süprematizmin ve fethedilecek yenedünyaların yolunu açıyordu.”
(Danto,2010:191)

Sanat alanında bir kopuşun simgesi olmasıyla birlikte resmin sonu gelmese de, bir dönemin sonlanmanın da göstergesidir. Boşluğun karanlığın hiçliğin göstereni olan beyaz üzerine siyah karesi aynı zamanda ölümü de çağrıştırmasıyla siyahın toplumsal boyuttaki kavram ilişkisine dikkati çekmektedir. Beyazı insan psikolojisinde yer eden sonsuzluk etkisi ve mutlak sınırsızlık etkisi içinde kullanarak beyazın kavramsal algısını gözler önüne sermiştir. Beyazın üzerinde mutlak sınırlarını koyan siyah karesinin, sergilendiği mekanda ki algılayıcıda uyandırdığı ölüm duygusu toplumsal algıdaki siyahın kavramsal boyutuna işaret etmektedir.



Resim 13: Kazimir Malevich, Beyaz Zemin Üstüne Siyah Kare, 1913, T.Ü.Y.B,109X109 cm
Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg

“Malevich “Sıfır Biçim” adını verdiği bu resimden söz ederken ona “zamanımın çerçevelenmemiş çıplak ikonu” der: “Bir şeyin değil, hiçbir şeyin” resmidir. Bu adlandırmayla, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan başlanması gerektiğini söylemiştir. Hiçbir şeyi göstermeyen ve anlatmayan bu resim “susan hiçliğin” sembolü olmuştur.”(İpşiroğlu,1993: 58,60)

Sıfır biçimi adını da verdiği bu tablosu ile sanatın geçmişle bütün bağlarını koparıp sadece kendi duruşuyla sanatın içinde var olmasıdır. Susan hiçliğin sembolü olmuştur. Sanatçı renk karşıtılarıyla anlatmıştır susan hiçliği beyaz hiçlik iken, siyah susan hissini verir. Burada, bir biçimin sanat, ya da resim olarak anlaşılan her şeye karşı olduğu gösterilmektedir. Malevich tüm formları, tüm resimleri sıfıra indirgemek istemiştir. Yaşamı nesneleri temsil etmeyen ve yalnızca kendisi olan bir resmin peşine düşmüştür.

“Malevich’e göre, resmin dışında her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayış resmi yalnız resim olduğu “ sıfır noktası”na götürmektir. Ortaya çıkan yapıt en basit bir geometrik elemen gibi görülür ve bu da yüzeyde dikdörtgen olarak biçim kazanır.”(Tunalı,1992:182)

Resmin dışındaki her şeyi resmin dışına sürüldüğü resmin yalnız resim olduğu savından hareket eden Malevich, bu durumu geometrik gibi görünen beyaz zemin üzerinde yaptığı siyah kareyle anlatmıştır. Buradaki beyaz sonsuz boşluğun ifadesi gibidir. Bu boşluk içindeki siyah kare duruşu ile hem yüzeyselliği hem de derinlik duygusunu birlikte hissettirmektedir.

“Süprematizm, yaratıcı sanat içinde saf duygunun üstünlüğüdür. Süprematist için görünen dünyanın görsel olguları kendi başına bir anlam taşımaz; önemli olan duygudur ve bu duygu onu uyandıran çevreden bağımsızdır. Bir duygunun akılda bilinçle somutluluk kazanması, aslında o duygunun oduygunun yansımasının belli bir mecra aracılığıyla gerçi bir biçimde kavramsallaştırılarak somutlaşması anlamına gelir. Böylesi gerçekçi

bir kavramsallaşmanın süprematist sanatta bir değeri yoktur. ve aslında yalnızca süprematist sanatta değil, genel olarak sanat için böyledir. Çünkü bir sanat yapıtının, hakiki kalıcı değeri yalnızca ve yalnızca ifade ettiği duyguya bağlıdır.” (Antmen, 2008:90)

Antmen’in de belirttiği gibi sanatçı duyguyu ifade şekline dönüştürürken birçok nesne ve figürden tamamen kurtulan Malevich’in birliğin prensibi ve evrenin strüktürü olan karesi soyuttur ve hiçbir şeye hizmet etmeyerek, amaçsızdır. 1915 yılında beyaz zemin üzerine Siyah Karesini sergilediğinde eleştirmenlerin ve halkın görmeye alıştıkları, hoşlandıkları her şey kaybolmuş ve hiçliğe dönüşmüştür. Son derece yalın ve çarpıcı olan bu kare onlar için anlaşılmaz ve tehlikeli bir formdur. İçeriksizlik değildir; nesnesizliktir. Siyah kare sezgiyse, beyaz alan da onun ötesindeki boşluktur.

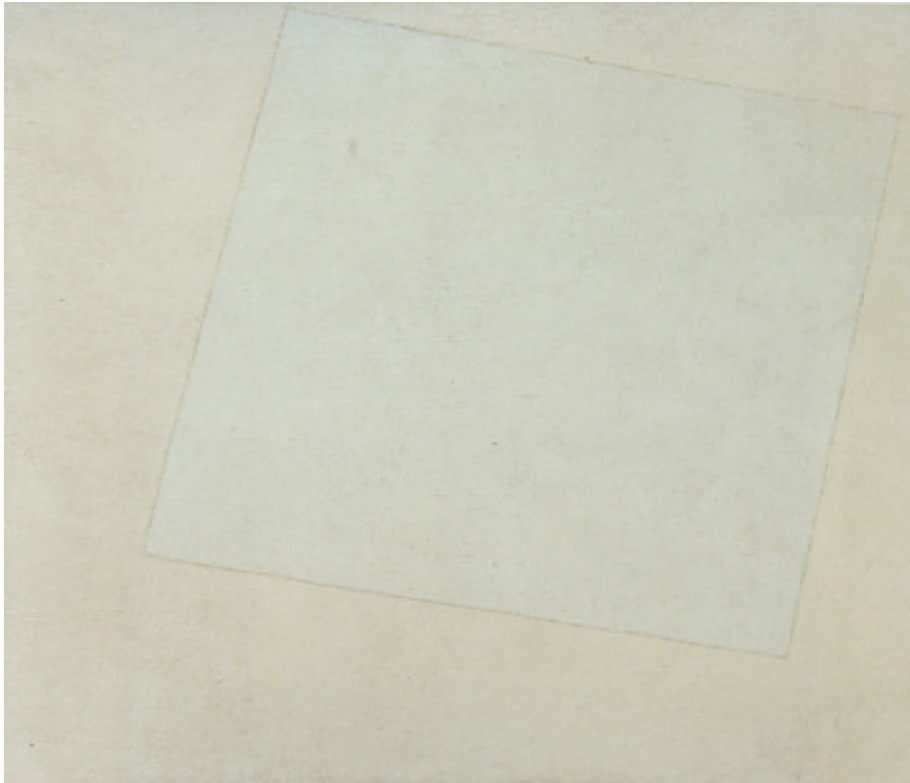
“Akademik natüralizm ve izlenimcilik, Cezanne’cılık, kübizm ve vb. benzeri ekollerin natüralizmi de bir sanat yapıtının hakiki değerini belirlemekle ilgisi olmayan birer diyalektik yöntem olmaktan öteye gitmediği, amacı görünen dünyayı betimlemek olan temsillerin sanatla hiçbir ilgisi yoktur, öte yandan sanat yapıtında görünen dünyayı ifade eden objektif biçimlerin kullanılması yüksek bir sanatsal değere sahip olması olasılığını ortadan kaldırmaz. Bu açıdan bakıldığında Süpramatist için en uygun temsil biçimi duygunun ifadesine olası en kapsamlı biçimde olanak tanıyan ve objelerin tanıdık görüntüsünü dışlayan temsil biçimidir.” (Antmen, age,90)

Sanat artık yalnızca duygu ile varlığını göstermektedir. Bu anlayıştan doğan nesnesizlik fikriyle artık tuvalden nesneler dışarıya itilmeye başlamış nesneler bir renk düzleminde kaybolmuştur. Duygunun bu anlamda ortaya çıkışı ön plana alınmış, gereksiz her türlü nesneden arındırılarak bir sanat yapıtı oluşturulmuştur.

“Suprematizm heyecanın ritmini, düşünölemeyen ama hissedilebilen soyut evreni, sıfır biçimi temsil eder. Nesnelerin hiçlikte yok olması inancı sıfır

biçime götürür. İnsan tasarısının ürünü olan her türlü nesneden, duygudan, çağrışımdan ruhsal titreşimlerden arınmış susan hiçliğin sembolü olan bir biçim. Sanatı geçmişten, kiliseden ve devletin egemenliğinden kurtaran, eski sistemleri yıkan ve yok eden Malevich'in nesnesiz dünyası ile yeni sanatın yoktur... Suprematizm, insana, onu kurtaracak 'hiçliği' sağlayan bir kılavuz ilkedir."(Tunalı,1989:184)

Sanatçının soyut evrene ulaşma isteği onda özgürlüğe giden bir yol olarak görülmektedir. İnsanın nesnel ihtiyaçlarına olan bağımlılığını yok sayarak, bu da bireyin insani değerlerini fark etmesi ile mümkün olmaktadır. Varoluşçuluktaki nesnelerin esirliğini reddedişin amacı da insanın kendini ve değerlerini seçebilmesi için gereklidir. Özgürlüklerin hiçbir sınırı olmadığı tüm sınırsızlıklar içindeki beyazı uzay boşluğunda anlatan Malevich'in boşlukta asılı gibi duran renk lekeleriyle anlam bulmaktadır. Bir düşünce temelli olan nesnesiz kavramlar renklerle ve yüzeydeki duruşuyla dile gelmektedir.



Resim 14: Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz Kare,1918, 78.7 X 78.7cm T.Ü.Y.B. Mama, new york

Bu beyaz üzerine beyaz kare isimli tablosu sanatçının en önemli eserlerinden biridir. Beyaz yüzey Malevich'in resimlerinde uzayı betimlemektedir. Aslında beyaz üzerine beyaz renkleri bitiren bir eylemdir. Renk üzerinden kurulu bir sanat yapıtının en son halidir. Bu resim soyutun gidebileceği son evredir. Yani sıfır noktasına getirilmiş halidir. Mükemmellik Malevich'e göre sıfır noktasından yani boşluktan geçmektedir.

Suprematizm döneminde tuval renk ve ton karşıtlıklarından arınır. 1918 tarihli 'Beyaz üzerine Beyaz Karesi' bir başlangıç ve sonuçtur. Beyaz yüzey uzaydır. Hem mükemmeldir, hem bitişir. Hiçliktir, eşitliktir, bağımsızlıktır. Barış içindeki mutluluktur. Buradan yani sıfır noktasından sonra her şey başlayabilir. Bu durum beyazın heniz dokunulmamışlık başlangıç noktasına olan işareti ile beyazın kavramsal anlamıyla alımlayıcıda ifade bulunmaktadır. Başlangıcın temsildir. Batı toplumu ile birlikte doğu toplumunda da bu kavram birliğinin varlığı görülmektedir.

"Aynı dönemde yapılan başka bir resimde de daha geniş fakat beyaz üzerine beyaz olarak resmedilmiş bir haç görülür. Bu hacin bir simge olduğu kuşku götürmez. Malevich doğrudan doğruya hristiyanlıkla ilgili bir resim yapmak istememiş bile olsa, sanatının gizemci bir amaç taşıdığı açıkça ortadadır. Yazılarında dinsel ve felsefi bir kaynaktan etkilendiği görülmektedir. İlk süprematist kompozisyonlarından bazılarında havada bir uçak ve yapılmakta olan bir ev gibi adlar vermiş fakat daha sonra maddi dünyayla ilgili olarak adlandırdığı bu başlıklardan dolayı rahatsızlık duymuştur. Malevich'in görsel bir biçim vermek istediği gerçeklik, madde ve ötesi bir dünya nesnellik dışı bir duygu ile ilgiliydi. Rus devrimi sonunda ortaya çıkan yeni toplumun giderek maddeci ilkelere dayanması, onun sanatındaki bu ayrımı dahada belirginleştirmiştir." (Lynton, 2004: 80)



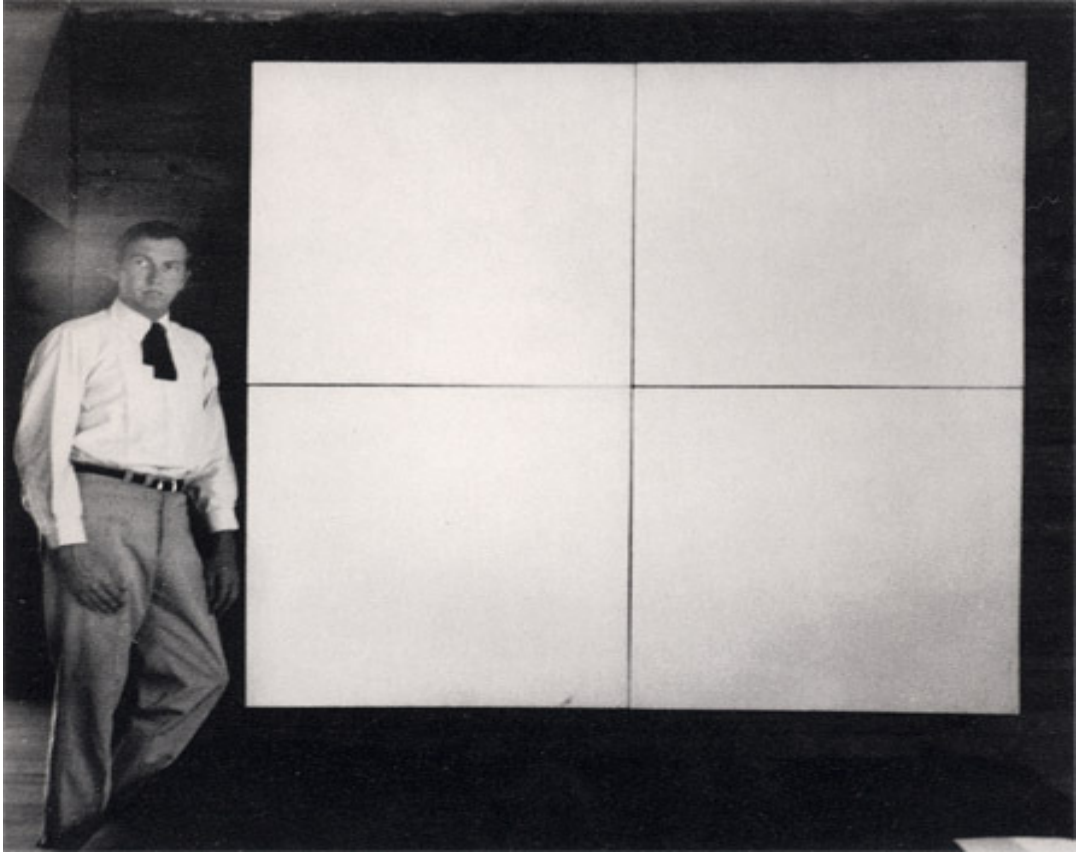
Resim 15: Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz Haç, 1921, T.Ü.Y.B. 78X88 cm

Sanatı geçmişten, kiliseden ve devletin egemenliğinden kurtaran, eski sistemleri yıkan. Malevich'in nesnesiz dünyası yeni sanatın saflığını üstlenmektedir. Nesnelerden sıyrılmak, evrene ve özgürlüğe açılmaktır. Bireysel ayrıcalıkların, bencilliklerin, çıkarıcılığın, ikiyüzlülüklerin, haksızlıkların silindiği hiçlikte istekler susturulmaktadır. Maddiyattan uzak duygu ön plana çıkmıştır. Dördüncü boyut olan zaman kavramı gizemsel bir niteliğe ulaşır. Malevich'e göre bu anlayışla insanlık mutlu bir yaşama ve yeni bir gerçekliğe kavuşacaktır. Bazı resimlerindeki haç motifi dinsel ve felsefi bir kaynağın simgesi olarakta görülmektedir.

