

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

20.YY BATI RESMİN'DE GÖLGE VE KULLANIMI  
(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:  
20142301003 Rabia SÜRMEİ

Danışman:  
Prof. Kemal İSKENDER

İSTANBUL, 2019

Rabia SÜRMELE tarafından hazırlanan **20. YÜZYIL BATI RESMİNDE GÖLGENİN KULLANIMI** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 27/09/2019



( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Kemal İSKENDER (Danışman)

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Hayri AĞAN

Jüri Üyesi : Doç. Dalila ÖZBAY (Namık Kemal Üni.)

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	II
ÖNSÖZ .....	III
ÖZET .....	IV
ABSTRACT .....	VI
RESİMLER LİSTESİ.....	VIII
RESİMLER LİSTESİ 2/ GÖLGE ÇALIŞMALARIM .....	XV
1. GİRİŞ.....	1
2. GÖLGE.....	2
2.1. Farklı Kültürlerde Sembol Olarak Gölge.....	5
2.2. Gölgenin İfade Çeşitliliği ve Farklı Alanlardaki Kullanımı .....	9
2.2. Resim Sanatının Kökeni, Platonun Düşen Gölgesi, Narsissus ve Ayna.....	16
3. DÜŞEN GÖLGENİN FORMUNU ETKİLEYEN FAKTÖRLER.....	23
3.1. Gölgenin Niteliği .....	23
3.2. Gölge ve Perspektif.....	23
3.3. Gölge ve Yön .....	24
3.4. Gölge ve Renk .....	27
4. BATI RESİM SANATI TARİHİNDE GÖLGE .....	28
4.1. Rönesans ve Barok .....	30
4.2. Caravaggio, Tenebrizm ve Tenebrist Ressamlar .....	42
4.3. Barok ve Empresyonizm Arası Dönemde Gölgenin Kullanımı .....	52
4.4. Akademik Geleneğin Yıkılması ve Empresyonizmin Renkli Gölgesi.64	
5. 20.YÜZYIL RESİM SANATINDA GÖLGE .....	79
5.1. 20. Yüzyıl Sanatına Zemin Hazırlayan Siyasi ve Toplumsal Etkenler .79	
5.2. 20. Yüzyıl'ın ilk Yarısında Paris'te Sanat Ortamı .....	80
5.3. Kübizm Ve Sonrasında Gölge .....	80

<b>5.4. Metafizik Resim ve Giorgio De Chirico'nun Gölgeleeri</b> .....	86
<b>5.5. Sürrealizm' de Gölge</b> .....	100
<b>5.6. Bireysel Eğilimlerde Gölgenin İfade Biçimi</b> .....	118
<b>5.7. Sürrealizm Sonrası Gölgenin Modernist Eğilimlerdeki Rolü</b> .....	125
<b>5.8. Fotoğraf Sanatı ve Gölge</b> .....	129
<b>5.9. Sinema ve Gölge</b> .....	132
<b>6. ÇALIŞMALARIM</b> .....	136
<b>7. SONUÇ</b> .....	151
<b>8. KAYNAKLAR</b> .....	153
<b>9. ÖZGEÇMİŞ</b> .....	157



## ÖNSÖZ

Eser metni doğrultusunda yapmış olduğum çalışmalarımı bağlantılı olarak çeşitli örneklerle sunduğum resimlerde konusu geçen Batı Sanatında Gölgenin oluşumu ve kullanımı ile ilgili çalışmalarıdır. Kendi çalışmalarım ile bu metne dâhil ettiğim sanat tarihinin farklı dönem ve disiplinlerinde ele alınmış farklı anlayışları ve bunun 20.yüzyıl sanatına etkilerini incelemeye çalıştım.

Bu çalışmada öneri ve fikirleriyle benden desteğini esirgemeyen ve yönlendirmeleri için danışman hocam, Prof. Kemal İSKENDER' e, araştırma ve akademik kaynakların taranmasında ki yardımlarıyla Doç. Dalila ÖZBAY' a, yapıcı tavsiye ve eleştirileriyle, Dr. Öğr. Görevlisi Hayri AĞAN' a, aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Mayıs 2019

Rabia SÜRMEİ

## ÖZET

### SANAT TARİHİNDE RESİMSEL AÇIDAN GÖLGENİN OLUŞUMU VE ÖNEMİ

İnsanın kendini gerçekleştirme ve kendi bilincini tanımasının en önemli unsurunun bilgi olduğu görüşü hiç şüphesiz Rönesans'a zemin hazırlamıştır. Bu güçlü temel üzerinde Rönesans'ın çok yönlü düşünen ve multidisipliner insan modeli teşekkül etmiştir. Leon Batista Alberti (1404-1472) sanatçının her şeyden evvel bir bilim adamı olmasını ve doğanın kurallarını bilmesinin gerekliliğini belirtir. Örneğin, bir eli çizen ressam elin yapısını ve nasıl hareket ettiğini bilmelidir. Leonardo Da Vinci'ye göre resim doğal objelerin bir temsilidir ve sanatçı; doğa ve insan bilgisini birlikte ele almalıdır, çünkü resim yalnızca doğayı değil aynı zamanda insan doğasını da ele alır.

Rönesans ile birlikte aklın ön plana çıkmasıyla bilgiye ve insana verilen değer sanatsal formlarda ölçü, simetri, oran, perspektif ve geometrik düzenin önem kazanmasına neden olur. Rönesans sanatçısı formu oluşturmak için matematik, geometri ve simetri kavramlarıyla yeni bir zihinsel kurgu meydana getirme çabasına girer. Zihinsel kurguda, simetri ve geometri ile formlarda net konturların oluşmasıyla etrafındaki formlara alışkın olan insan zihni resim düzleminde nesnenin doğal görünüşünü arar. Bunun neticesinde sanatçı doğal görünüşü yakalayabilmek için nesne üzerinde analizler yapmak durumunda kalır.

İdeal güzelliği verebilmek için form güzelliğine odaklanan Rönesans sanatçısı, doğayı ve nesnelere gözlemlemeye yönelir. *"Ressamın görünmeyen şeylerle yapacağı hiçbir şey yoktur, ressam sadece görünen şeyi resmine yansıtır"* (Beardsley, 1966, 124) diyen Albert'ine göre sanatçı nesnelere gözlemleyerek görünen şeylerle ilgilenmelidir. Ortaçağ'da renkler ve çizgiler ile iki boyutlu bir yüzey üzerinde, üç boyutlu nesnelere semboller olarak görülen resim, Rönesans ile birlikte görünen şeylere açılan bir penceredir. Michelangelo (1475-1564).

Bütün bu hususlar göz önünde bulundurulduğunda, ışık ve gölge, sanat nesnesinin oluşumu açısından ağırlığın daha çok resim sanatına doğru kaymasında etkili olmuştur. 19.yüzyıl sonlarına doğru Empresyonizm ile başlayan geleneksel kuralların yıkılmasıyla yeni bir dönem başlamıştır.

20.yy a gelindiğinde modern sanatla birlikte yeni bir boyut alan gölge anlayışı metafizik ve sürrealist resmin en önemli elmanı haline gelmektedir. Daha sonra pop art, sinema ve fotoğraf sanatında, farklı anlam ve derinliklerde karşımıza çıkan gölge kavramının, Rönesans'ın modle etme amacının tamamen dışına çıkarak, yeni anlamlar kazanmaya başladığı bir zamana dilimine girdiği görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Gölge, Işık, Siluet, Ayna, Form, Sembol, 20.yüzyıl

## ABSTRACT

### THE FORMATION AND IMPORTANCE OF THE SHADOW IN PAINTING IN THE HISTORY OF ART

There is no doubt that the idea where knowledge was seen as one of most important elements of the self-realization and recognition of self-consciousness of human paved the way for Renaissance, and Renaissance's multidisciplinary human model was formed on this strong foundation. Leon Battista Alberti (1404-1472) states that an artist must also be a scientist and know the rules of nature. For instance, a painter who draws a hand should know the structure of the hand and how it moves. According to Leonardo Da Vinci, painting is a representation of natural objects and the artist should address the knowledge of nature and human together. Because the art of picture not only deals with nature but also human nature.

The importance attached to knowledge and human with the emergence of reason during Renaissance caused the size, symmetry, ratio, perspective and geometric order to gain importance in artistic forms. The Renaissance artists attempted to create a new intellectual setup together with the concepts of mathematics, geometry and symmetry to compose the form. With the formation of clear contours forms in this new intellectual setup with the help of symmetry and geometry, the human mind, which once was accustomed to the forms around it, sought the natural appearance of the object in paintings and this led artists to analyze objects in order to grasp the natural appearance.

Renaissance artists tended to observe nature and objects to be able to describe the ideal beauty by focusing on the beauty of form. According to Alberti who claimed that “there is nothing a painter can do with invisible things and a painter can reflect to his painting only the thing what is visible” (Beardsley,1966,124), an artist must be interested in visible things by observing objects. While in the Middle Ages, the painting was regarded as symbols of three-dimensional objects on a two-dimensional surface with colors and lines, it was a window that opened to what was visible in the Renaissance. Michelangelo (1475-1564)

Looking at this development process that started with Renaissance, it can be seen that light and shadow played a significant role in the formation of art work especially in Western art. When compared to the art of sculpture, light and shadow have gained an independent position in the art of painting by showing a faster

progress and turned into an effective form of expression. This is because the element of light-shadow in the art of painting bears the light and shadow together that it creates in its existing space. Painting has all the opportunities offered by the relationship among light, shadow and color. However, light and shadow form spontaneously due to the nature of the three-dimensional volumes in the art of sculpture. Sculpture can not bear the light in its own structure and can not benefit from light-shadow-color interaction as the painting does since it is always dependent on a reflected light source.

In light of the facts above, light and shadow were more effective in the formation of the object of art in painting. Towards the end of the 19th century, traditional rules collapsed with the emergence of Impressionism and a new era began.

With the emergence of modern arts in the 20th century, the idea of shadow gained a new dimension and became the most important element of metaphysical and surrealist painting. Then, it is now seen that the concept of shadow has entered a new era where it has begun to gain a new meaning by completely giving up its role of modeling it once had in the Renaissance era and evolving into different dimensions in the arts of pop art, cinema and photography.

**Key Words:** Shadow, Light, Silhouette, Mirror, Form, Symbol, 20th century

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.Gölgenin oluşumu .....	2
Resim 2.Carol Reed, "The Third Man"film sokak sahnesi,1949.....	12
Resim 3.Carol Reed, "The Third Man"film sahnesi,1949.....	12
Resim 4.Karagöz ve Hacivat gölge oyunu.....	14
Resim 5.Çin Shadow Theatre .....	14
Resim 6.Malay Shadow Play .....	14
Resim 7.Karagöz ve Hacivat gölge oyunu.....	14
Resim 8.Çin Shadow Theatre.....	14
Resim 9.Hindu Epic 'Mahabharata' in Balinese Shadow Theatre .....	14
Resim 10.Pilobolus Dans Tiyatrosu "Shadowland" gösteri afişi.....	15
Resim 11.Pilobolus Dans Tiyatrosu "Shadowland" gösteriden sahne .....	15
Resim 12.Pilobolus Dans Tiyatrosu "Shadowland" gösteriden sahne .....	15
Resim 13.Pilobolus Dans Tiyatrosu "Shadowland" gösteriden sahne .....	16
Resim 14.Jan Saenredam, "Platon Mağara alegorisi",1604 .....	18
Resim 15.Antonio Tempesta,"Narcissus at the Well" .....	18
Resim 16.Joachim von Sandrart "Resmin Kökeni" 1675 .....	18
Resim 17.Bartolomé Esteban Murillo, "The Invention of Painting",1660 .....	20
Resim 18.Joseph Wright of Derby, "The Corinthian Maid",1782-1784.....	20
Resim 19.Giorgio Vasari, "Kendi kendine portre",1561-1569 .....	20
Resim 20.Mariano Fortuny, "The origin of Painting",1856-58 .....	20
Resim 21.Eduard Daege,"Die Erfindung der Malerei",1832 .....	21
Resim 22.Joseph Benoit Suvée, "İnvention of drawing",1793 .....	21
Resim 23.Louis Ducis, "The Invention of Painting ",1775.....	21
Resim 24.Jean Baptiste Regnault, "The origin of Painting",1785 .....	21
Resim 25.Vitaly Komar ,Alexander Melamid,"Sosyalist Realizm'in Kökeni",1982....	21
Resim 26.Heinrich Tischbein, "Ovid, Met. III, 454 ",1770 .....	22
Resim 27.Francois Lemoyne, "Ovid, Met. III, 407-419", 1729 .....	22
Resim 28.Placido Costanzi "Narcissus And Echo", 1702 .....	22
Resim 29.El Greco," Fabula", 1600.....	25
Resim 30.T. Lautrec, "Moulin Rouge",1892.....	25
Resim 31.Goya, "The Third of May",1808 .....	26
Resim 32.Sinemada korku ve gizemli gölgeler.....	26
Resim 33.Sinemada alttan gelen gizemli gölgeler.....	26