Eşitlikle mutlu bir dünyaya kavuşulacağının düşünüldüğü, taklit etmeyi değil gerçeğin üretilmesini savunan, hareket ve zaman kavramlarını önemseyen Konstrüktivizm onun sanat anlayışının devamıdır. Sanat artık birçok alanla ilişki kurmaktadır. "Minimalizmle birlikte sanat felsefeyle daha çok örtüşmüştür .Minimalizmin spesifik nesnesi, ne resim nede heykel olarak

yeni bir sanatsal kategorı önerisi getirirken, tarihsel süreçten öncesizdeğildir; sanatçıları da bunun farkındadır. Sanat nesnesinin salt kendiliğini içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç'e göndermede bulunurken, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak ve 'biçimi belirleyen işlemdir', söylemini beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir gibi bir söyleme dönüştürmekle Minimalistler, Rus Konstrüktivistlerin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır.”(Antmen, age,184). Fakat kimi sanatçılar yapıtlarının ötesinde böyle bir kavramsallaşmanın olmadığını ileriye sürmüş olsalar da, böylesi bir süreçte sanat yapıtı kavram ya da kavramları oluşturmaya başlamıştır. Bu kavramlar sanat yapıtının felsefesine otururken sanatçının duygusal dünyasına da eşlik etmekte ve dolayısıyla toplumsal algıdaki siyah ve beyazın kavramsal anlamlarını bize bir kez daha sunmaktadır. Görüldüğü gibi toplumsal algıdaki beyazın kültürler arasında değişmeyen kavram varlığı yeniden ortaya çıkmaya başlamıştır. Günümüz sanatında da bu değişmez kavram örüntüsü birçok ressamın resimlerinde de var olmaya devam etmektedir. Sanat giderek anlamlandırmayla ilgili bir eyleme dönüşmüştür. Maleviç'in süpramatist sanat akımı ile 20. Yüzyıl sanatı yeni bir döneme girmiştir ve bugün ve bugünden sonrada değişmeyecek bir yargıya dönüşmüştür. Sanat yapıtının hakiki kalıcı değerini belirleyen yalnızca ve yalnızca sanatçının ifade ettiği duyguya bağlıdır.

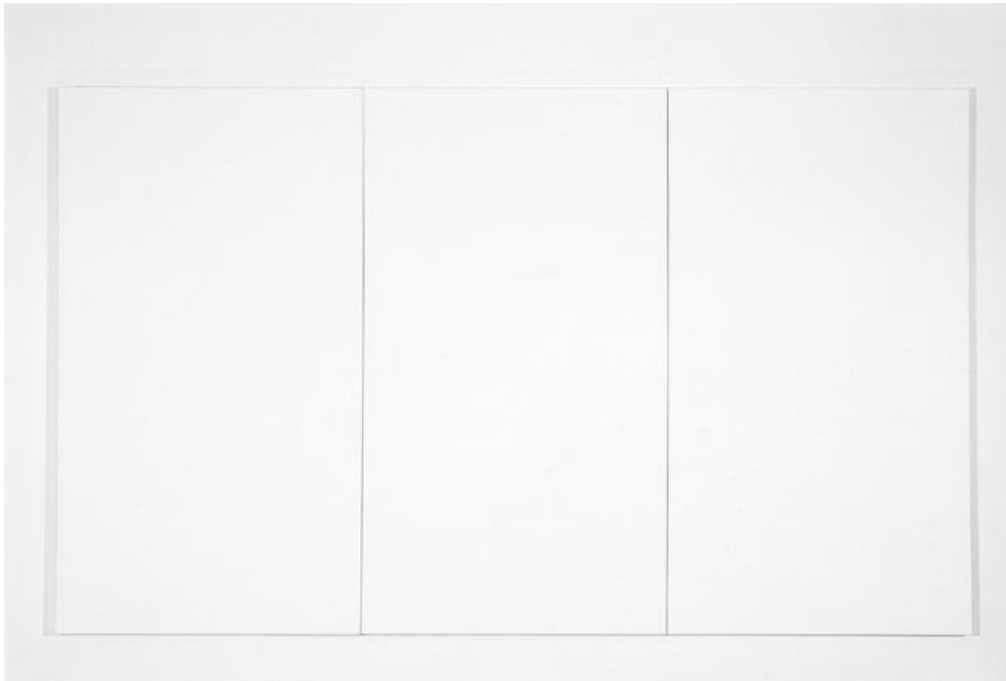
Robert Rauschenberg Soyut dışavurumculuk ile pop sanat arasında geliştirdiği birçok yeni teknik ve yöntemle köprü vazifesi görmüştür. 1951 yılı yazında, Robert Rauschenberg Asheville, Kuzey Carolina yakınlarında Black Mountain Kolejinde Beyaz Resim Sergisi açmıştır. Soyut Dışavurumculuğun New York'ta Yükseldiği bir dönemde Rauschenberg beyaz yüzeylerindeki beyaz boyama tekniği ile dış referanslarını ve onun tüm olasılıklarını reddetmiştir. Rauschenberg'in modüler şeklindeki geometrik tuvaleri, anlatımdaki içeriği azaltması yönünden on yıl önceden haber veren minimalizm olarak görülmektedir.



Resim 16: Robert Rauschenberg, White Painting (four Panel), 1951, T.Ü.Y.B,182,88 x182,88 cm, Collection the artist's estate

“Beyaz Tuval Rauschenberg’in bir monokrom resim dizisinde de görülür. Dizinin ismi “beyaz resimdir ve 1951 yılında sergilenmiştir. Bu dizi, yedi dikdörtgen beyaz tuvalden oluşur ve yedisi de yan yana getirilerek sergilenmiştir. McEvilley’e göre beyaz resim metafiziğe dayanan kutsal doluluk-boşluk geleneği doğrultusunda yapılmıştır. Rauschenberg de bu resimlerden söz ederken zamanla ilgili bir yaşantıdan, bir bakirenin masumiyetinden, nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan bir noktadan, yokluğun özgürlüğünden ve sınırlamasından, hiçliğin doluluğundan söz etmektedir. Ünlü sembolist Fransız şair Stephan Mallarme (1842-1898) de en etkili şiirin boş bir sayfa olduğunu düşünmüştür. Barthes, yazarın ölümü adlı makalesinde Fransa da o güne kadar dilin sahibi olduğu varsayılan kişinin yerine dilin kendisini koymanın gerekliliğini kestiren ilk kişinin Mallarme olduğunu yazar. Sanata köklü yenilikler getiren birçok sanatçı,

başlangıç noktasına (boş tuval, boş sayfa) gelerek işe başlama gereğini duymuştur. Boş tuval bir başlangıç olabileceği gibi bir son anlamına da gelebilir. Rauschenberg, genellikle baştan sona dolu olan tuvaleri ile beraber, Mallerme ve Malevich gibi boş bir sayfa veya tuvaldeki yetkinliği de araştırmıştır. Rauschenberg, resmin dışına da çıkarak sanatını sürdürmüş bir sanatçıdır. Malevich'in gösterdiği yolda yürüyen bir ressam olmayı sürdürmüştür.”(Giderir,2003:130-131)



Resim 107: Robert Rauschenberg, White Painting (Three Panel), 1951,T.Ü.Y.B,182,88x 274,32 cm Collection SFMOMA, Purchase through a gift of Phyllis Wattis; © Estate of Robert Rauschenberg / Licensed by VAGA, New York

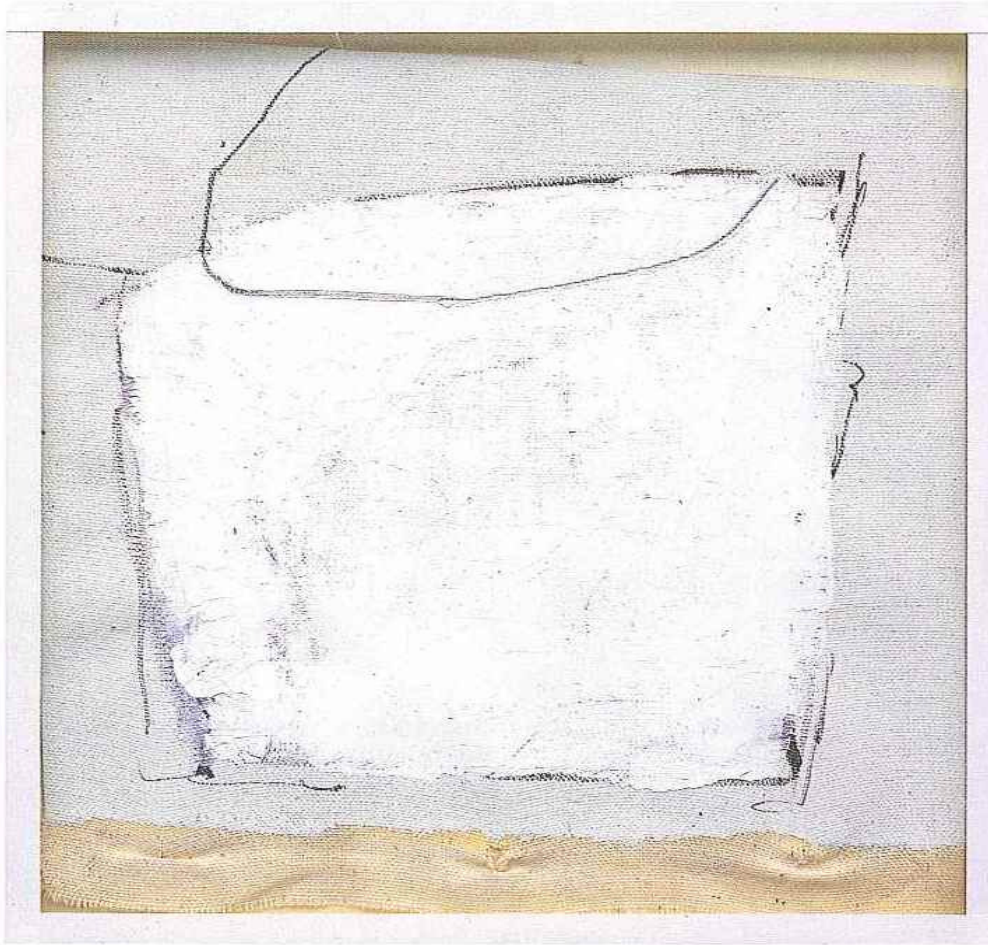
Çalışmalarıyla sürekli arayış içinde olan sanatçı döneminin sanatçılarından biri olan Malevich'in yolundan gitse de tuvalin boşluk etkisini, beyaza hiç dokunulmamışlık olan ilk halini sergilemektedir. Bu soyut anlamı en baş noktasına çekmektedir. Boş bir sayfaya henüz ne yazacağını belirlememiş olan insanın başlangıç noktasını yansıtmaktadır. Ne olacağı belli olmayan bir belirsizliğin varlığını bize gösterir gibidir. Bu eylemi daha tuvale beyaz boyayı sürmeden önceki o başlangıcın beyazdaki temasa karşı konulamaz çekiciliğini sunar gibidir.

“Robert Rauschenberg resme asıl dinamiğini verenin asıldığı odadaki değişen ışık koşulları ile bu odaya girip çıkanların yaratacağı şartlar olacağı düşüncesinden yola çıkmıştır "beyaz" resimler serisi”. (Doğrul,1999:29).

Rauschenberg 1951 yılında oluşturduğu monokrom beyaz resim serisi ile bu savını gerçekleştirmiştir. Beyazı hem plastik anlamda katıksız saf haliyle kullanmış, hem de beyazın kendi içinden ışığı yansıtma özelliğini kullanmıştır. Böylelikle odadaki değişen ışık koşullarını kullanarak tuval yüzeyinde dinamik etki yaratmıştır. Beyaz ışığı beyaz zemin üzerinde kullanması onun Tıpkı Fizikçi Young Tayfın altı renginin birer ışığını bir perdede birbiri üzerine düşürerek beyaz ışığı elde etmesi ve tekrar ayrıştırarak renkleri bulması gibidir. Rauschenberg’de beyaz yüzeyde beyaz ışığı ayrıştırmıştır. Beyazın yine kendinden doğmasını sağlamış o her şeye olağan durumunu kullanmıştır. Boş tuval üzerindeki bu eylem minimalist yaklaşımını göstermiştir. Yansıtmacı özelliği ile de karşımıza çıkan beyaz Malevich’in tablolarındaki özgürlük ile bütünleşmektedir. Sanatçı beyaza kavramsal bir anlam yüklemeye devam etmiştir.

Bir sanatçı için bir dönem içerisinde gelişen sanat anlayışına katkıda bulunmak, sanatçının kendisini fark ettirmesinin bir yolu olmuştur. Robert Ryman (1930) kendisini kabul ettiren minimalist sanatçılardan biridir. Kişisel çabalarıyla kendini geliştirmiş bir sanatçıdır. Döneminin yeni yeni gelişen Minimalist akımının sanatçıları gibi davranmıştır. Özellikle Dan Flain, Robert Mangold ve Sol Lewitt’in yapıtlarından çok etkilenmiştir. Malevich ve Rauschenberg’in savının çok dışında beyazı kavramsal olarak değil indergemeci bir araç olarak kullanmıştır. Tuval yüzeyinde plastik anlamda sağladığı başarının altında olmayan duygusal ve kavramsal yön aslında beyazın var olma yolunda yeniden bir başka sanatçı grupları tarafından sendelendiğinin bir kanıtıdır. Bu grupla karşımıza çıkan minimalist sanatçılar, Minimalist anlamda yalıncılık, azlık ve sadelik anlayışıyla fakat içerik olmadan soyut sanatla yol ayrımına girmişlerdir.