Resim 34.İç mekanda formu gizleyen gölgeler.....	26
Resim 35.Dış mekanda formu gizleyen gölgeler .....	29
Resim 36.Eski Mısırda Duvar Resmi.....	29
Resim 37.Enopion ve Dioniso Antik Yunan Vazosu 540-530 .....	31
Resim 38.Giotto, "Toprağa verilmiş", 1306.....	31
Resim 39.Simone Martini (Lippo Memni) "Meryem'e Müjde" 1285-1344 .....	31
Resim 40.Masaccio, "The Expulsion from the Garden of Eden", 1426-27 .....	31
Resim 41.Giovanni di Paolo, "The Flight of the Holy Family to Egypt", 1436.....	31
Resim 42.Masaccio, "St. Peter Healing the Sick With His Shadow", 1426" .....	33
Resim 43. Konrad Witz, "Kâhin Kralların Tapınması", 1444. ....	34
Resim 44.Pier Maria Pennacchi , "The Redeemer Blessing", 15009 .....	34
Resim 45.Lorenzo di Credi, "Müjde-Annunciation", 1480-1485 .....	34
Resim 46.Fra Filippo Lippi, "The Annunciation With Three Angels", 1440.....	35
Resim 47.Leonardo da Vinci and the Codex Huygens .....	36
Resim 48.Leonarda da Vinci and Codex Huygens .....	36
Resim 49.Leonardo da Vinci, "The Virgin and Child with St. Anne", 1503-1519 .....	38
Resim 50.Antonello da Messina , "St.Jerome", 1475 .....	28
Resim 51.Paolo Veronese(1528-1588), "Aziz Menna" .....	28
Resim 52.Samuel Van Hoogstraten, "The Shadow Dance", 1675.....	39
Resim 53.Samuel van Hoogstraten, "Tromp-l'oeil Still life" 1655.....	40
Resim 54. Samuel van Hoogstraten, "Tromp-l'oeil Still-Life, 1664.....	40
Resim 55. William Michael Harnett, "Still life Violin and Music" 1698 .....	40
Resim 56.Edward Collier's, "Tromp-l'oeil Painting" 1699.....	40
Resim 57.Caravaggio "Saint Matthew and the Angel,(Aziz Matthew ve Melek), 1602" .....	43
Resim 58.Caravaggio"The Inspiration of Saint Matthew,(Aziz Matthew İlham)" .....	43
Resim 59.Caravaggio"Calling of Saint Matthew(Aziz Matthewe çağrı)1599-1600 ...	43
Resim 60.Caravaggio"The Supper at Emmaus(Emmausta Akşam Yemeği)"1601 ..	43
Resim 61.Caravaggio,"Vaftizci Yahya'nın Başı ile Salome", 1606-1607.....	45
Resim 62.Caravaggio, "Salome with the Head of John the Baptist", 1607 .....	45
Resim 63.Georges de La Tour, "Joseph the Carpenter", 1642.....	46
Resim 64.Georges de La Tour, "St Sebastien Attended by St Irene", 1649 .....	46
Resim 65.Adam Elsheimer, "The Rest on the Flight into Egypt" 1609.....	46
Resim 66.Rembrandt, "Emmaus'ta Akşam Yemeği", 1629.....	49

Resim 67. Rembrandt, "Self Portrait at the Age of 63", 1669 .....	49
Resim 68. Rembrandt, "A Man in a Room ", 1630 .....	49
Resim 69. Rembrandt , "The Nightwatch", 1642 .....	50
Resim 70. Velazquez, "The Surrender of Breda Las Lanzas" 1634-35 .....	51
Resim 71. Joseph W. Derby, "An Experiment on a Bird in an Air Pump", 1768.....	53
Resim 72. Jacques Louis David, "Les licteurs rapportent a Brutus les corps de ses fils" 1789.....	54
Resim 73. Goya, "Witches Sabbath", 1821-1823.....	55
Resim 74. Goya, "Lunatics ile Yard", 1793-1794.....	56
Resim 75. Goya, "Ligereza ve Juanito Apinani Madrid", 1816.....	56
Resim 76. Goya, "El mismo Ceballos montado sobre otro toro quiebra Madrid" .....	56
Resim 77. Johnn Henry Fuseli, "The Nightmare", 1781.....	57
Resim 78 Nicolai Abraham Abildgaard, "Nachtmahr ", 1800 .....	57
Resim 79 Heinrich Wilhelm Tischbein, "The Big Shadow" 1805.....	58
Resim 80 Caspar David Friedrich, "Waldinneres bei Mondschein", 1823-30.....	58
Resim 81. William Holman Hunt, "The Shadow of Death", 1870-1873 .....	58
Resim 82. Emile Friant, "Cast Shadows", 1891.....	58
Resim 83. Gustave Courbet, "Bonjour Mösyö Courbet", 1854 .....	59
Resim 84. Jean-François Millet, "L'Angélus", 1857-59 .....	59
Resim 85. Honoré Daumier, "Trois Avocats Causant", 1842-43.....	60
Resim 86. Honoré Daumier, "Der Rechtsanwalt ", 1842-43.....	60
Resim 87. Franz Von Stuck, "Die Sünde", 1893.....	60
Resim 88. Léon Spilliaert, "The Night-Gece", 1908.....	61
Resim 89. Léon Spilliaert, "Vertigo & Magic staircase, 1908".....	61
Resim 90. Arnold Böcklin, "Mondscheinlandschaft mit Ruine", 1849.....	62
Resim 91. Arnold Böcklin, "Die Toteninsel III", 1883 .....	63
Resim 92. Ferdinand Hodler, "In Night", 1889-1890.....	64
Resim 93. Claude Monet, "Impression Sunrise", 1872 .....	66
Resim 94. Claude Monet, "The Houses Of Parliament", 1903-4.....	66
Resim 95. Claude Monet, "Garden at Sainte-Adresse", 1867 .....	67
Resim 96. Pierre Auguste Renoir, "The Pont des Arts", 1867-68 .....	67
Resim 97. Diego Velázquez, "Pablo de Valladolid", 1635 .....	69
Resim 98. Francisco Zurbaran, "Santa Dorotea", 1648.....	69
Resim 99. Édouard Manet, "Matador", 1866-1867 .....	69



Resim 100.Édouard Manet,“Trajik Aktör”, 1866 .....	69
Resim 101.Édouard Manet, “Fife Player”, 1866 .....	69
Resim 102.Edgar Degas “Woman Ironing”, 1873.....	70
Resim 103.Edgar Degas “The Absinthe Drinker”, 1876 .....	70
Resim 104.Edgar Degas, “At the Ballet”, 1872.....	70
Resim105.Gustave Caillebotte,“The Parquet Planers”, 1875.....	71
Resim106.Gustave Caillebotte,“Traffic Island on Boulevard Haussmann”, 1880.....	71
Resim107.Gustave Caillebotte,“Le Pont de L'Europe”, 1881-82 .....	72
Resim108.Georges Seurat “Peasant Woman Seated in the Grass”, 1882 -1883 .....	73
Resim109.Georges Seurat,“Peasant with Hoe”, 1882.....	73
Resim110.Georges Seurat, “La Grande Jatte”de Bir Pazar, 1884 .....	74
Resim111.Georges Seurat, “La Grande Jatte”, 1884 .....	74
Resim112.Georges Seurat, “A Sunday on La Grande Jatte”, 1884-1886.....	74
Resim113.Vincent Van Gogh,“Walking to Work, Çalışma Yolunda, 1888 .....	76
Resim114.Vincent Van Gogh,“The Night Cafe”, 1888 .....	76
Resim115.Vincent Van Gogh,“Sower With Setting Sun”, 1888 .....	76
Resim116.Paul Cezanne , “The Card Players”, 1892.....	77
Resim117.Paul Cezanne,“Mont Sainte-Victoire”, 1895 .....	77
Resim118.Paul Cezanne,“Large Bathers, Banyo Yapanlar”, 1900.....	78
Resim119.Pablo Picasso,“Picasso's Silhouette and Crying Young Girl”, 1940.....	81
Resim120.Pablo Picasso,“The shadow,Gölge”, 1953 .....	82
Resim121.Pablo Picasso,“La sombra sobre la mujer”, 1953.....	82
Resim122.Félix Edouard Vallotton,“Les Alyscamps soleil matin”, 1920 .....	84
Resim123.Félix Edouard Vallotton,“Nu sur fond jaune”, 1922.....	84
Resim124.Cristian Schad, “Portrait of Dr Haustein”, 1928 .....	85
Resim125.Sylvia Gosse, “Walter Richard Sickert”, 1923-5 .....	85
Resim126.Giorgio De Chirico“L'enigma di un pomeriggio d'autunno, 1910”.....	88
Resim127.Giorgio de Chirico,“La matinée angoissante”, 1912.....	89
Resim128.Giorgio de Chirico,“Melancholy And Mystery Of A Street”1914 .....	89
Resim129.Giorgio de Chirico,“Il grande metafisico”, 1917 .....	90
Resim130.Giorgio de Chirico,“Le muse inquietanti”, 1918 .....	90
Resim131.Giorgio Morandi,“Natura Morta-1920” .....	92
Resim132.Giorgio Morandi,“Metaphysical Still Life 1918” .....	92
Resim133.Giorgio Morandi,“Still Life 1918”.....	93

Resim134.Giorgio Morandi, "Still Life 1918" .....	93
Resim135.Giorgio Morandi, "Le muse inquietanti", 1918.....	93
Resim136.Giorgio Morandi "Natura Morta, 1943" .....	93
Resim137.Giorgio Morandi "Natura Morta (Natürmort) 1946".....	94
Resim138.Giorgio Morandi, "Still Life1960" .....	94
Resim139.Filippo De Pisis, "Stil life photography"1920.....	96
Resim140.Filippo De Pisis, "Still Life with Eggs"1924.....	96
Resim141.Filippo De Pisis, "Natura morta marina con scampi", 1926.....	97
Resim142.Mario Sironi, Urban landscape I "1920-1921.....	98
Resim143.Mario Sironi, Urban landscape II "1920-1921.....	98
Resim144.Carlo Carrà, "La musa metafisica-1917.....	99
Resim145.Carlo Carrà, "L'amante dell'ingegner, 1921".....	99
Resim146.Salvador Dali, "Metamorphosis of Narcissus", 1937 .....	101
Resim147.Salvador Dali, "Atavism of Twilight", 1933-1934.....	102
Resim148.Salvador Dali, "Angelus", 1932 .....	103
Resim149.Salvador Dali, "Archeological Reminiscence of Millet's Angelus"1935...	103
Resim150.Salvador Dali, "Leda atomica", 1949 .....	104
Resim151.Max Ernst, "Celebes", 1921 .....	105
Resim152.Max Ernst, "Image of Maggi Hambling Max Wall", 1981.....	106
Resim153.Rene Magritte, "The catapult of desert"1926 .....	107
Resim154.Rene Magritte, "The Muscles of the Sky", 1927 .....	107
Resim155.Rene Magritte, "The meaning of Night", 1927 .....	108
Resim156.Rene Magritte, "Empire Of Light", 1953.....	108
Resim157.Rene Magritte, "Invisible World", 1954 .....	109
Resim158.Rene Magritte, "He is not speaking", 1926 .....	109
Resim159.Paul Delvaux, "Faubourg, (Banliyö)"1956 .....	111
Resim160.Paul Delvaux, "Small railway station at Night", 1959 .....	111
Resim161.Paul Delvaux, "Salut, 1938", .....	112
Resim162.Paul Delvaux, "A siren in full moonlight, 1940", .....	112
Resim163.Paul Delvaux, "Lunar city", 1944 .....	112
Resim164.Paul Delvaux, "The-Summer, 1938", .....	112
Resim165.Paul Delvaux, "Women of gallantry Gallantry'nin Kadınları, 1962.....	113
Resim166.Paul Delvaux, All the lights, 1962" .....	113
Resim167.Paul Delvaux, "Shadows, 1965 .....	114

Resim168.Yves Tanguy, “Shadow Country, 1927” .....	115
Resim169.Yves Tanguy, “Mama, 1927” .....	115
Resim170.Yves Tanguy, “L’Air(Hava tuvaleti), 1937 .....	115
Resim171.Yves Tanguy, “Saten Diyapazon, 1940” .....	115
Resim172.Kay Sage, “White silence, 1941 .....	116
Resim173.Kay Sage, “Lost record , 1940” .....	116
Resim174.Kay Sage, “Shivering Mountain, 1943 .....	117
Resim175.Kay Sage, “The Upper Limit of the Sky, 1944” .....	117
Resim176.Francis Bacon “Artimage-1950” .....	119
Resim177. Francis Bacon “Lucian Freud'un Portresi-1951” .....	119
Resim178. Francis Bacon, “Landscape after Van Gogh” 1952 .....	119
Resim179. Francis Bacon “Landscape after Van Gogh” 1952 .....	119
Resim180.Francis Bacon “Study for a Portrait of Van Gogh I .....	120
Resim181.Francis Bacon “Study for a Portrait of Van Gogh-II .....	120
Resim182.Francis Bacon “Study for a Portrait of Van Gogh-III .....	120
Resim183.Francis Bacon “Study for a Portrait of Van Gogh- IV .....	120
Resim184.Francis Bacon “Study for a Portrait of Van Gogh-V .....	120
Resim185.Francis Bacon “Study for a Portrait of Van Gogh-VI .....	120
Resim186.Francis Bacon, “Oturmuş Figür-1961 .....	121
Resim187.Francis Bacon, “Ttriptych-1970”( .....	121
Resim188.Francis Bacon, “Portrait of a Man Walking Down Steps-1972 .....	121
Resim189.Francis Bacon, “Triptych May June-1973 .....	121
Resim190.Francis Bacon, “Still Life Broken Statue and Shadow Figure in Movement, 1978 .....	122
Resim191.Francis Bacon, “Triptyque Lithograph-1983” .....	122
Resim192. Edward Hopper Nighthawks (Gece Kuşları)” 1942 .....	123
Resim193. Edward Hopper “Rooms by the Sea, 1951” .....	124
Resim194. Edward Hopper “Sun in an Empty Room, 1963 .....	124
Resim195.Marcel Duchamp, “Tu m”, 1918 .....	125
Resim196. Marcel Duchamp, “Tu m”, 1918 .....	125
Resim197.Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attesa”, 1960 .....	126
Resim198.Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attesa”, 1960 .....	126
Resim199.Andy Warhol, “Gölge Otoportre”, 1981 .....	126
Resim200.Andy Warhol, “Gölge Otoportre”, 1981 .....	126