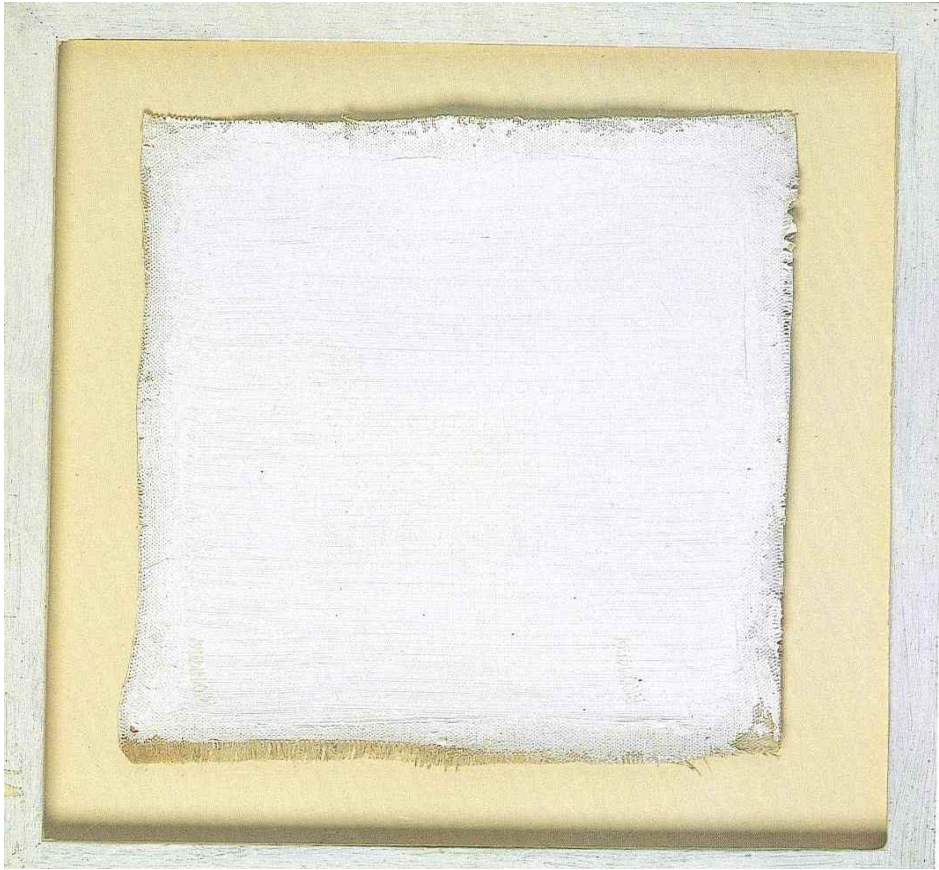
Robert Ryman'ın beyazları; batı resmindeki anlamından farklı olarak, sunuşunu değiştirerek, öyküsüz beyaz ile karşımıza çıkmaktadır. Beyazı saf beyaz haliyle boya maddesi olarak kullanmıştır. Yaşamsallıktan çok uzak olarak tamamen plastik anlamda beyazın bütün hallerini gözler önüne sermiştir. Kendi savınca beyazı varılabilecek en son noktaya taşımıştır.



Resim 118: Robert Ryman, Başlıksız, 1957, Karton Doya, Cam, Alçı, Cilalı Pamuk Üzerine Kazein ve Grafit Kalem, 24.5X21.5 cm

Bu Ryman'ın en erken dönem tablolarından biridir. Cilalı pamuk üzerinde yapılmış kazeindir. Monte edildiği şekli ile estetik kavramın bir kısmı olması açısından değişik bir tablodur. Sanatçı beyazın etrafını siyah kalemle çizerek ona adeta boyut kazandırmıştır. Beyazı tüm olanakları ile göstermeye çalışan sanatçı bu anlamda tuval yüzeyinde kullanabileceği tüm olanakları kullanmıştır.

Tuval yüzeyinde zaman zaman düzensiz gibi görünen ambalaj kağıdına yer bırakmış olsa da bu onun gelişi güzel bıraktığı bir etki değildir. hepsi düzenli bir yapının yapı taşlarıdır. Hepsi bilinçlice yapılmaktadır.



Resim 129: Robert Ryman, Başlıksız, 1961, Keten Bezi Üzerine Yağlı Boya, 24.1X25.4cm

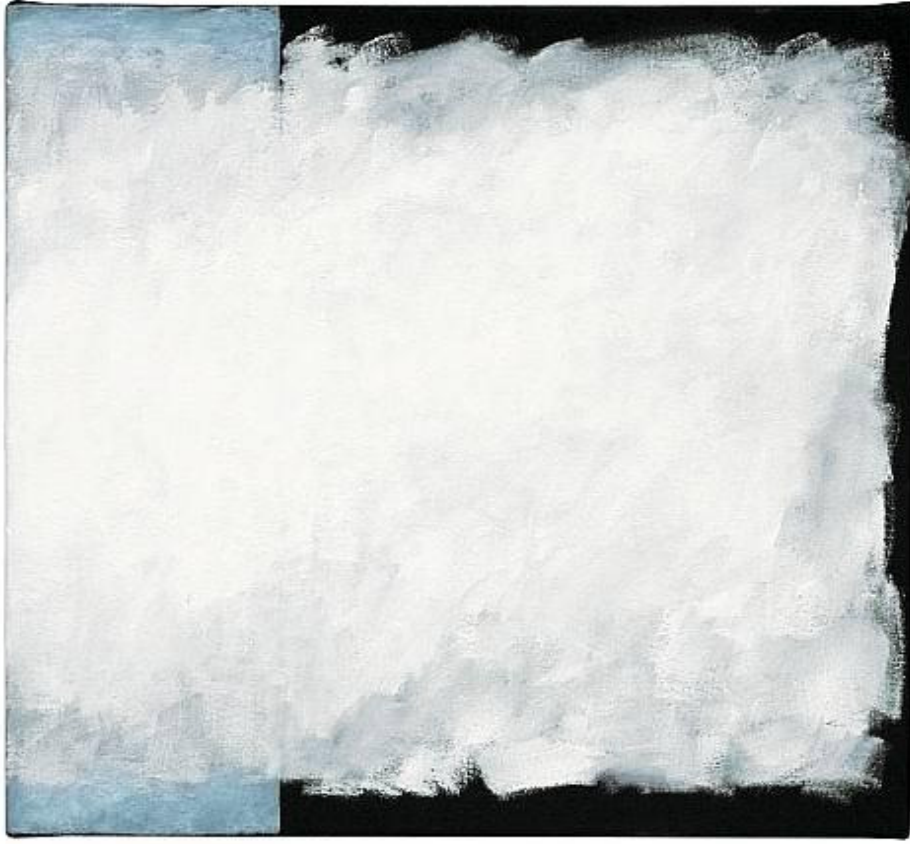
Tamamı beyaz olan bu tabloda, kenarların etrafında bazı boya pürüzlerine rağmen, oldukça pürüzsüz ve sıkı örülmüş yüzey ortaya çıkmış ve güçlü bir şekilde 1965 yılının bitirilmemiş tabloları ve pek çok diğerleri ile ilişkilidir. Gerilmiş kanvasla sıkı yüzey görüntüsünde beyazı sorgulatmaktadır. Beyazın o sonsuzluk etkisi sınırlandırılmış gibi görünürken plastik anlamda pürüzlü yüzeylerle etkili bir duruş sergilemektedir. Yalın duruşunda minimal sanat anlayışı hakimdir.

“Ryman ilk zamanlarında soyut ekspresyonist denilebilecek bir üslupta resim yapmıştır. Genellikle yağlı boya resmi tercih etmiştir. 1965’ten

itibaren minimal sanat kapsamına girecek olan yapıtlarını gerçekleştirmiştir. Bu çalışmaları tek renkli beyaz resimleridir. Farklı kalınlıklarda boyanmış, düzgün ve pürüzsüz yüzeyler üzerine yatay bantlar kullanmıştır. Bu sistematik yaklaşım çerçevesinde yapıtlarından resimsel ve illüzyonistlik olan vurguları çıkartarak boya ve yüzey ilişkisini sorgulamıştır. Her şey en temel olana yaslanmış ve yalın kat bir tavır altında gelişmiştir. Çalışmalarında kullandığı yapı kişisellikten ve resim sellikten uzak olmakla beraber kendisini temsil eden çalışmalardır. Ryman daha sonraki çalışmalarında boya ve yüzey arasındaki ilişkiyi araştırırken, elle dokunulur yüzeylerin vurgusuna yönelik, kavranması güç' nüansları yakalamak için çok çeşitli malzemeler kullanmıştır. (Gerilmiş ve gerilmemiş kanvaslar, paçavradan el yapımı kâğıt, plastik, çelik üstüne mat boya, bakır üstüne parlaticı boya gibi).”(Lucie-Smith,2004:267)

Ryman'ın yalın yapıtları kesintisiz bir yoğunluğa sahiptir. İzleyici üzerinde kendinden geçirici bir dinginlik etkisi yaratır. Ayrıca resim yüzeyini iki boyutluluğu ile arkadaki duvar düzlemi arasındaki karşılıklı ilişkiyi vurgulamaktadır. Ryman'ın amacı izleyiciyi şaşırtmak değil temiz bir iş yapmaktır buradaki temizlikten kasıt beyazlığın kavramsal etkisi değildir. Başka beyaz resimler arasında, kendi beyaz resimlerini fark ettirmektir. Yaptığı çalışmalarla beyazın salt boya etkisini en geniş çerçevede kullanarak plastik anlamda tüm olanakları gözler önüne sermiştir.

“Yakın zamandaki çalışmalarıyla jilet inceliğindeki mat boya katmanlarıyla kapladığı ve galeri duvarlarında fiziksel açıdan farklılık gösteren çalışmalarıyla tuvalin ölçüsünü genişletip, çevresel alanlarda denemeler yapmıştır.”(Korur,2000: 26)



Resim 20: Robert Ryman, 33.Beyaz, 2004,T.Ü.Y.B 43.2X43.2cm

Beyazı öykünmesiz saf boya maddesi olarak plastik anlamda çözümleyen sanatçı, malzeme çeşitliliğini giderek arttırarak beyazın birçok yüzeydeki etkisini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu tabloda bu etkileri açıkça görülmektedir. Zemindeki iki yüzey arasında beyazla bir geçiş sağlamış böylelikle beyaza tek bir vücut etkisi kazandırmıştır. Arka planda yoğunluklu olarak beyazın zıttı olan siyahı tercih etmiştir. Sanatçını bu yapıtı yakın dönem 2004 yıllarındaki çalışmalarından biri olan 33. Beyaz resmi soyut ekspresyonist denilebilecek üsluplarından biri ile karşımızda durmaktadır. Bu durum sanatçıdaki beyazın devinimsel sonucu olarak görülebilir. Aynı zamanda içinde bulunduğu dönemin getirdiklerinden de faydalandığını açıkça göstermektedir.

Minimal Sanat diğer sanat akımlarında olduğu gibi yaşamdan ve kendi potansiyelindeki çelişkilerden ve gerilimlerden beslenmiştir. Hemen hemen

yaşamın tamamına yayılmıştır. Müzik, resim, sinema, tiyatro, mimari, moda gibi disiplinleri yalınlığıyla kendine çekmesini bilmiştir. Tüm bu verilerin sonucunda kısaca şunları söyleyebiliriz ki az, öz, sade ve yalın ifade şekli tarih öncesi devirlerden başlayarak sembolikte olsa geçmişte vardı, günümüzde de varolmuştur. Kuşkusuz bundan sonrada günümüz sanatçıları minimal eğilimlerini sürdüreceklerdir. Bu sanatçılara Türk ressamlarının katkıları kadar araştırmacı sanatçıların katkılarıda şüphesiz çok olacaktır.

2.3. BEYAZIN MONOKROM KULLANIMI

Beyaz tekil anlamıyla birçok şeyin göstereni olabilir. Sonsuzluğun, boşluğun, katıksız olanın, ışığın çağrışımını kolaylıkla yapabilir. Mallerme'nin de dediği gibi gerçek şiir aslında hiç bir şeyi içermeyen ama potansiyel olarak her şeyi içerebilen boş bir kâğıt parçası olabilir. İfadesi monokrom anlatımda beyazın bütün olanaklara gebe sonsuzluk ve boşluk ifadesini de çok iyi anlatmaktadır. Sosyal bir olgu olarak beyaz, tarihsel gelişiminde hakim olanın rengi olarak da görülmektedir. Dede Korkut'taki ak otağ, kızıl otağ ve kara otağ sınıflandırması gibi ak (beyaz) ifadesi Türk kültüründe sosyal kategori yaklaşımlarını açığa vurucu niteliktedir. Hakim olan üst düzey yöneticilerini betimleyen rengidir. Sanat tarihine bakıldığında ise beyazın monokrom anlayışta ve felsefi boyutta ilk kez Malevich tarafından kullanıldığını görüyoruz. Her şeyin onun içinden çıktığı ve her şeyin onun içine geri döneceği "Beyaz Kare" sini yapan Malevich'e göre tek renklilik sonsuzluğa bir geçittir. Monokrom resim geleneği figürsüz zeminin yani tekin üstünlüğüdür. Beyazın felsefi içeriği yazı ve metindeki açıklığı, modernizmin soyut ideallerinin bir simgesi olmuştur.

Beyaz renk üzerine yoğunlaşan diğer önemli sanatçılardan biriside Robert Rymandır. Otuz yıla yakın beyazla çalışan minimalist sanatçı Ryman ise hiç bir felsefi temel yüklemek istemez işlerine; izleyici tarafından doldurulmayı talep eden boşluklar sunar. Realist olarak nitelediği işlerinde

her şeyi görünebilir kılmak adına beyazı kullandığını söyler. Maleviç soyut anlayış içinde duygu ifadesini ne kadar öne çıkarabilirliği noktasında, sanatta yeni bir dönem açmış nesnesizlikle, sadece renge olan yönelişi ve ona yüklediği kavramsal anlam ile birlikte sanatı bir felsefeye oturturmuştur. Türk ressamlarında Adnan Turani ise resimlerinde beyazı plastik olarak, tonlama valör etkisi olarak kullanmıştır. Diğer taraftan da farklı bir anlayış olarak Atilla İlkyaz beyazı daha duygusal bir yaklaşımla öykünmeci olarak sergilemektedir.

Adnan Turani Çağdaş Türk Sanatının önemli bir sanatçısıdır. Yapıtlarında daha çok biçimle renk çözümlmelerine gitmiş olan sanatçı, kendine ait üslubunda beyazı değerlendirirken bir dönem çözümlmeye çalıştığı çizimle boyasal etkinin birlikteliğinden doğan etkiyle çizimin değişime uğramasını dolayısıyla biçimin renkle kendiliğinden getirdiği gerileme durumunu monokrom sanat anlayışı içinde değerlendirmiştir. Bu alandaki araştırmalarını Cezanne'nin "Beyazın biçimlendirilmesi zordur" sözünden yola çıkarak yapmıştır. Beyazı monokrom anlayış içinde kullanırken bir taraftan da biçimi nasıl ortaya çıkaracağını yollarını aramıştır. 1986-1987 yıllarında 6 ay çalışarak yaptığı bu çözümlemenin sonunda ortaya çıkan 130x150 cm boyutlarında 5 deneme beyaz tablosunda bunu kanıtlar gibidir. Beyaz yapma meselesinin bir kavramla ilgili olmadığını belirten sanatçı beyazı plastik anlamda kullanmış çizimle, boyasal etkinin çatışmasına olanak sağlamıştır. Yani rengin yüzeyde desenin biçim etkisini yok etmeden var olmasını sağlamıştır. Desensel meseleyi boyasal olarak çözmeye çalışmıştır.

Turani'nin geçmişten günümüze kadar ki yapıtları incelendiğinde sanatçının tüm yapıtlarında farklı bir heyecanı aradığı ve bunu büyük bir inançla gerçekleştirdiği görülmektedir. Biçim ve rengi tuval yüzeyinde aynı miktar ve şiddette bırakarak renklerin armonisinde biçimi ustalıklı öne çıkardığı bütün yapıtlarında kendisini göstermektedir.