Resim201.Andy Warhol, "Shadow (Black-Blue) ,1978, silkscreen.....	127
Resim202.Andy Warhol, "Shadow (Black-Blue) ,1979, silkscreen.....	127
Resim203.Andy Warhol,"Göğeler-Portre"Serigrafı,1979 .....	127
Resim204.Andy Warhol,"Göğeler-Portre"Serigrafı,1979 .....	127
Resim205.Christian Boltanski, Théâtre d'ombres Enstalasyon",1986.....	128
Resim206.Christian Boltanski, Théâtre d'ombres Enstalasyon",1986.....	128
Resim207.Christian Boltanski, Théâtre d'ombres Enstalasyon",1986.....	128
Resim208.Constantin Brancusi 'Gölge Fotoğraf' .....	129
Resim209.Constantin Brancusi 'Gölge Fotoğraf' .....	129
Resim210.Constantin Brancusi 'Gölge Fotoğraf' .....	129
Resim211.Constantin Brancusi 'Gölge Fotoğraf' .....	129
Resim212.André Kertész,"Shadows", 1931 .....	130
Resim213.David Wojnarowicz 1988.....	130
Resim214.Alexey Bednij,"Shadow" Alexey Bednij, Gölge fotoğraf serisi,1988.....	130
Resim215.Alexey Bednij,"Shadow" Alexey Bednij, Gölge fotoğraf serisi,1988 .....	130
Resim216.Alexey Bednij,"Shadow" Alexey Bednij, Gölge fotoğraf serisi,1988 .....	130
Resim217.Alexey Bednij,"Shadow" Alexey Bednij, Gölge fotoğraf serisi,1988 .....	130
Resim218.Man Ray, "Erkek Torso",1930 .....	131
Resim219.James Welling'in "Shadow Otoportre",1979 .....	131
Resim220.William Wegman, "Gölgeler serisi",1970-1971 .....	132
Resim221.William Wegman, "Gölgeler serisi",1970-1971 .....	132
Resim222.F.W. Murnau "Nosferatu Shadow",1922.....	133
Resim223.Robert Wiene"Das Kabinet des Dr. Caligari",1919 .....	133
Resim224.Adelbert Chamisso,Peter Schlemihl'in mucizevi hikâyesi,1781-1838 ...	133
Resim225.Ernst Ludwig Kirchner,Peter Schlemihl,Adalbert von Chamisso,1915..	133
Resim226.James Matthew Barrie, Peter Pan çizgi film karakteri.....	135
Resim227.Maurice de Bevere, Red Kit, 1946 .....	135

## RESİMLER LİSTESİ 2/ GÖLGE ÇALIŞMALARIM

Resim 1.Rüya,T.Ü.Y.B. 70X100 cm 2019 .....	137
Resim 2.Oda,T.Ü.Y.B. 40X40 cm 2019.....	137
Resim 3.Akşama Doğru1,T.Ü.Y.B., 25X35cm 2019 .....	138
Resim 4.Şüphe, T.Ü.Y.B. 50X70 cm 2019 .....	138
Resim 5.Mor Akşamlar,T.Ü.Y.B.50X70cm 2019.....	138
Resim 6.Gizli Bahçe1,T.Ü.Y.B. 30X40cm 2019 .....	139
Resim 7.Gizli Bahçe 2,T.Ü.Y.B. 40X60cm 2019 .....	139
Resim 8.Harabe,T.Ü.Y.B. 25X35cm 2019.....	140
Resim 9.Banyo,T.Ü.Y.B. 70X70 cm 2019 .....	140
Resim 10.Zaman 1, T.Ü.Y.B.14X28cm 2019 .....	141
Resim 11.Zaman 2,T.Ü.Y.B.14X28cm 2019.....	141
Resim 12.Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçektir – I, T.Ü.Y.B. 50x60, 2019....	142
Resim 13.Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçektir – II, T.Ü.Y.B. 50x60, 2019...	142
Resim 14.Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçektir – III, T.Ü.Y.B. 40x55, 2019..	144
Resim 15.Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçektir – IV, T.Ü.Y.B. 40x55, 2019 .	144
Resim 16.Issız Sokak T.Ü.Y.B. 55x60,2018.....	145
Resim 17.Duvarlar ve Kapılar, T.Ü.Y.B 50x60,2018 .....	145
Resim 18.Kuşlar 1, T.Ü.Y.B. 40x60, 2017.....	146
Resim 19.Kuşlar 2, T.Ü.Y.B. 45x60, 2017.....	146
Resim 20.Martılar, T.Ü.Y.B. 40x55, 2017.....	146
Resim 21.Gölge, Kâğıt üzerine mürekkepli kalem 40x40, 2018 .....	147
Resim 22.Düş, Kâğıt üzerine mürekkep ve renkli kalem 25x30, 2018 .....	147
Resim 23.Gölge Gravür,21x21, 2018 .....	147
Resim 24.Gölge Gravür,21x21, 2018 .....	147
Resim 25.Merdiven Serigrafisi, 13x19, 2018 .....	148
Resim 26.Merdiven Serigrafisi, 13x19, 2018 .....	148
Resim 27.Ağaçlar ve Gölge Serigrafisi, 28x20, 2018.....	149
Resim 28.Ağaçlar ve Gölge Serigrafisi, 28x20, 2018.....	149
Resim 29.Ağaçlar ve Gölge Serigrafisi, 28x20, 2018.....	149
Resim 30.Ağaçlar ve Gölge Serigrafisi, 28x20,2018.....	149
Resim 31.Tarlada çalışanlar, Kâğıt üzerine Pastel,201 .....	150

Resim 32.Pazar Yeri, Kâğıt üzerine Yağlıboya 2014.....	150
Resim 33.Konser 1, Kâğıt üzerine Pastel,2014.....	150
Resim 33.Konser 2, Kâğıt üzerine Pastel,2014.....	150