Resim 21: Adnan Turani, Kompozisyon, 1986-1987, T.Ü.Y.B, 120x140 cm



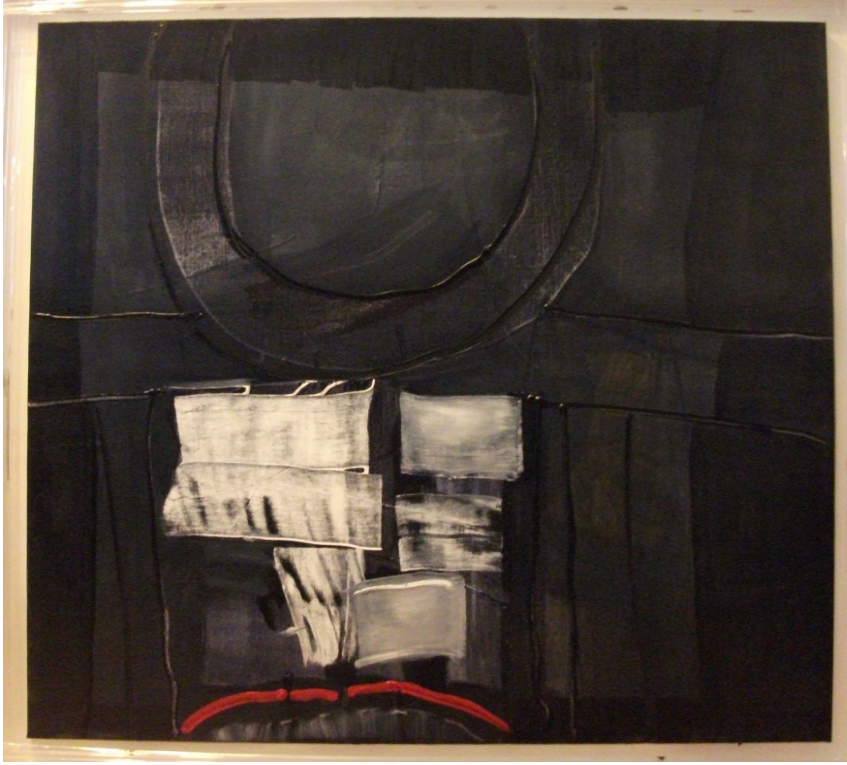
Resim 22: Adnan Turani, Dansöz, 2007, T.Ü.Y.B, 50x70 cm



Resim 23: Adnan Turani, Kemancı Kız, 2009, T.Ü.Y.B, 50x50 cm



Resim 24: Adnan Turani, Trio, 2009, T.Ü.Y.B, 100x100 cm



Resim 25: Adnan Turani, isimsiz, 2011, T.Ü.Y.B, 100x100 cm

Sanatçının 2011 yılında yaptığı resim 27 deki bu tablosu farklı heyecanının bir arayışı gibidir. Siyah zemin üzerindeki beyazla, iki zıt rengin kontrastı içinden doğan anıtsal görüntüsü gibi durmaktadır. Her ne kadar yüzeyde siyah daha geniş bir yer kaplasa da beyazın o küçük alandaki lekesele etkisi kendisini ortaya çıkarmaya yetmiştir. Ve beyazın bu gücünü anlatırken kullandığı rölyef etkisi her iki renkte de kendiliğinden oluşan tonlamaları doğurmuş. Bu bağlamda birbirini kapatan renkler olarak adlandırılan siyah ve beyaz kendi içinden gelen tonlama etkisi ile kendi içinde ve ışıkla yeniden devinime sokulmuştur.

Sanatçı bir dönem yaptığı araştırmacı tavrıyla beyaz üzerindeki beyazı plastik çözümlemesinde başka bir konuma getirmiştir. Beyazın üzerinde kullandığı beyaz boyanın hamur etkileri tuval yüzeyinde rölyef etkisine dönüşerek beyazı kendi içinden türeten valörlerine itmiştir. Yani beyazı kontrastı olan siyaha hiç ihtiyaç duymadan resmetmiştir. Bu durum O döneme kadar hiç denenmemiş bir yöntem olarak görülebilir. Bu anlamda

sanatçı beyazın monokrom anlatımına yeni olanaklar sağlamıştır. Bu nedenle önemli görülmektedir.

Atilla İlkyaz, modernizmin dışladığı öyküyü ısrarla savunan modernizmin başındaki monokrom anlayışı benimsemiş sanatçılardan ayrılan tarafı ile monokrom resim geleneğini kendi dilince öykünmeci tavrıyla ustaca kullanmış bir ressamdır. Beyazı kendi ifadesinde başka bir bağlama oturtturmuştur. Beyazı duygusal bir üslupla anlatarak yaşam serüveniyle özdeşleştirmiştir. Beyazı kavramsal ifadesinde kullanırken bir taraftan da duygusal bir düzleme sürüklemektedir. Bu anlamda beyazın kalıplaşan kavramsal anlamlarına, duygusal boyutta yeniden bir bakış açısı kazandırmaktadır. Beyazı plastik anlamda monokrom anlayış içinde yaşam serüveninin o rengi olarak kullanmaktadır. Bu seçiminde her ne kadar beyazın birçok duyguyu barındıran özelliği belirleyici olsa da Sanatçının genel anlayışındaki çok renkliliğine bakıldığında bu dönemki resimleri aslında onun annesini kaybetmiş olmasından duyduğu derin üzüntüyü ve bu üzüntüden doğan kıpırtısız sessizliğini anlatmaktadır. İçindeki kıpırtının söndüğü bir noktadadır. Bu sessizlik onun içine kapanmasına neden olup yalnızlığına itmiş olsa da o beyazın var olan dinginliğin dışına çıkarak oluşturduğu yeni anlayışta, içindeki çılgınlıklarını göstermektedir. Yüreğindeki parçalanmalarla oluşan hüznü, tuval yüzünde kullandığı kalın pütürlü zemin ve fırça vuruşlarıyla, can yakan tavrıyla anlatmıştır. Bu anlayışta 110 tane küçük resimden ve 20 ye yakın büyük resimlerden oluşan bir seriyi kendi içinde ayrılmaz bir anlam bütünlüğü içinde öykünmeci tavrıyla oluşturmuştur.

“Sanatçının kendi yaşam öyküsünün gösterenine dönüştüğünde beyaza, son derece seçilmiş ve özelleştirilmiş bir anlam yükleniyor. Bu da İlkyaz’ı Malevich ve Ryman’dan ayırıyor. Sonsuzluğa, görülenden çok görülmeyene ya da yalın bir boşluğa gönderme yapan beyazdan öte bir içeriğe sokuyor. Monokrom olmanın özünde var olan bir yüceltmeden çok beyaz, yaşam rengine, dönüşüyor.”(Şeniz Aksoy, Atilla İlkyaz resimleri

üzerine, erişim: <http://my.opera.com/atillailkyaz/blog/index.dml/tag> tarihi: 31/05/2011)

Sanatçının bu farklı bağlamdaki yaklaşımı onu birçok batı ve Türk sanatçısından ayırmaktadır. Belli bir döneminin yapıtları olarak bilinen bu beyaz serisi onun kendi dünyasında içselleştirdiği duygusal durumuna işaret ederek onun yaşam öyküsüne dönüşmektedir. Beyazı yokluğu içinde var etmeden yaşamsal bir boyutta anlatmaktadır.

Atilla İlkyaz kendi ifadesiyle beyazın monokrom etkisini şöyle açıklamaktadır: “Monokrom resim, güzelden çok tek rengin çağrıştırdığı sonsuzluk etkisiyle izleyende yüce (süblime) duygusunun doğmasına neden olur. Uçsuz bucaksız etkisiyle tek renkten kaynaklanan alışılmadık gücüyle bizi etkiler.” (İlkyaz, 2003:195)

Monokrom resim geleneğini kendi dilinde duygusal bir şiir gibi tuvaline işleyen sanatçı yapıtlarında beyazı tek renkten kaynaklanan özelliği gibi yüce duygusuyla işlemektedir. Renksizlik gibi olmanın dışında kattığı ritimsel etkilerle dile gelmiş renkli tuval gibi adlandırılabilir. Duygusal hislerini anlatmasında kullandığı bu beyazlar yer yer kullandığı kalın fırça hareketlerindeki yırtıcı etkiyle dile gelerek adeta bize ve kendi özelliğine karşı gelmektedirler. Her ne kadar zemin yüzey ilişkisindeki zeminin öne çıkışı görülse de bazı beyaz tablolarında etrafı beyazla örtülmüş yüzeyden bize seslenen imgelere dönüşmektedir. Bu özelliği ile beyazın sonsuz ılgılığında birçok şeye duyduğu özlem ve hüznünü anlatır gibidir ama bunu bir ılgılığın sesi gibi yırtıcı bir o kadarda duygusal bir düzleme çekmektedir. Böylelikle beyazın durağanlığından, görünenden çok görünmeyen yanının dışına çıkmaktadır. Sanatçı bir anlamda beyazın dinginliğini ve kendi hazırladığı boyanın rölyef etkisiyle yeni bir titreşim olarak yaratarak duygusal bir hava oluşturmuştur.

Plastik anlamda figür zemin ilişkisini sorgulayan sanatçının, beyaz resimlerini yaptığı dönem annesini kaybettiği döneme denk gelmiş olsa da bu

seçimi bilinçli bir tercih değildir. Sanatçının ruhsal boyuttaki tuttuğu yasin bir göstergesi gibidir. Bu özelliği ile beyaz resimleri bilinen yaşama sevinciyle dolu renkli resimlerinden ayrılmaktadır.



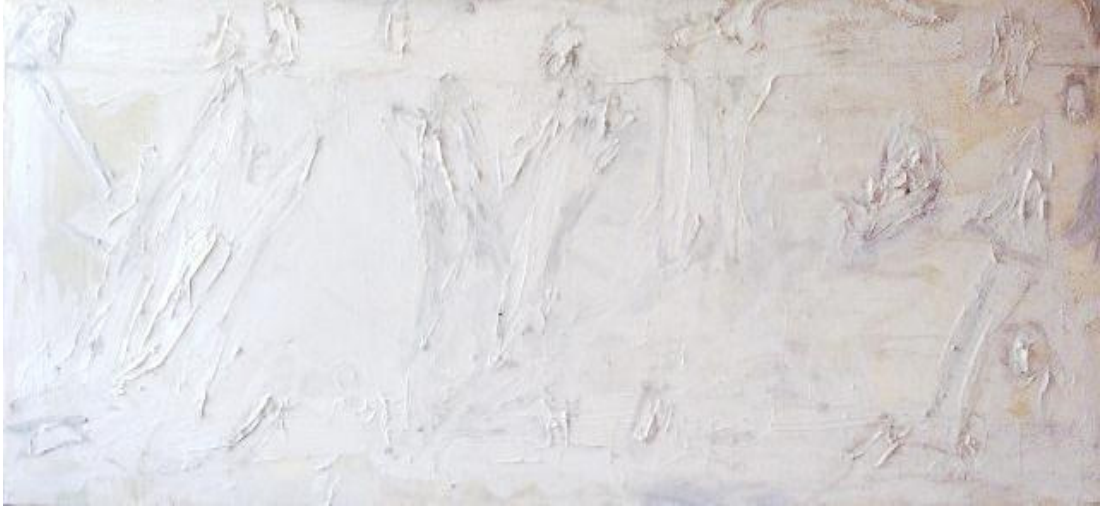
Resim 26: Atilla İlkyaz, Beyaz 1, 1996 T.Ü.Y.B, 10X20 cm



Resim 27: Atilla İlkyaz, Beyaz 2, 1996 T.Ü.Y.B, 10X20 cm

Sanatçı beyaz 1 ve beyaz 2 de ise boyanın pütürlülüğü ve monokromluğunu aynı zamanda kalın bir katman olarak kullanılmasını sağladığı bir duygusal kayıt görülmektedir. Sanatçının yüzeye yaptığı en küçük müdahale bile adeta bir belge gibi kayıt altına alınmıştır. İlkyazın

yüzey, çizgi ve renkten ziyade adeta boyanın kendi yoğrula bilirliliği içinde yeni bir hissedışı ortaya koyduğu gözlemlenir.



Resim 28: Atilla İlkyaz, Yas1, 1995, T.Ü.Y.B, 80X20 cm



Resim 29: Atilla İlkyaz, Bodrumda Ölüm 2, 1996, T.Ü.Y.B, 10X20 cm

Yas 1 ve bodrumda ölüm 2 adlı çalışmalarında ise sanatçının yine kendi imgelerini beyazın monokrom titreşimsizliğine taşıdığı görülür. Bu titreşimsizliğe kalın boya katmanlarıyla yaptığı müdahalelerle son verdiği bu durum her iki resimde de trajik etkiyi yüksek bir seviyeye taşımıştır. Bu bağlamda boya kendi güzelliğiyle de öne çıkmış oluyor. Sanatçının kendisinin de ifade ettiği gibi beyaz seride yoğun beyazlık etkisine karşın asıl ilginç olan,

saf beyazın neredeyse hiç kullanılmamış olmasıdır. Farklı ebatlardaki bu tuvaler üzerine çizgisel imlerini yerleştirmiş, yoğun olarak boya katmanlarına da yer vermiştir. Kendi iç dünyasının dışa vurum etkilerinin belirtisi görülmektedir.



Resim 30: Atilla İlkyaz, Beyaz öpüş, 1996,T.Ü.Y.B, 100X130cm

Sanatçı kendi yaşam serüveninin içinden gelen tavrıyla aşkı, sevgiyi beyazla anlatmıştır. Özellikle bu beyaz öpüş isimli tablosuna dair dünyanın bütün renklerini bir araya getirse bile bu kadar iyi anlatamayacağını sadece beyazla öpüşmeyi anlattığını söylemiştir. Tuval yüzeyindeki spatula izleri ile bu duyguyu daha da kuvvetlendirmiştir.

Atilla İlkyaz'ın "Beyaz Serisi" sergisi üzerine yazısında Doç. Şeniz Aksoy Sanatçının beyaz serisi resimlerini en yalın şekilde ifade etmektedir:

"Atilla İlkyaz'ın "Beyaz" serisi bir yaşam öyküsü; İlkyaz "beyazlarıyla" kendi yaşam öyküsünün görsel çevirisini sunarken, beyaz olmanın açıklığında başkalarının yaşamlarını sorgulatmayı deniyor. Sergiyi oluşturan farklı boyutlardaki resimlerin her biri öykünün parçalarını oluşturuyor. Sergide resimlerin tek tek algılanmasından çok, toplu halde bir süreç içinde

algılanmalarını talep eden bir düzenleme oluşturulmuş. İzleyiciyi içine alması düşünülen bir zaman şeridi gibi, galerinin bir uçtan diğerine tüm mekânını değerlendirmeye yönelik bir sunuş gerçekleştirilmiş. İlk bakışta yoğun beyazlık etkisiyle soyut gibi algılanan resimler aslında romantikleri andıran kurgularıyla oldukça sunuşçu-figüratif bir tavır sergiliyorlar. Doğa ve insandan hiç optik alıntıya yer vermeden tamamen kurgusal, seçilmiş motiflerden yola çıkılmış. Yatan baş, post, çam ağacı gibi motiflerin farklı kurgularda tekrar edilmesi (bir film gibi) sunuştaki sürekliliği de sağlıyor.” (Şeniz Aksoy, Atilla İlkyaz resimleri üzerine, erişim: <http://my.opera.com/atillailkyaz/blog/index.dml/tag> tarihi: 31/05/2011)

Şeniz Aksoy’unda belirttiği gibi sanatçının beyaz serisi onun yaşam serüveninin bir kaydı gibi birbirinin devamından doğan 110 tuval ile duygu birliği sağlamaktadır.

Atilla İlkyazın resimlerindeki beyazın kaynağı beyaza yüklediği sübjektif değerle ilgilidir. Bu resimlerde toplumsal simgesellikten ziyade kişisel tutumu belirgin bir şekilde gösterir kendini, geçirdiği kişisel duygusal evreler bu süreçte önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda Atilla İlkyaz diğerlerinden ayrılır.

Beyazı sahiplenilen Türk ressamlarından biri olan Mübin Orhon resimlerinde ilk araştırmalarına geometrik soyutlama ile başlamıştır. Başlangıçta yaptığı geometrik- soyut resimler yerini giderek lirizme bırakmıştır. Bu lirizm yapıtlarında saflaşmayı da beraberinde getirmiştir. Bu saflaşma içinde tek renkliliğe doğru giderek beyaz resim serileri yapmıştır. Yakın tarihimize yaklaştıkça artan soyutlamacı monokrom resim geleneği içinde sanatçı beyazın yeniden sorgulanmasını gerçekleştirmiştir.

Sanatçının giderek değişen yaşam koşullarıyla birlikte tuvalinde var olan beyazı kendi içindeki dinamik etkilere bölmeye başlamıştır. Bunu da fırça vuruşlarındaki düzenli döngüsel etki kadar farklı yönlerle taşıyacakmış

hissini veren ayrık izlerle oluşturduğu ritim duygusuyla görülmektedir. Atilla İlkyaz'ın beyazı ile duygusal ifadeye taşıma bağlamında ortak düşünce kurulabilse de Mübin Orhon'un hayatının içinden getirdiği, öykünmecî tavrı onu bambaşka bir yaşam alanına taşımaktadır. Nesnesizlikle birlikte oluşturduğu bu boşluk ve sonsuzluk etkisi içinde duygusal coşkuyu çeşitlilik içinde hissettirmektedir. Bu coşkuyla birlikte alımlayıcıyı birçok duygunun tarif edilemez girdabına sürüklemektedir. Bu başka bir ifadeyle hangi yoldan gideceğini bilemeyerek kuşkulanan insanın yaşadığı kaos ortamını canlandırır gibidir.



Resim 31: Mübin Orhon, isimsiz, 1958, T.Ü.Y.B, 80x64 cm



Resim 32: Mübin Orhon, İsimsiz, 1958, T.Ü.Y.B, 116,8x88.6 cm

Orhon'un beyaz seri resimlerinden biri olan bu tabloda boşluğun içindeki denge kendini göstermektedir. Plastik anlamda duygu yükünü boyayla çözmeye çalışan sanatçı. Tablo yüzeyini resimsel anlamda kurgulamaktadır. Resimlerinde rastlantıya yer vermez. Beyazın tonlarıyla birbirleri arasında geçiş sağlamaktadır. Bu hissi veren, yüzeyin etrafında görülen yer yer fırça izleridir. Böylelikle tuval yüzeyinde bir devamlılık sağlarken ritim duygusunu da canlandırmaktadır.

“Onun sanatı konusunda en belirgin olan şey kuşkusuz soyut üzerinde böyle ısrarla durması ve plastik estetik üzerine yaptığı tüm araştırmalarında çıkış noktasının bu alan olmasıydı. Çalışmalarında konstrüktif dengelerden yola çıkarak, boşluk, doluluk, sadelik, denge gibi kavramlar üzerine

yoğunlaştığını görmekteyiz. Onun resminde dönemin önemli ölçülerinden biri olan rastlantını oldukça az görüldüğü, daha çok resmin plastik anlatımı üzerinde birtakım kurgulara girilerek boyayla birlikte resim düzleminde oluşturulan mekân kavramının irdelendiği görülmektedir. Mübin Orhon, sanatının gelişim çizgisi içinde çevresinde gördüğü yenilikleri kendi resmi içinde yeniden değerlendirdi.”(Yüksel,2001: 46-47)

Kendi soyut sanatının çıkış noktasını kendi tuvalindeki beyazında arayan sanatçı kendi çeşitlemeciliğini göstermektedir.

“1970’lerden itibaren monokrom dönemi serilerine başlayan Orhon’un düz boyama tekniği ile oluşturduğu tuval zemini üzerinde yavaş yavaş açılan ve etkileyen ışıkla birleşerek dikdörtgen formlar oluşturan resimleriyle ritmik bir gizil güç yaratmaktadır. Belirsizlik, gerilim ve gizem ışık huzmelerinden sızan titreşimlerle yüzeysel olduğu kadar derinlik etkisi de vermektedir.”(Ersoy,1998: 39)

Resmindeki ışık etkisi, rengin geniş etkileyici nitelikleriyle birleşerek bir aksiyona dönüşmektedir. Böylece yüzeyde varlığını sürekli koruyan şiirsel ve soyut ışık ezgileri oluşmaktadır. Boya, renk, dokunuş, saydamlık, aza indirgeme gibi öğeler varlığını resmin iç gerekliliğinden almaktadır. Bunu da soyut yaklaşımıyla sağlamaktadır

Mübin Orhon sanatı hakkında şunu söylüyordu: “Resim önemli değil, tablonun gerisindeki insan önemli, bugün resim yapmak kolaylaştı. Boyalar belli, teknik belli, bazı kaideler öğrenerek resim yapmak kolay. Ama bir resmin gerisinde ne var, onu sevmek, anlamak önemli benim için(...)Resim bir estetik oyun değildir; Niye dünyaya geldim diye soramıyorsan, niye bir resim yapıyorum diye bir soruda saçma (...) Resim yaptığım zaman tuvale bakmam, çünkü tuvalle yekvücut olurum. Çocuğunu dünyaya getiren anne ancak onu doğurduktan sonra ona bakar.”(Türkiye de sanat, Mübin Orhon, sayı:6,1992:34-35)

Beyazı sahiplenene Türk ressamlarından biri olan Mübin Orhon monokrom geleneği içinde beyazı fırça hareketlerindeki dinamik ritim duygusu ve bu hareketlerden doğan tonlamalarla çözümleme yoluna gitmiştir. Bu fırça izleri ve boya kalınlığı ile soyut dışavurumcu ifadeyi etkili bir şekilde kullanmıştır. Oluşan bu ritim duygusunun içinde beyaza duygusal anlamlar yüklediği de görülmektedir.

Türk ressamlarından monokrom resim geleneği içinde beyazı konu edinen sanatçılardan Atilla İlkyaz yapıtlarında beyazı öykünmeci tavrıyla ortaya koymuştur. İçinde tuttuğu yası beyaz ile anlatmış olması onun beyazı kavramsal boyutuna sürüklediğinin bir göstergesidir. Mübin Orhon'un resimlerinde beyaz çoğunlukla plastik anlamda kendini gösterirken, kullandığı ritimsel fırça hareketi ile onu soyut bir anlama çekmiş böylelikle beyazın kavramsal anlamdaki duygu yükünü algılayıcıya yaşatmıştır. Bu özellikleri ile diğer Türk ressamlarından ayrılan bu iki sanatçı günümüz sanatı içinde beyazın kavramsal ifadesine yeni olanaklar sunması bağlamında dikkat çekicidir. Diğer taraftan Adnan Turani ise beyazı kompozisyon unsurlarından biri olarak tonlama değeri olarak kullanmış yüzeydi kullandığı rölyef etkisi ve kendiliğinden oluşan valör etkisiyle beyaza plastik anlam da yeni bir olanak sağlamıştır.

Türk geleneklerinde beyazın kefende ortaya çıkan varlığı ve hüznü ile olan kavramsal ifadesi yaşamsal döngüde sanatçının yaşamını da etkilediği ve resim düzleminde bu kavramı farkında olmadan sergilediği görülmektedir. Beyaz sanatçının tuvalinde toplumsal algı birliğinde, alımlayıcının yaşamından edindikleriyle anlam bulmaktadır Maleviç, ve Kandinsky ile sanat yapıtı renk ile soyut anlama yaklaştırılırken, bu dönüşüm gerçekleşmiş kültürler arasında yayılan beyaz kavramının anlamını da giderek kuvvetlendirmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Üçüncü bölüm uygulama çalışmalarının düşünsel ve içerik olarak yorumlarını içermektedir.

3.1. BEYAZA BOYANMIŞ DUVARLAR

Gündelik hayatta kullanılan beyaz renk doğal süreci içinde değişime uğramaktadır. Bu değişim beyazın zaman kavramıyla eşleşen bir durumunu da gözler önüne sermektedir. Beyazın zamanın ilerlemesiyle gerçekleşen doğal süreci içinde etkisinin giderek azalması dolayısıyla plastik anlamda grileşme ve giderek siyahlaşmanın gerçekleşmesi olgusudur. Bu durumun kavramsal anlamdaki algısı temizlik duygusunun giderek azalması, yerini karşıtı olan kirlilik duygusuna bırakması gibi olağan bir durum olarak yaşanmaktadır. Bu değişime eklemlenen insanın müdahalesi, eskime ve kirlenme süreçlerinin bir bütün olarak beyazı dönüştürmesi ile onu yeni bir anlam alanına sürüklemektedir. Beyaz artık eskimişlik, terk edilmişlik, unutulmuşluk ve dolayısıyla yaşanmışlığın bir belirtisidir geçen zamanın da bir göstergesi olmuştur. “Zamanın yükselen, inen değişmesiyle birlikte, açıktan –koyuya ve koyudan açığa devinim beyazın belirli durum olmasına karşın, siyah tersine zamansal etkendir.” (Klee;2006:61.)

Klee'nin de belirttiği gibi beyazın açıktan koyuya doğru devinimi beyazın belli bir durumun dışına çıkmasına ve giderek siyahlaşmak suretiyle zamanın göstereni olma durumu oluşmuştur. Bu durum beraberinde hüznün de dillendiği görsel bir simgeye dönüşmüştür. Yaşam alanındaki beyaz duvarların fotoğraflanmasıyla oluşturulan bu çalışma beyazın ilerleyen zaman kavramıyla değişime uğrayan toplumsal algısına eşlik etmektedir.



Resim 33: Nuray Yavuz, Beyaz Duvar Fotoğrafları, 2011, değişebilir boyutta

3.2. KAMUSAL ALANDA YERLEŞTİRME

Kamusal alanda dış cepheye yerleştirilen sargı bezi ile kentte bırakılan beyaz izler, insanoğlunun karşı konulmaz tutumuna teslim edilmiştir. Beyaza karşı konulamaz müdahale isteği her bireyin kendi içinde barındırdığı tepkimelerle doğal sürecine bırakılmıştır. Görme ve dokunma dünyayı algılamamızı sağlar. Bireyleri, modern kent yaşamının tek tipleőtirici stratejileri, günden güne kültürel davranışların dışında, standart davranış kalıplarına sokmaktadır hareket ve hızdan doğan dokunma krizi bireyi izleyici konumundan birer katılımcı konumuna sokmaktadır. Dünyayı keşfetmek ve onu biçimlendirmek ona temas etmekle mümkündür. Bu gözlemden yola çıkılarak kamusal alana yerleştirilen sargı bezine bireylerin karşı koyamayarak temasları ve bu temasları sonucunda değişen durum gözler önüne serilmiştir. Aynı zamanda beyaz renginde bu süreci hızlandırdığı düşünülmektedir. Yapıt kendi süreci ve ona dokunan insan eliyle birlikte yeni bir ifade kazanmıştır. Bu değişim fotoğraflanmak suretiyle dokuz gün boyunca aralıksız olarak kaydedilmiştir. Bu süreç bir düşüncenin doğmasına olanak tanımıştır. Böylelikle değişen durum olan sargı bezine müdahale ilk fotoğraftan son fotoğrafa kadar değişmiştir. Sargı bezini gören tüm bireyler aynı davranışta bulunmuşlardır. Sargı bezine temas ederek genel görüntüsüne müdahale etmişlerdir. Dokuzuncu günde sargı bezi artık yerinden koparak kendi dönüşümüne başka bir boyutta devam etmek zorunda bırakılmıştır. Bu davranışı gerek gözlemlemek, gerek tanımak, gerekse algılamak için yapmışlar. Bulunduğu dünyayı keşfetmeye çalışan ilk insanın merakı onu öğrenme sürecine itmiştir. Günümüz toplumunun bireyi de aynı merakla kendilerini temasa zorlamışlar. Bu durum onun gizil gücünden gelen korumacı, şüpheci ve giderek artan öğrenme güdüsü olabileceği gibi beyazın karşı konulamaz tutumu da olabilir.



1.Gün



2. Gün



3.Gün



4. Gün



5.Gün



6.Gün



7.Gün



8. Gün



9.Gün

Resim 34: Nuray Yavuz, Kamusal Alanda Yerleştirme Fotoğrafları,2011,değişebilir boyutta

3.3. UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN DÜŞÜNSEL, BİÇİMSEL VE TEKNİK AÇIKLAMALAR

Toplumsal algıda beyaz kendini bir sonlanma ve başlangıç noktası olarak hissettirir. Doğum ve ölüm arasında bir sarkaç gibidir. Doğumda, cenazede, düğünde ortaya çıkar. Bu noktadan hareketle beyaz yaşam serüvenimin bir parçası haline gelmiştir.

Beyazın çocukluk yıllarından itibaren bulunduğum yaşam sürecindeki ilişkisini düşündüğümde temizlik, masumiyet, iyilik gibi kavramlarla ilişkilendirdiğimi farkettim. Meslek seçimimi yaparken hemşireliği seçmemde masumiyet ve temizliğin tedavi edici yüzünün varlığına olan inancımın etkili olduğunu daha sonra farkettim. Değişen yaşam koşullarım ile birlikte beyazın masumiyet ve temizlik haricinde bir hapsoluşu ifade ettiğini duyumsadım. Kadın kimliğim ve beyazın gelin-kefen bütünlüğüyle Anadolu'da ilişkilendirilen yapısı, hijyen olanın beyazla olan ilişkisi, iyilik, masumiyet, dokunulmamışlık ve bir başlangıcın ifadesi oluşu gibi kavram bütünlüğünü barındırmaktadır. Başlangıçtan sonrasına doğru zaman içinde ilerlerken kirlenebilirlik özellikleriyle beyazın bir renk ve kavram olarak taşıdığı değerler sanat üretim sürecimde etkili olmuştur.

İçinde yaşadığımız post modern çağın bir gerçeği olan kapitalist süreç içinde yalnızlaştırılan insanın toplumda göz ardı edilerek yok sayılan toplumsal sorunların, mecazi anlamında bireysel yaranın tedavisi ile özdeş görülen sargı beziyle sarılabileceği savıyla, yapıtlarımda sargı bezi kullanılmaktadır. Böylelikle toplumsal duyarlılık oluşturmaya çalışılmıştır. Tuval yüzeyinde sargı beziyle oluşturulan katman etkisi ile mesafe oluşturulmuştur. Böylelikle izleyicinin temas etmesi amaçlanmıştır. Yalnızlaşan bireyin yapıt ile interaktif bir iletişime geçmesi sağlanmıştır. Birey keşfetme merakıyla dokunarak kullanılan malzemenin dolayısıyla bezin ne olduğuna dikkatini yöneltmektedir. Beyaza karşı konulamaz müdahale isteği ile birlikte harekete geçen alımlayıcı. Tuval yüzeyindeki beyazlar

içindeki beyaz sargı bezinin katman etkileri ile beyazın kendi içinde hapsolünmüşlüğüna olduğu kadar yeniliğe başlangıca da çağrıda bulunmaktadır. Böylelikle katılımcı olarak kendi serüvenime dahil olmaktadırlar.