## 1. GİRİŞ

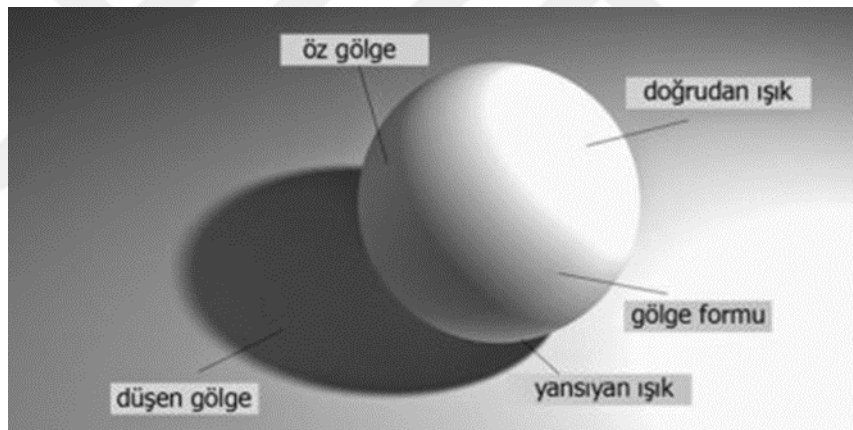
**Çalışmanın Amacı:** Bu çalışmada sanat tarihi sürecinde gölgenin resim sanatının gelişimine olan etkisi ve 20.yy'a geldiğinde geçirdiği değişimin biçimsel etkilerinin tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

**Çalışmanın Yöntemi :** Batı Resim Sanatında Gölgenin kullanımı ile ilgili yazılı ve görsel kaynakların toplanarak,değerlendirilmesi sonucu katagorilere ayrılarak düzenlenmesi.

**Çalışmanın Planı: Metnin** ilk bölümlerinde gölgenin tanımı, resim sanatındaki ve diğer alanlardaki karşılıkları, Batı Resim Sanatındaki farklı kullanımları yer almaktadır. İlerleyen bölümlerde, Geçmiş dönem Batı Sanatı Tarihi göz önünde bulundurularak, 20.Yüzyıl Batı Resim Sanatı'nda gölgenin nasıl değerlendirildiğine dair örnekler biçim-içerik ilişkisi üzerinden incelenmiştir. Elde edilen sonuçlar göz önünde bulundurularak gölgenin resimlere etkisi açıklanmıştır.

## 2. GÖLGE

Gölge, şeffaf olmayan herhangi bir cisim tarafından, ışığın engellenmesi suretiyle, nesnenin ışığın ulaşamadığı yüzünde oluşan karanlık alandır. Gölge, ışığı gizleyen alan değildir, görünür ışığın lokal ve göreceli yoksunluğundan kaynaklanır, çünkü ışık kaynağı ile arasında bir şey vardır. Herhangi bir yerden gelen ışık kaynağıyla bulunulan ortam arasında ışığı geçirmeyen bir yüzey varsa, bu ortama ışık ulaşamadığından “gölge” oluşur. Bulunulan ortam, ışığa göre gölgededir. İki ve ikiden fazla ışık kaynağının bulunması veya ışığın başka yüzeyler üzerinden yansarak, gölge üzerine düşmesi durumunda ise tam ve yarım gölgeler oluşur. Gölge sözcüğünün kullanımının esas kökeni, gerçek gölge oyunlarının düzenlendiği şaman törenlerine dayanmaktadır.



Resim 1. Gölgenin oluşumu

“Gölge: Ressamlar arasında gölge denildiği zaman genellikle resim sanatında tedricen açık tonlar verilerek çizimde röfle oluşturmak için kullanılan ve koyu olarak adlandırılabilir bir renk anlaşılır. Derecesine göre öz gölge, yarı gölge ve düşen gölge olmak üzere üçe ayrılır. Öz gölge (ombra) cismin kendi üzerinde oluşan karanlık kısımdır. Örneğin; bir kısmı aydınlık olan ve aydınlık bu kısmı tedricen önce yarı aydınlık ve ardından yarı karanlık tonlar arasında geçiş yapan bir küreyi ele aldığımızda; bu karanlık, koyu kısım gölge (penumbra) olarak adlandırılır. Yarı gölge (mezz ombra), ışık ve gölge arasında geçişlerin olduğu ve daha önce de belirttiğimiz gibi nesnenin yuvarlaklığına bağlı olarak tedricen azalan alandır. Düşen



*gölge (sbattimento) çizilen nesnenin zeminde veya başka bir yerde oluşturduğu gölgedir.”<sup>1</sup> (Resim1)*

Aslında, gölge, her zaman bir şeyin dışında değildir, ait olduğu nesnenin yüzeyinden ve ışığın geliş konumuna değişkenlik gösterir. Üç boyutlu şekillerin tümü, bir tarafından aydınlatıldığında, aydınlatılan yönleri diğerlerinden daha fazla gösterir ve durduğu yerde görünen gölgenin dışında, ışığın uzak tarafında tam bir gölge haline gelinceye kadar bu ışığı yavaş yavaş solur.

*“Gölge olayının oluşması için, ilkönce bir ışık kaynağının, daha sonra saydam olmayan bir cisim ile gölgenin şekillenebileceği başka bir ortamın olması zorunluluğu vardır”<sup>2</sup>*

Işık, güneş veya bir mum alevi gibi bir ışımaya kaynağından yayılan kütle enerji birimlerinin akışıdır. Kütle enerji birimleri, diğer bir deyişle fotondan arta kalan enerjilerdir. Orta derecede yüklü fotonlar gözün ışığa tepki vermek üzere evrilmiş olan retina hücrelerince görülür, düşük enerjili olanlar ise görülmezler, enerjisi yüksek olanlar ise iç göz kısmına nüfuz edemezler. Fotonlar opak yüzeylerle karşılaştığında, bardak ve su gibi saydam maddelere yöneldiklerinde, deliklerden geçtiklerinde, sivri uçların ötesine geçtiklerinde, davranış tarzları karışık ve gariptir çünkü lokal elektronlarla çapraşık transfer ilişkisine girerler, sağduyuya tabi kurallar çerçevesinde fırlayanın hareket tarzı, basit bir sekme veya izdüşümü oluşturmaz. Ve bu gariplik gerçekten gölgenin formlarında etki oluşturur. Fotonların katetmek için zamansal anlamda en kısa yolu tercih etme eğiliminde bulunduğu söylenebilir. Işık bir engelle karşılaşmadığı sürece her yönde doğrular boyunca yayılarak ilerler. Işığın yayılması için maddesel bir ortam zorunluluğu yoktur. Bu sebeple ışık boşlukta da yayılabilir.

Eğer birey gölgenin yapısı ve hareket tarzı konusunda ilerlerse, foton hareket tarzlarının bazı öne çıkan nitelikleri aslen kendini açığa çıkaracaktır, özellikle yansıma ve kırılma fenomeni, ancak an itibariyle kabaca iki nokta çok önem arz etmektedir. Birinci olarak, fotonlar çoğunlukla düz hatta yolculuk etmeyi tercih ederler. Ancak ikinci olarak içinden geçtiğinde foton enerjilerinin görünür ışık yaymayacağı çokça moleküler yapı vardır. Bu da demek olur ki içinde durağan objelerin bulunduğu gerçek

<sup>1</sup> E.H.Gombrich, **Shadow; The Depiction of Cast Shadows in Western Art**, National Gallery London Publications, September, 1995; çev. Ülkü Tamer, **Düşen Gölgenin Özellikleri**, Sanat Dünyamız 77, s.177

<sup>2</sup> Yılmaz Morçöl “**Gölge**”, İstanbul İ.D.G.S. A. Yayınları 1971, s.4

olağan mekânlarda, bir 18. yüzyıl bilim adamının söylediği üzere neredeyse "ışıkta delikler" denebilecek, akışta bir kesinti, bir eşitsizlik durumu olur. İşte bunlar gölgedir. Öyleyse gölge, ilk olarak lokal, görece olarak yüzeyle buluşan ışık miktarının ölçüsünde eksiklidir ve öznel bir kavramdır. İkinci olarak ise lokal, yüzeyden göze yansıyan ışık miktarındaki göreceli değişiktir.