“Açık-koyu, beyaz ve siyah kutupların arasındaki çıkış inişlerin alması bir devinimi olarak ortaya çıkar beyaz temel öge, niteliği gereği, ışıktır. Her drenç, şimdilik durgundur,devinimden yoksun nesneden en küçük canlılık olmaz. Böylece olunca, siyaha çağrıda bulunmak, savaşa itmek; ışığın tüm biçimsiz gücüyle dövüşmek gerekecektir. Biz ışık yollamayan siyah bir yüzeyin biçimsiz güçsüzlüğünden pekçok etkilendik. Bu durumda biz, ışığa (aydınlık) katılır ve beyaz erkten(enerji) yararlarız. Gözsel optik dinamizm, art arda yayılan erkin nicelik ve niteliğine göre, göreceli bir gelişime yada gerilemeye dayanır. Söz konusu olan açık ve koyuyu kavgaya tutuşturarak görünür bir yükselme ve çekilme devinimi elde etmektir ve bu iki kutupta etkili bir olanak içeririr. Birbirine karşıt siyah ve beyaz kutuplar arasında ki zincirleme yarışın yeğlinliği, bunların gerçekten var olduğu savını doğrulamaktadır; bunlar, zincirleme yarışın tüm gerilimini, açıklık- koyuluk derecesini gösteren basamakta karşılaşan güçlerin oyununda ortaya koyarlar.”(Klee,2006:60.)

Klee’inde belittiği gibi tuval yüzeyinde kullandığım beyaz ve tonları, var olan siyah ve beyaz kutuplar arasındaki çıkış ve inişlerin kendi içindeki devinimidir. Yer yer beyaz katışıksız saf olarak kullanılmıştır ve diğer uçtaki siyaha gidip gelen tonları arasında ışık etkisi yapması sağlanmıştır. Tuval yüzeyindeki yer yer sargı bezinin katman etkisiyle yüzeyde direnç etkisi yaratılmıştır. Bu direnç etki sargı bezinin tedavi edici direnç gösterisine dönüşmektedir. Yüzeyin kendi içindeki hapsolünüşündeki beyaz ve sargı bezi iyileşmesi beklenen bölgenin kutsanması gibidir. Beyazın içindeki bu yararlı hapsoluş zaman zaman devinimsiz durağanken, çoğu zaman kendi içinde ritimsel bir duygu yüküne dönüşerek hüznü seslendirmektedir. Hapsolmüş kalabalıklar içinde yalnızlaşan bireyin dünyasına erişim sağlanmaktadır. Modern toplumun içinde kendi yaşam alanını kuran bireyin kendini koruma

mekanizmasına dönüşmektedir. Beyaz ve ona eşlik eden sargı bezi, kapitalist sistemde bireyin etrafını duymamasına, sistemle yarışamaz durumuna karşı bazen istekli, bazen isteksiz hapsolunuşunu ve bu durumun sınırlarını belirlemektedir. Yaşadığı toplumun içinde ulaşamamanın verdiği üzüntüden doğan acıların içinden gelen devinimiyle başkalaşan insan, bir sonlanma ve başlangıç noktasını aynı anda yaşar. Önemli olan onun bu durumda doğru kararı verebilmesidir. Bu karar onu ya dibe atacak, yada su yüzeyine çıkaracaktır. Ama şunu unutmamalıdır insan, her yaşanılan anın onda bir bedeli olacaktır. Hiçbir durum onun yeniden doğuşu olamayacaktır. Beyazın bize sırt çevirişi iki yüzlülüğünün varlığını kabul edici bu durum, Toplumsal algıda var olan kadercilik zihniyetinin kabulüne karşılık gelmektedir. Beyazın zaman süreciyle girdiği devinimine karşılık kendisini karşılayan siyah ve sonlanma onun insan bedeninin gibi giderek yaşlanmasıyla ve sonlanma noktasına gelmesiyle olan ölümü benzerlik göstermektedir. Beyaz her şekilde yeni bir başlangıcı sağlayabilcek kadar kutsamacı olsa da grileşen süreci içinde başka bir durumu canlandırmaktan kendisini soyutlayamamaktadır. Beyazın doğal süreci içindeki olağan durumu yapıtlarında tonlamaların oluşturulduğu zamansallık kavramında yaşatmaktadır. Beyazın yaşamsal döngüde insan bedeni ve kadınla birleşen örüngüsü giderek gelenekselleşen tutum içinde doğum, düşün ve ölümdaki karşı çıkışları, kundak, gelin ve kefendir. Bu durumun insan zihninde yarattığı başkalaşma onu bir sonlanma ve başlangıç noktasına sürüklerken bir taraftanda bilinç altına yerleştirilen iyi, temiz olma hali toplumsal algıda beyazın aklanmacı tutumunun nasıl oluştuğunun göstergesidir. İyi olmak adına sarfettiğimiz iyilik dolu cümleler arasındaki ironi “kötü olana kötüsün” sözünün azınlıkta söylenebildiği toplumsal yargıdaki tutumu ortaya atılmaya çalışılmıştır. Giderek artan toplu bilinç ve kavram birlikteliği bireyi hem aklarken, bir taraftan da körelleşmeye doğru itmektedir. Benlik algısındaki beyazın bu döngüsü ve yaşamsallığı çıkış noktam olmuştur. Beyazın insaniliği ve yaşamsallığı, iyileştirici tutumu ve masumiyeti içinde barındırdığı hapsolunmuşluk beyazın sonsuzluk etkisi içindeki yaşamsallığıyla ortaya konulmuştur.



Resim 35: Nuray Yavuz, Suskun I, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 80x100 cm

Beyaz katışıksız olmadan gri tonlarıyla yer yer derinlik hissi yaratılmaya çalışılmıştır. Biçim figüratif ve lekesele olarak algılanmaya müsaittir. Sargı bezi boyayla ilişkiye sokularak tuval yüzeyini kapatma ve sarma işlemi yapılmıştır. Tuval yüzeyindeki bu işlemle bir anlamda yüzey susturulmuş. Beyaz, kendi içinde barındırdığı titreşimi ile suskunluğun yeni bir ifadesi olma eğilimi göstermektedir.

Modern toplum içinde yalnızlaştırılarak susturulan bireyin etrafını saran seslere cevap veremez bir durumda kalışı ve bedeninin bu duruma hazır olması yeni doğan bireyin kundaklanarak susturuluşu arasındaki ironi ile bir bağ oluştuğunu düşünmek çarpıcıdır.



Resim 36: Nuray Yavuz, Suskun II, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 90x100 cm



Resim 37: Nuray Yavuz, Suskun III, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 70x100 cm



Resim 38: Nuray Yavuz, Serzeniş, 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 80x80 cm



Resim 39: Nuray Yavuz, İsimsiz, 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 80x80 cm



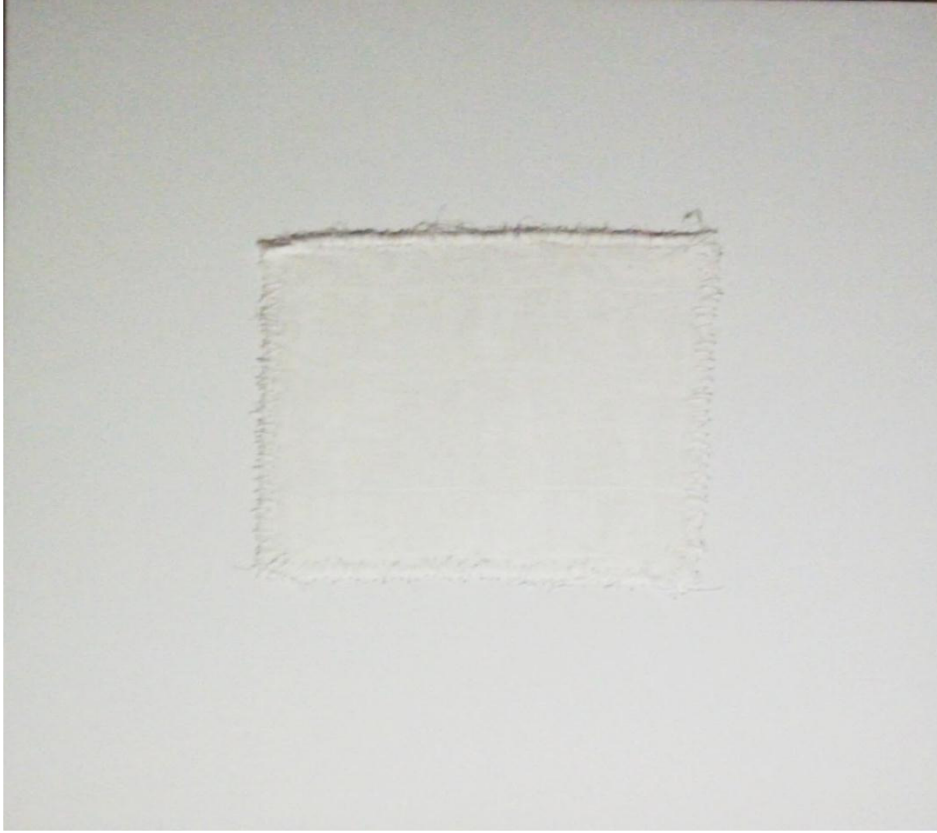
Resim 40: Nuray Yavuz, İsimsiz, 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 70x110 cm

Tuval yüzeyinde boya ve sargı bezi ile oluşturulan bölmeler beyazın kendi içindeki sınırlılıklarının, hapsolunmuşluğunun ifadesidir. Bu durumla aynı zamanda Türk kültüründeki beyaz kavramının sınırlılıklarının yansımasıdır. Yüzeyde kullanılan beyazın sargı bezindeki uzamsal etkisi sonsuz boşluğu içinde var olan özgür bireyin başlangıç ve bitiş noktasındaki beyazla olan sınırlılığında karşımıza çıkmaktadır. Bu durum doğumdaki özgür canlı bedenin kundakla sarılarak dışarıdan gelen dirence karşı sarılması öte yandan ayakta duramayan ölmüş bedenin kefenlenerek toprak alandan sınırlandırılması ve yine kadınların gelinlik giydikten sonraki evlilik olgusuyla gelen tutsaklığı ötekilerden ayrılır. Toplumumuzdaki beyazın sınırlılıklarını açıkça göstermektedir. Kendi içinden gelen özgürleşmesinin yanında hapsolunmuşluğu duyumsatmaktadır.

Parçalı bedenler beyazın saflığı ve iyileştirici özelliği ile yeniden düzene sokulmuştur. Bu düzen bedenin bütünleşmesini asla geri getirmeyecektir. Beden canlılığını yitirmiştir. Sonlanma noktasında beyazla birliktedir. Artık yitirilmiş sarmaktadır, sargı bezi bir kefen gibidir, sonlanmadır, yitirilmişliktir. Beyaz artık başka bir durumda yitirilmiş bedenleri sararak var olacaktır. Yitirilmiş bedenler eskiye ya da yeniye dönemeyecektir. Sonlanma noktasında beyazla bütünleşmesi beyazın diğer soğuk yüzüyle karşılaşmasının kanıtıdır. Yine de ona muhtaçtır.



Resim 41: Nuray Yavuz, Yitik bedenler 2009, Foto blok Üzerine Akrilik, 22x200 cm



Resim 42: Nuray Yavuz, Yama, 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 80x80 cm

Yapıt izleyiciye tedavi sürecinin sabitlenmesi olarak görünür. Spanç steril ve hijyen olanın yara üzerinde pansuman amaçlı kullanılmasıdır. Kare biçimindeki sargı bezi tuval üzerine dikilerek dikiş yoluyla sabit bir sterillilik ve hijyen çağrışımına yol açar. Burada tuval yüzeyi yarayı, yaralı olanı yani toplumsalı simgeler toplumsal bu yolla beyaz tarafından sürekli bir aklanışa mahkûm edilir. Tedavi eden aynı zamanda yarayı örtendir. Beyazın tedavi ederken saklaması eylemi ile koruması ve bedeni yeni duruma hazırlaması diğer taraftan beyazın bir aklama durumunu gerçekleştirirken örten olma arasındaki paradoksal ikiyüzlülüğüne gönderme yapılmıştır.

Beyaz ve siyahın bu iki rengi tüm toplumlarda bir zıtlık olarak algılanmaktadır. Siyah olmasaydı beyazı, beyaz olmasaydı siyahı algılamak mümkün olmayacaktı. Aslında buradaki zıtlık bir yönüyle uyumun ve dengenin de sembolü olmaktadır. İkisinin de var olabilmesindeki muhtaçlığı bu dengeyi sağlamlaştırmaktadır.



Resim 43: Nuray Yavuz, Beyaz, 2009 Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm



Resim 44: Nuray Yavuz, Siyah 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm



Resim 45: Nuray Yavuz, Zaman I, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm



Resim 46: Nuray Yavuz, Zaman II, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm



Resim 47: Nuray Yavuz, Döngü, 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 80x120 cm

Döngü isimli resim 47 deki bu çalışmamda ise doğum, düşün ve ölümün yaşamsal döngüsü mezar taşlarının beyazlığı ve sargı bezlerinin dokusal etkisiyle sembolize edilmiştir. Sargı bezi ile oluşturulan beyaz etki ile onun kavramsal boyuttaki masumiyet ve iyilik anlamlarının dışında, bir anlamda çocuk mezarlarının hiçte masum olmadığına, bu anlamda yeniden doğuşa geri dönülemeyeceğine sonlanma noktasında bizi kimliksiz olarak var eden beyaz mezar taşlarının yaşanılan toplum ve diğer toplumlardaki kavram birliğine dikkat çekilmektedir. Her ne kadar beyaz iyileştirici iyilik ve masumiyetin bileşkesi olsa da yaşamsal döngü de insanoğlunu sıfır noktasına çekerek, aynı düzlemde yargılandığına işaret eder. Yaşayacağı süreyi uzatamadığı ama bizi masumlaştırıp kirli olmama, temiz olma, iyi olma duygusuna çekmektedir.

Toplumsal algıda yaşadığımız kapitalist süreç içinde insanların her ne kadar kötü yüzleri görülüyor olsa da bu durumu açıkça ifade edemezken,

herhangi bir insan için ‘özünde iyiydi sözünü’ bir o kadar kolayca harcar birey ve bu düşüncenin altında yatan iyi olma hali bizi bu yaşamsal döngüye hapseder. Bu temiz olma duygusu çocukluğumuz ile birlikte bilinçaltımıza işlenmiştir. Etrafımızı merakla tanımaya başlayan birey belli bilinç düzeyine eriştiğinde beyazın kavramsal anlamıyla karşı karşıya gelmektedir. Günümüzde de hiçbir toplumda değişmeyen iyilik ve masumiyet olgusu beynimize beyaz ile kazınmıştır.