*“Göz varlığını ışığa borçludur. Tamamen hayvansal dürtülerle ışık kendine, kendisi gibi olacak bir organ seçer ve böylece göz, ışıkta, içindeki ışık dışardakiyle karşılaşsın diye ışık için şekillenir.”<sup>3</sup>*

Işık görme olayının gerçekleşebilmesi için ilk gerekliliktir ve biz, dünyayı doğrudan görmeyiz, ancak gözün retinası üzerine düşen ışığın iki boyutlu düzeni aracılığıyla görürüz. Işık olmadığında, cisimler aydınlanmadığı için görme olayı gerçekleşemez bu sebeple karanlık bir ortamda görmemiz mümkün değildir. Bir biçimin herhangi bir yüzeyde oluşması, yansıtması olduğu ışık değerlerinin doğru görülmesi ve yerleştirilmesi sonucu mümkün olur. Işığın bu yönde aldığı darbelerin bir kısmı, retinal düzende gölge dediğimiz parıldamanın devamsızlıkları ile temsil edilir.

Bütün bunların sonucu olarak fizik ve optik yasalarına göre gölge, bir ışık kaynağından gelen ve kendilerine engel olan bir nesneye çarpan ışınların yüzeyde oluşturduğu, ışıktan yoksun olan alandır. Işığı engelleyen herhangi bir nesne olmadığı sürece gölge oluşmaz. Gölge, ait olduğu cismin veya cisimlerin bir göstergesidir. Bize cismin var olduğunu göstermek koşuluyla bu cisme işaret eder. Gölge, ait olduğu cismin biçimindedir ve bize onun “siluet” ini gösterir. Gölgeler bu şekillendirmenin bir ürünüdür ve retinal düzenin yorumlanmasında başlıca bir anlaşılmalığıdır. Ancak, retina üzerindeki ışığın iki boyutlu düzeninin ifadesi, daha fazla veya az oranda yüzeyden yansımaya izin veren ışığın diğer şartları deneyimlemesine bağlı olarak daha da karmaşıklaşacaktır. Bu şartlardan biri, mikro yapı ve yüzeyin yansıtma niteliğidir. Diğerleri ise daha mikroskobiktir ancak, farklı kimyasal maddelerin farklı yansıtma özellikleri farklı yüzeyleri oluşturur; başka bir deyişle, bir yüzeyin ‘ışık’ mı, ‘karanlık’ mı veya alacalı mı olduğunu belirler. Bir yüzey, ışığın dalga boylarını yansıtması veya absorbe etmesi ile de ilgili esasen seçici olabilir veya olmayabilir, o halde, ışığa renk tonunu katabilir veya katmayabilir. Bu katılımı yaparsa bu durum çoğu zaman yararlıdır, çünkü renk tonu, yüzey tonu ve gölge arasındaki ayırıcı temeli

<sup>3</sup> J. W. Von Goethe , “Goethe Renk öğretisi”,çev. İlknur Aka, Kırmızı Yay. 2013 İstanbul s.26

sunabilir. Fakat fiziksel gerçeklikler tarafından oluştukları için, üç boyutlu dünya hakkında da bilgi taşır.

## 2.1. Farklı Kültürlerde Sembol Olarak Gölge

Sembol, sözlüklerde “soyut bir şeyi ve şeyleri anlatmaya yarayan daha somut şey” veya “zihinsel bir şeyin, doğada var olan bir şeyin imgesini ya da özelliklerini barındıran bir gösterge ya da temsille ifade edilmesi”<sup>4</sup> olarak tanımlanmaktadır. Üzerine yüklenen anlamı taşır ve bir duyguyu, bir kişiyi ya da bir olayı temsil eder. Fiziksel optik kurallara sadık olduğu görülen gölge, mecaz anlamda başka bir dünyanın varlığının işareti olduğu gerçeğini önümüze sermekte ustadır. Aslında gölgeler gerçek dünyanın parçası değildirler, fiziksel olarak onlara dokunamayız, geçici ve değişkendirler, içinde bulunduğumuz ortamda ortaya çıkar, sonra gözden kaybolurlar. Mecazi anlamıyla gerçek olmayan bir şeyi anlatırken yine gölge sözcüğünü kullanırız. Örneğin, “gölge kişilik” derken birinin yanından hiç ayrılmayan kimse, ya da “gölge kabine” ile aslında gerçek olmayan bir kabine ifade edilir. Gölge bu anlamda birden çok kültürde benzer ve farklı semboller olarak karşımıza çıkmaktadır. Carl Gustav Jung’a göre bireysel semboller kolektif bilinçdışının varlığını göstererek evrensel olur ve bu yollarda arketipler haline gelebilirler. Semboller ile ilgili araştırma yapan ‘Jean Chevalier’ ve ‘Alain Gheerbrant’ göre gölge, ışığın tersi olmakla birlikte geçiciliği, gerçek dışı ve değişken şeyleri sembolize eder. Çin felsefesinde dağın yüksekte, güneşli, aydınlık tarafı için Yang, tam tersi dağın arkada, aşağıda ve gölgede kalan kısmı için Ying kelimesi kullanılmaktaydı. Bu aynı zamanda iyilik ve kötülüğün sembolü olmuştur. Bu sebeple iyiliğin rengi aydınlığa gönderme yaparak beyaz, kötülük ise siyah renk ile ifade edilir. Siyah beyazda, beyazda siyahı, içinde barındırdığını hissederek, varolduğunun bilincindedir. Aydınlık ve karanlık güçlerin karşılaşması olarak ele alınan satranç oyunu, kozmos düzlemi üzerindeki insanın, doğasındaki her parçanın, aslında kendi gölgesiyle mücadele etmesine gönderme yapmaktadır.