Resim 48: Nuray Yavuz, isimsiz, 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 80x100 cm

Kent alanında yer alan beyazların saflık ve masumiyet değerlerinden yola çıkılmıştır. Binalar üzerindeki pencerelere yerleştirilen bebek yüzlerinin taşıdığı masumiyet arasında zıtlık etkisi oluşturularak, kentteki yaşamın karmaşasına ve kaotik döngüsüne gönderme yapılmıştır. Kentteki yaşam alanındaki beyazların kaotik yaşamı iyileştiremediğine dikkat çekilmeye çalışılmıştır.



Resim 49: Nuray Yavuz, Özportre, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 80x120



Resim 50: Nuray Yavuz, Bekleyiş, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm



Resim 51: Nuray Yavuz, Gelin, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 80x120 cm

Gelin isimli bu çalışmada “gelin” yaşama karşı direnç gösterirken adeta açılan kollarıyla kendini güçlükle dengede tutmaktadır. Bulunduğu durumdan rahatsızda olsa meşruiyet için izleyicilerin algısına muhtaçtır. Beyaz rengin kavramsal anlamıyla masumiyeti ve özgürlüğü barındıran anlamlarının içindeki kompleks ifadeden yeni bir ifadeye ve yaşanan toplumdaki gerçekliğe değinilmiştir. Toplumda var olmak adına taşıdığı birçok sorumluluklarının yanında, kadının birey olmasını sağlayan, kendinden gelen özgürleşme olgusuyla bütünleşen, kendisine ve bedenine gelen her direnci ve aksi durumları kendi içindeki devinimiyle sahip olan sonsuz beyaz gibidir.

Kolayca kirlenilebilir özelliğiyle de özdeşleştirilen kadın siyaha çağrıda bulunarak savaşmak zorundadır. Ancak savaşarak ilkel toplumları arkasında bırakmış, modern toplumun yaşam standartlarının çok daha ötesine geçmiş, zamanla eş değerli olarak gelişim gösteren bu durum iki kutup arasındaki yarışın zaferidir. Bu kirlenmemek ve toplumsal algıda hep beyaz kalmak istemidir. Beyaz kalma isteği bir yaşam döngüsü hali gelmiş mutlu olma durumu ile birleştirilmiştir. İçinde yaşadığımız post modern anlayış içinde çabuk tüketilen değerlere direnmek, böylelikle içsel huzuru sağlamak şimdiki insanın ilk amacı olmuştur. Bu duruma iyilik ve huzurlu olma hallerine sahip çıkmak adına yaptığım uygulama çalışmalarıyla toplumsal boyutta bir çağrıda bulunmak yitirilen güzelliklerin her anlamda yeniden iyileştirilmesine olanak oluşturulmaktadır. Bu yolla sosyal duyarlılık oluşturulmaya çalışılmış, kendi yaşam serüvenimden getirdiğim duygusal yaklaşımıyla sanat düzleminde beyaz kavramı yeniden sorgulamaya çekilmiş, kullanılan malzeme ile (sargı beziyle) minimalist bir yaklaşım sergilenirken yüzeydeki dokunsallık etkisiyle alımlayıcı da temasa sürüklenmiş böylelikle yalnızlaşmasını yok etmek yeni duygu yüküyle benlik olgusunu sarsmak amaçlanmıştır.

SONUÇ

Beyazın toplumsal anlamdaki kullanım durumu incelendiğinde ışığı, parlaklığı, aydınlığı, saflığı, masumiyeti, iyiliği açıklığı çağrıştırmaları söz konusudur. Bunların aksine diğer zıt kutbun karanlığı, belirsizliği, korkuyu, kötülüğü, ölümü çağrıştırmalarıyla ilişkili olduğu sonucu çıkarılmıştır. Genel anlamda, kültürler arasındaki kavram benzerliği ile de dikkati çeken beyazın, neşe ve lekesiz saflığın, siyahın ise acı ve ölümün simgesi olarak kabul edilişi görülmüştür. Doküman incelemesiyle yapılan bu çalışmada doğu ve batı toplumunda yaşanan kültürden beslenen beyaz ve onun karşıtı olan siyahın birçok kavramı içerdiği görülmektedir.

Beyazın bu kavramsal etkisi 20. Yüzyıl sanatçılarının da duygusal dünyalarını anlatmada soyutlamacı anlayışla gelen renk indirgemeciliğinin ilk örnekleri olmuştur. Beyaz monokrom resim geleneği ile plastik anlamda Türk ressamaları içinde farklı anlatım olanakları bulmuştur.

Plastik anlamda çağdaş sanatla bağında beyaz minimalist sanatçıların azlığının, sadeliğinin ve indirgemeci yaklaşımlarının ifade edilişinde sıkça kullanılmıştır. Nesnesizlikle gelişen soyutlamacı tutum bağlantısını ilk malevich kurulmuş ve minimalizmle birlikte birçok sanatçı tarafından devam ettirilmiştir. Günümüzde de pek çok sanatçı tarafından bu yaklaşım hala devam etmektedir.

Toplumların kültürel özelliklerinden doğan beyaz kavramı çok olmasa da birkaç ressamın çalışmalarında ortaya konulmuştur. Beyazı tuval yüzeyinde kullanan tüm sanatçıların yapıtında beyazın toplumsal bir algı birliğine dönüştüğü görülmüştür. Uygulama çalışmalarındaki resimlerde toplumda giderek çoğalan çıkar çatışması ve ikiyüzlülükle birlikte iyilik kavramının giderek anlamını yitirmeye başlamasıyla yalnızlaşan bireyin beyaz duvarlar içindeki yüzlerinde beliren kirlilik ve siyahlaşmaya kayıtsız

bırakmamak amaçlanmıştır. Sargı beziyle direnç sağlanarak olağan süreci içinde yaraların biran önce sarılması gerektiği düşüncesi savunulmuştur.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımları**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008
- ASHTON, Dore; **Picasso Konuşuyor**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2001
- DANTO, Arthur C; **Sanatın Sonundan Sonra**, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010
- DOĞRUL, Hira; **Alışılmadık Sesler**, Dost Kitabevi, Ankara, 1999
- ERSOY, Ayla; **Günümüz Türk Resim Sanatı**, Bilim Sanat Galerisi İstanbul, 1998
- ELGÜN Tülay; **Bir Akım Olarak Minimalizm**, Adam Sanat Dergisi, İstanbul, Mayıs, 1996
- EROĞLU, Özkan; **Minimal Art**, Yapı Dergisi, Sayı:199, İstanbul, 1998, 121
- ETİKE, Serap; **Desen**, Devlet Kitapları S.H.Ç.E.K Basımevi, Ankara, 2001
- GOMBRICH, E.H; **Sanatın Öyküsü**, Çev.Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995
- GUENON, Rene; **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi** Çev. Fevzi Topaçoğlu, İnsan Yay. , İstanbul 2001
- GENÇ, Reşat; **Türk Düşüncesi, Davranışı ve Hayatında Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil**, S. Tural, E. Kılıç (ed.), **Nevruz ve Renkler**, Ankara: Atatürk K. M. Yayını, 1996
- GİDERİR, Hakkı Engin; **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003
- İLK YAZ, Atilla, **Monokrom Resim Geleneği**, Mesleki Eğitim Dergisi sayı, 10, 2002, Ankara Akış Sergisi Nedeniyle Söyleşi

İPŞİROĞLU, Nazan Mazhar; **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

KANDİSKY, Wasiliy **Sanatta Zihinsellik Üzerine**, Çev. Tefik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993

KARABAŞ, Seyfi; **Dede Korkut'ta Renkler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996

KANAT, Akın; **Renk ve Duyu Psikolojisi**, İlya Yayınları, İzmir, 2001

KLEE, Paul; **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dünder, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006

KORUR, Yıldız Ersaydıcı; **Minimal Sanat İdeolojisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek lisans Tezi, İzmir 2000

LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamların Görüntüsü** Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996

LIVINGSTON, Ray; **Geleneksel Edebiyat Teorisi** Çev. Necat Özdemiroğlu, İnsan Yay İstanbul, 1998

LINGS, Martin, **Simge ve Köken Örnek**, Çev. Süleyman Sahra Hece Yayınları, Ankara. 2003

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004

LUCIE-SMITH, Edvard; **20.yüzyılda Görsel Sanatlar**, çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Dizisi, İstanbul, 2004

NERİMANOĞLU, Kamil Veli; **Türk Dünya Bakışında Renk**, S. Tural, E. Kılıç, Nevruz Ve Renkler, Ankara: Atatürk K. M. Yayını, 1996

NERİMANOĞLU, Kamil Veli; **Türk Dünya Bakışında Renk**, Sadık Tural ve Elmas Kılıç (Yay. Haz.),Nevruz ve Renkler. Türk Dünyasında Nevruz: İkinci Bilgi Şöleni Bildirileri, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1996, Ankara

ÖGEL, Bahaeddin; **Türk Kültür Tarihine Giriş**, c.I-IX, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,1991

ÖZSOY, Vedat; **Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar**, Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları 4, Ankara, 2006

ROBERT, Storr ; **Tate Gallery 1993 Ansiklopedisi**

SÖNMEZ, H.Meltem; **Hekimlerin Beyaz Önlük Giymesi Hakkında Halkın Düşünce ve Tutumları**, İnönü Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi, Malatya, 17 (1) 1-6 (2010)

ŞAHİNLER, Necmettin; **Siyah Ve Yeşil, Kur'an'da Renk Sembolizmi**, İstanbul, İnsan Yayınları, 1999

TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1989.

ÜLGEN, Gülten; **Kavram Geliştirme**, Pegem Yayınları, Ankara, 2001

YILMAZ, Mehmet; **Modernimizden Post-modernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi,2006

YÜKSEL, Nilgün, Sergilerden, Türkiye'de Sanat, Sayı:48,2001

Anons Plastik Sanatlar Dergisi, Temmuz, Ağustos, Eylül, 1993

Milliyet Sanat, 15 Mart 1997 sayı:404 sıra 754

Türkiye'de Sanat, Mübin Orhon, sayı:6,1992

Erişim: Şeniz AKSOY, İlkyaz Resimleri Üzerine,

<http://my.opera.com/atillailkyaz/blog/index.dml/tag/atilla> erişim tarihi:

31.05.2011

EKLER

SANATÇI RÖPORTAJLARI

Prf.Dr. Adnan TURANİ İle Beyaz Resimleri Üzerine Röportaj

-Bir dönemki beyaz resimlerinizi yaparken beyazı kompozisyonlarınızda açık koyu ton değerleri olarak mı yoksa sizin için bir ifadesi olan kavramsal boyutta mı değerlendirdiniz?

Beyaz resimlerimdeki meselemin bir kavramla ilgisi yoktur. Yaptığım bir araştırmanın sunucudur. Sanat eserinin analizi diye bir şey vardır. Analiz çok önemlidir. Bir biçimi oluştururken gündeme gelen ton meselesi ile resim oluşturuluyor. İki türlü resim vardır. Biri toner valörlü resim diğeri renge dayalı olanıdır. Tonerli olan resmi yani biçimi ikinci plana atar. Bu meseleden yola çıkarak. Beyazın imkânlarını araştırdım. Ben beyaz resimlerimde boyayı çeşitli rölyef imkânlarıyla biçimlendirmeye çalıştım. Tuval yüzeyinde ve üst sınırında kendi yaptığım beyaz boyayı Tüpten çıkan boyayla kalın çizgiler oluşturarak kullandım. Dolayısıyla boyanın hamur etkisi veren imkânlarından faydalandım. Tuval yüzeyinde tüpten çıkan boyayla yapılan çizgilerle rölyef etkisi oluşturdum. Böylelikle valörü ortadan kaldırdım. Böylece toner meseleyi yapmak yerine resim kendiliğinden toner kazanıyor. Bunu da rölyefle sağlıyorum. Hep aynı benzer şeyler yapmıyorum. Bu çalışmalarım da bunlardan biridir. Yaptığım resimlerimde heyecanın bir anatomisini yakalamak istiyorum. Heyecan verici şaşırtıcı şeyi yapmak gerekir. Bilinen otobüs yolundan değil bilinmeyen yoldan gitmek isterim. Hiçbir şeyi aynı bırakmıyorum. Hiçbir şeyi bilinen şekilde yapmıyorum. Boyayı figüre uydurulan resim ölür. Figür boyaya feda edilerek ön plana çıkmalı. Resimde boyasal heyecan verecek bir şey olmazsa olmaz.

Prf.Dr. Atilla İLK YAZ İle Beyaz Resimleri Üzerine Röportaj

-Beyaz resimlere nasıl başladınız bahsedebilir misiniz?

Bazı resim serileri o dönemdeki yaşanan bir takım kişisel hikâyelerden beslenir. Beyaz seriye başlamamsa 1994 yılında annemi kaybetmemle ilişkilidir. Çünkü o döneme kadar resimlerim çoğunlukla renkliydi; hatta o kadar ki doktora tez konumu yaşama sevinci olarak seçmiştim, renkli paletim olmasına rağmen beyaza olan sevgimde resimlerimde kendini gösteriyordu. Beyazı her zaman sevdim ve çalışmalarımın bazısında beyaz öne çıktı. Malatya'da zemin rengi olarak farklı gri tonlarla beraber sürdürdüğüm beyaz bir zemin bana çok çarpıcı geldi birden. Tek başına da, figürsüz de güçlüydü etkiliydi. Üzerine herhangi bir form koymayı düşünmedim. Aslında amacım başlangıçta sadece zemin rengi sürmektir. Sonradan üzerine simgesel biçimler gelecekti, formlar. Zeminin figüre ihtiyaç duymadan kendi başına öne çıktığını ve güçlü olduğunu gördüm. Figür zemin ilişkisinin tarihinde görürsünüz batı resminde Turner'dan günümüze figür zemin ilişkisinde bir sorgulama hep var olmuştur. Belki de sanat tarihinde bana göre önemli devrimlerden biridir zeminin öne çıkışı, biçimlerin ışıkla eriyip yok olması. Monokrom resimlerde figür artık arka plandadır. Zemin öne çıkmıştır ki aynı problem aynı serüven benim resimlerimde de kendini gösterir. Figür zemin ilişkisi problemi Malatya'daki o resimle birlikte zemin figüre ihtiyaç hissetmeden öne çıktı. Aradan yıllar geçtikten sonra 1994 yılında annemi kaybettikten sonra hiçbir zaman renk kullanma eğilimi göstermedim sadece beyaz ve tonlarını kullanarak resimler yaptım bu tavrımı bilinçli değildi. Beyazla resim yapayım amacıyla değildim. Başka renk istesem de kullanamadım. Çünkü renk benim için o dönem için sevinçti. Beyaz ise içinde taşıyabileceğimiz her türlü duygunun hüznün, ayrılığın, kederin ve beraberinde sevincin olabileceği, bir renkti; bu beni monokrom anlayışa götürdü. Ben o monokrom geleneği yani Turner'le başlayıp günümüzde Robert Ryman'lara kadar gelen büyük geleneği bilmeden bu bilinci henüz yakalayamadan sezgisel olarak kendi içsel ve resimsel serüvenimde beyaza ulaştım. Zaten benim daha önce Malatya dönemimde post, çam ağacı yatan

baş, aşk gibi bir takım simgelerim oluşmaya başlamıştı. Bu simgeler ya enstalasyonlar da kendini gösteriyor ya da bildiğimiz alıştığımız pentürel resimde kendini gösteriyor. Beyaz resim dönemim yaklaşık iki yıl sürmüştür. İlk serim 110 tane küçük resimden oluşur. Öbürü de yaklaşık 20 ye yakın büyük resimlerden oluşur. Küçük resimlerin ortaya çıkışında Cebrail Ötgün'ün etkisi çok fazla olmuştur. Büyük resimlerin çıkışında da İbrahim Çiftçioğlu'nun etkisi çok olmuştur. Çiftçioğlu bir romanın yazılma sürecinden örnek vermiş İlk bölümü yazmışsın devamı niye yok diye sormuştu. Bu çok etkili oldu üzerimde, ortaya koyduğumuz yaratıcı, özgün bir işi bazen geliştirmemiz devamını ard arda nasıl gözükeceğini merak etmemiz gerekiyor. Aksi takdirde tek büyük beyaz resmim olacaktı. Yani dil dediğimiz şeyde zaten yoğunlaşmaktan oluşuyor. Bir süre bir şeye yoğunlaşmalıyız ki en olgunlarını yapmamız lazım dil sınırlandırmalardan doğar. Bu tür bir sınırlandırmanın benim resimsel serüvenimde etkili olacağını düşündüm ve büyüklere başladım. O sırada birkaç küçük resim yaptım farklı büyüklüklerde 110 tane seri yaptım (10x15cm), (10x5cm) her birinin kendi içinde hikâyesi var. Bu seri bu şekilde başlamış oldu. Beyaz artık benim için ortaya çıkan formlarımı diyelim ki yatan başların, postun farklı bir atmosferde yer alış serüveniydi. Buradaki asıl mesele, hikâyenin dışında asıl önemli olan şey zeminin öne çıkışı geri planda figüre hizmet eden ikinci derece bir unsur olmak yerine kendini olabildiğince göstermesiydi. Bu resimlerde zemin artık kendini beyaz ve tonlarıyla dillendirir, beyaz boyanın inceli kalınlı tonlarıyla kıpırdar ve enerjisini yalın bir şekilde izleyiciye aktarır. Beyaz resimlerimde aslında dokunun ifade olanaklarından sıkça yararlandım, yani boyanın inceliği ve kalınlığı gibi. Bu teknik bilgiyi de Adnan Turani'den aldım. Onun boya güzelliği olarak öğrettiği şeyi ben boya güzelliği olarak artık almadım. Ben boyayı güzel olan bir nesne olarak düşünmedim. Benim için boya daha çok dışavurumcuların ele aldığı biçimiyle ifadenin kendisiydi. Ama onlar şiddetli renkler kullanarak ve deforme edilmiş, abartılmış biçimleri yan yana getirerek istedikleri ifadeye ulaşıyorlardı. Ben deforme edilmiş biçimler yerine bir takım simgeleri tekrarlamayı tercih ettim. Bu tekrarlar benim için çok önemliydi.

sunulur. Yalnızca beyazlarla oluşan yüzeylerde imgeler karşıtı olmadığı için belli belirsizdir. İzleyenin zihninde de o belirsizlik sürer. Bunlar bir anlamıyla da belirsizliğin resimleridir. Doğmamış olan doğmakta olanı, doğmuş olan yaşamdan - ölüme süreci çağırıştırıyor.

-Plastik alanda beyazın monokrom etkisinin sizce diğer renlerden farkı var mıdır?

Beyazdan sonra boşluk serisi yaptım, beyaz serisinin mantık olarak devamıydı. Boşluk serisinde de tuvalin ortası boştu, yani tek renge boyanmıştı, simgeler kenarlardaydı. Tek rengin ağırlıklı olduğu monokrom bir seriydi. Sarı kırmızı gibi tek rengin hakim olduğu bir seridir boşluk serisi. Niye beyazı seçtiğim sorusu çok soruldu. Sarıyı seçsem neden sarı diye sorulacaktı. Neden beyaz seçtinde sarıyı siyahı seçmedin derler ve genelde siyahı seçerler hüznün rengi olarak ben beyazı seçtim belki beyazda çok şey anlatacağımı düşündüm bu benim yanıtlayacağım bir soru değildi. Modernizmin başında az çoktur ilkesini bazı sanatçılar benimsenmiştir. Benim çıkış noktamda, beyazı seçmemde duygusul etmende çok fazladır. Sonuç olarak doğu toplumuyuz ve batı toplumu gibi örneğin Robert Ryman gibi ben beyaz yapacağım mantığıyla çıkmıyoruz yola. Robert Rymanın beyazına bakıldığında onun beyazıyla benim beyazım arasında ciddi farklar var. İkimizde beyaz kullanıyoruz ama sonuç oldukça farklı diye düşünüyorum. Robert Ryman bize sadece malzemeyi sunar. Resimlerinde ısrarla boyanın maddeliğini vurgular. Onun minimalist beyaz resimlerinde herhangi bir form yoktur. Sadece yüzeye beyazı sürer ve bırakır. O yokluğun resmi ve sıfır noktasına götürür resmi oysa benim beyaz serime bakıldığında tam tersine yaşamsal olandan, insanın macerasından, sanatçı olarak benim maceramdan beslenerek gene benim maceramı anlatır. Oysa Robert Ryman' da hiçbir insanın macerası, öyküsü yoktur. Sadece boyanın kendisi madde olarak vardır. Benim beyazımda boya tabi ki madde olarak var yok değil onun ötesine geçip şiirsel bir anlatımla ilgilendim ben. Modernizmin dışladığı öyküyü ben ısrarla anlatıyorum. O anlamda modernizmin başındaki

monokrom anlayışı benimsemiş sanatçılardan ayrılan bir tarafı vardır çünkü bu sanatçılar öyküden şiddetle kaçır. Bir de geleneğe bakmak lazım yani beyazın ayrı monokrom resmin ayrı bir geleneği var. Benim beyaz serim hem monokrom geleneğine hem de beyaz resim geleneğinin devamında kendine yer bulur.

- Toplumsal bir içerik olarak beyazın sizin için bir anlamı var mı?

Toplumsal içerik olarak beyaz konusu farklı şekillerde yorumlanabilir. Zencinin karşıtı olarak beyaz adamdan söz edilir, Beyaz saray A.B.D için önemlidir. Kefen beyazdır, gelinlik çoğunlukla beyazdır. Beyazla temizlik özdeşleştirilmiş reklamlarda bile ne kadar beyaz o kadar temiz sloganı sıkça yer almıştır. Saflığın rengi bozulmamış olanın rengi beyazdır. Şair Gülten Akının dediği gibi 'bütün renkler kirleniyordu. Birinciliği beyaza verdiler'. Benim için beyaz gittikçe daha çok bozulan sahteleşen insan ilişkilerine, siyasal, toplumsal karmaşaya, tüm sahteliklere, etrafımızı kuşatan görsel kirliliğe, renksel kirliliğe karşı beyaza sığınmak, beyazla hayatımın, hayatlarımızın, aşklarımızın, ayrılıklarımızın, ölümlerin bir araya gelişlerindeki gerilimi özetlemek, kendi dilimde, kendi alfabemin harfleriyle belirli bir zamanın değil, dünyanın bugünün ve yarının insana ait duygularını tek olanla beyazla anlatabilmek.

-Beyaz resimlerinizde beyaz kavramı ve bunun malzemeye olan ilişkisi nasıldır?

Farklı malzemeler yeni olanaklar açabilir sanatçıya. Sanatçı, konusuna, temasına uygun malzeme bulmak zorundadır. Fabrikasyon beyaz benim beyazımın hammaddesi olmadı olamazdı da zaten. Çünkü benim izleyiciye aktarmak istediğim duygu hoyrat, vahşi, süssüz bir duyguydu. İçimdeki çılgınlığı susturmanın yolu beyazdı benim için o zamanlar. Dünyayı renkle değil beyaz ve tonlarıyla algılamayı deniyordum. Beyaz serimde 30 kg beyaz kullandım. Boyamı kendim hazırladım bu karışımı da bazen titan bazen çinko pigmenti

ağırlıklı olarak yaptım. Çünkü o malzemeyi elle karıştırarak yapmış olmanın duygusallığı o anlamda önemliydi benim için. Ayrıca fabrika beyazında olmayan bir pütürlü lük ve yeterince inceltilmemiş oluşu da, yapmak istediğimle örtüşüyordu. Beyazın pütürlü oluşu benim yapmak istediğim dışı vurumcu tavır ile çok ilgiliydi. Çünkü fabrikasyon olan beyaz boya bana fazla inceltilmiş, nazik, kibar geliyor. Benim için gerçek köpekler sokak köpekleri olmuştur evlerde büyütülen yaşamın gerçeğinden uzak şirin süs köpekleri değil. Kartalın vahşiliğini kanaryanın ciciliğine sevimliliğine tercih etmişimdir. Resimlerimin süs bitkisi değil diken etkisi yapmasını isterim.

ÖZET

YAVUZ, Nuray. Beyaz Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler, Sanatta Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012.

Üç bölümde incelenen bu çalışmada ilk bölümde renk algısı ve beyaz kavramı ele alınmış; toplumsal boyutta renk ve kavram ilişkisi incelenmiştir. Bilinçaltındaki renk algısı kültürel boyutta ele alınırken renklere verilen simgesel değerlerin kaynağı geçmişten günümüze ilişkilendirilerek araştırılmıştır.

Beyazın plastik sanatlarda ve sanatçı açısından geçirdiği tarihsel sürecin konu edildiği ikinci bölümde; romantik bir ifade olarak beyaz, beyazın boşluk ve minimalist etkisi ve beyazın monokrom kullanımı olmak üzere üç satır başlığı altında ele alınmıştır. Bu süreç içerisinde beyaz renk üzerine eserler üretmiş sanatçılar; William Turner, Claude Monet, Turan Erol, Teheodore Gericault, Paplo Picasso, Kazimir Malevich, Robert Ryman, Robert Rauschenberg, Adnan Turani, Atilla İlkyaz ve Mübin Orhon'ın çalışmalarına yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde konuya ilişkin sanat üretimleri ve bunların analizlerine ve sonuç kısmına yer verilmiştir.

Bu çalışmada sosyal algıda beyaz kavramı ve beyazın plastik alanda anlatım olanaklarının açıklanmasına yer verilirken beyazın günümüz sanatı içinde bulunduğu durumdaki yaklaşımlara alternatif yeni ifade biçimleri sunulması amaçlanmıştır. Bu çalışma beyazı konu alan sanatçıların yapıtları ve bu yapıtlar arasındaki plastik (monokrom ve minimalist etkisi) girişkenlikleriyle birlikte, sanatçıların beyaza sübjektif yaklaşımları ile sınırlı tutulmuştur. Yapılan araştırma sonucunda beyazın kültürel anlamdaki etkileri azda olsa bir kısım sanatçıların yapıtlarında rastlanırken birçoğunda plastik anlamda kompozisyonun tonlama ögesi olarak kullanıldığı görülmüştür.

Sanatçıların üretimlerindeki bu çeşitliliğin beyazın duygusal ifadesine de olanak taşıdığı düşüncesine yapıt analizleri ve sanatçı röportajları sonucunda varılmıştır. Beyazın kavramsal olarak taşıdığı değer ile plastik anlamdaki beyazla olan ilişkisinde sınırlılıkların olduğu durumuyla karşılaşılrken, sanatçı tarafından tuval yüzeyine aktarılan beyazın toplumsal algıya dönüşümünde kavramsal ifadesinin önemi görülmüştür. Sanatçı her ne kadar beyazı plastik anlamda kullanmış olsa da beyazın tuval yüzeyindeki etkisi, alımlayıcı da uyandırdığı toplumsal algısı ile zenginleşmektedir. İçinde yaşanılan toplumun kültürel yapısına dahil olan günümüz sanatı ile de bu olgusunu kuvvetlendirmektedir.

Beyaz, toplumun kültürel yapısıyla toplumsal algıda kavramsal olarak var olmaktadır. Böylelikle yaşadığı toplumdan beslenen insanın algısında yer eden beyaz onun yaşamsal döngüsünün bir parçası olarak doğum, düşün, ölüm kavramlarıyla olduğu kadar iyilik, masumiyet ve sonsuzluk kavramlarıyla olan birlikteliğiyle de karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun varlığından yola çıkarak oluşturulan uygulama çalışmalarında plastik anlamdaki beyazın ve onun algısının tuval yüzeyinde kendiliğinden var oluşu çözümlenmiştir. Bu durumu gözler önüne sererken kullanılan sargı bezi ile hem beyazın kendi içinde tonlamaları gerçekleştirilmiş, hem de kavramsal anlamdaki vurgusuna dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Yaşanılan kültürdeki bu durumun toplumsal algıdaki önemi ifade edilmiştir.

Anahtar Sözcükler:

1. Görsel Sanatlar
2. Renk
3. Beyaz
4. Beyaz kavramı
5. Plastik sanatlar

ABSTRACT

YAVUZ, Nuray. Visual Analyses on the White Concept, Master of Arts Thesis, Ankara, 2012

The present study is composed of 3 parts. In the first part, color perception and the concept of white were addressed; and the color-concept relation was examined in a social dimension. The color perception in sub-conscious was addressed in the cultural dimension.

The second part is about the historical process that the color white underwent in terms of plastic arts and artists. In this part, white is examined under three titles: white as a romantic expression, the effect of emptiness and minimalist effect of white, monochromic usage of white. The works of the following artists on the color white were also cited: William Turner, Claude Monet, Turan Erol, Teheodore Gericault, Paplo Picasso, Kazimir Malevich, Robert Ryman, Robert Rauschenberg, Adnan Turani, Atilla İlkyaz and Mübin Orhon.

The third part includes related art productions, their analyses and conclusion. The present study is about the minimal expression of white as an abstract emptiness by artists, their approach towards white which questions this color as plastic and concept; and its importance in the social dimension.

In the current study, it is aimed to present new expression types for white which are alternatives to white's situation in today's art while explaining the white concept in social perception and expression opportunities of white in plastic area. This study is limited to the works of artists who created works about white; their plastic (its monochrome and minimalist effect) assertiveness between these works and artists' subjective approach towards white. At the end of the research, despite being so little, the cultural effects of white were seen on the works of some artists; and it was seen that white was

used in many of these works as a toning element of the composition. It was concluded as a result of works' analyses and interviews with artists that this variety in artists' productions also made the emotional expression of white possible. It was observed that there is a restriction between white's conceptual value and its relation with white in plastic terms. On the other hand, the importance of white's conceptual expression was seen on the transformation of white transferred on the canvas by the artist into social perception. Even though the artist used white in plastic terms, the effect of white on canvas becomes rich with the social perception it created on the receiver. It strengthens this phenomenon with today's art which is included in the cultural structure of the society we live in.

White conceptually exists in the social perception with the society's cultural structure. Thus, we encounter white, which takes place in the perception of human who is fed by the society where he lives, with the concepts of favor, innocence and eternity as well as the concepts of birth, marriage and death as a part of the life circle. In the application studies which are conducted on the basis of this situation, white in plastic terms and the existence of its perception on canvas on its own were analyzed. Tons of white were revealed and white's conceptual side were tried to be stressed by using the bandage for presenting this situation. The importance of this situation in the culture where we live in terms of social perception was expressed.

Key Words:

1. Fine Arts
2. Color
3. White
4. The concept of white
5. Plastic arts