‘Mehmet Ergüven’e göre “ İkel kavimlerde gölgesi bedeninin canlı parçasıdır ve gölge, ruhun karşıtlığını oluşturmaktadır”.<sup>5</sup> Gölgeye karşı yapılan herhangi bir şey bedeni ile bağlantılıdır. ‘Amboina’ ve ‘Uliase’de’ gibi ekvatora yakın olan adalarda yaşayan

<sup>4</sup> “Symbolism in Painting”(1898) ,William Butler Yeats, **Resimde Sembolizm (ve William Blake)** çev. Nursu Öge, skopbülten,2012

<sup>5</sup> Mehmet Ergüven, **Mucizevi İkiz**, Sanat Dünyamız sayı 77,s.145

yerlilerin, öğleyin yere gölge düşmediği için dışarıya çıktıklarında, “*ruhlarının gölgesini kaybedeceklerine inandıklarını*” ifade etmektedir. Buna benzer bir ifadede ise V.I.Stoichita; “*Çok uzun zaman önce, insanlar portrelere korkuyla bakıyorlardı, çünkü sanatçının, bir insan benzerliğini yakalarken, bir şekilde ruhunu da yakalayıp, portrenin bünyesinde koruduğuna inanıyorlardı*”<sup>6</sup> ifadesiyle buna benzer bir durumu desteklemektedir. Yerde yatan liderin ya da rahibin gölgesine atılan adım, dünyadaki ilkel kabilelerin çoğunda büyük bir günah ve gölgeye yapılan her şey sahibinin bedenine saygısızlıktı. Buna benzer başka bir durumda ise, Avrupa’da Ortaçağ zamanında, batıl inançların hâkim olduğu bazı yerlerde, asil olarak görülen bedene verilecek zararı önlemek için gölgesi cezalandırılıyordu.

Eski birçok uygarlıkta gölge, gizem ve ölümün sembolü olarak yer almaktadır. Eski Mısır ve Yunan medeniyetleri süresince , ‘gölgelerin ülkesi’ ifadesi, ölümlerin gittiği yer olan diğer dünyayı anlatmak için kullanıldı. Bazı Afrika kabilelerinde de gölge sembol olarak ölümlerle ilişkilendirilir ve ölen insanların ölümler krallığında, gölgelerle beslenerek, karanlık bir yaşam sürdürdüğüne inanırlardı. Gölge ve ruhun birbirinden ayrı varlıklar olduğuna inanan Kanada yerlilerinde ise, ölümden sonra ruhun bedeni terk ettiği ve ruh yola çıkarken gölgesinin ise mezarın başından ayrılmadığıydı. İnanışlarına göre gerçek dünya ile bağlantı kuran gölgeydi ve ruh geri dönerek gölgesiyle birlikte ikinci kez tekrar doğabilirdi. Bu sebeple mezara gölgeler için sunular bırakılırdı. Mehmet Ergüven “*Mucizevi İkiz*”<sup>7</sup> isimli makalesinde “...gölge, tüm kutsal kitaplarda cehenneme işaret eder...” ifadesine yer verirken, aynı makalede, İncil’e atıfta bulunarak “*Gölge, soyun devamını güvenceye alan bir bereket sembolüdür burada*”<sup>8</sup> ifadesine yer vermiştir. Yine aynı makalede “*Kutsal kitaplarda gölgenin genellikle olumsuz bir unsur olarak yer aldığı ve cezalandırmayla ilişkili metinlerde sıkça kullanıldığı görülmektedir*”<sup>9</sup> der.

Eski Türklerde insanın “ikizi” olduğuna inanılan gölgenin ,“somut” olan bedeninin soyut ve elle yakalanamayan bir yansıması olarak görülmesi, soyut olan “ruh” kavramıyla bir arada düşünülmesine sebep olmuştur. Karanlığın krallığı olarak düşünülen yeraltı dünyası gölgeden yoksundur ve buradaki varlıklar ise gölgesizdir. Bu yüzden gölgenin ruhla birlikte olması hayatta olmanın temel göstergesi olarak

<sup>6</sup> V.I.Stoichita, Gölgenin Kısa Tarihi,

<sup>7</sup> Mehmet Ergüven, a.g.m. , s.45

<sup>8</sup> Mehmet Ergüven, a.g.m. ,s.145

<sup>9</sup> A.g.m. ,s.145

görülmüş ve bu düşünce etrafında değişik inanışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Şamanist geleneklerde yeraltı deyimi yine öte-âlemin huzurlu ortamları anlamında “gölgeler diyarı” gibi ifadelerle belirtilmektedir. Şamanist olan Yakut Türkleri, Çukçiler ve Yukagirler ve Hakasların kültürlerinde, insanın üç tane canı olduğu, ölümlerle birlikte birincisi mezarda kalırken, ikincisi göğe yükselir ve üçüncüsünde “gölgeler diyarına inerdi. “ *İnsanın üç gölgesi ve üç ruhu olduğuna inanan Yakutlara göre üç gölgeden ilk ikisini kaybeden insan hastalanır, yorgun düşer, sakarlaşır; her üçünü kaybettiğinde ise ölür* (Seroşevsky, 2007: 250).” Altay Türkleri ve Tunguzlarda, kendilerinden büyüklerin gölgelerine basmaları iyi karşılanmazdı ve yasaklanmıştı. Gölgeye zarar verilmesi insanının ölümünün yakın olduğuna işaret etti. Gölgelere büyük saygı duyulur bu yüzden çocukların gölgelerle oynamasına asla müsaade edilmezdi. Goldi kabilesinde ise yeni ölmüş birinin üç veya dört yıl sonra gerçekleştirilecek olan son cenaze törenine kadar hala canlı olduğu düşünülürdü için yemek ve tütün vermeye devam edilirdi. Gerçek ölümün gerçekleştiği bu cenaze töreninde ölen kişinin ruhu, şaman tarafından yakalanmak suretiyle özel bir yastığa hapsedilen bir "gölge"ye dönüşürdü. Yine Orta Amerika'da ki Miskito Kızılderililerinde de bir büyücünün ölü bir insanın "gölgesini" yakalayıp kurtarması gerektiğine inanılan benzer bir inanış vardır. Kuzeydoğu Sibiryalı halkları, ancak gölgeleri yakalanmış olan hayvanların, avcılar tarafından avlanabileceğine inanırdı. Frazer, Kuzey Amerika Kızılderililerinin ağaçların gölgelerine büyük önem verdiklerini, Yukarı Missouri Vadisi'nde özellikle kavak ağacının gölgesinin, uygun koşullarda yaklaşıldığı takdirde, Kızılderililere yaptıkları işlerde yardımcı olacak bir zekâyâ sahip olduğuna inanıldığını kaydetmiştir. Gölge eski mısır kültüründe kudretin sembolü olarak görülürdü ve başrahip sayılan Firavun'un, gölgesinin olmadığı inancı hâkimdi. Güneşin yeryüzüne tam dik olarak geldiği, her tarafın aydınlık ve gölgelerin yok olduğunda, Firavunun en güçlü olduğu zamandı.

Farklı kültürlere ait efsaneler ve mitolojik söylencelerde de, Hümâ, Anka, Simurg gibi farklı isimlerle anılan efsanevî kuşun değişik güçleri olduğuna inanılırdı. Simurg için;“ *Simurg gizli olsaydı hiç âleme gölgesi vurur muydu? Simurg'u göreceğiz gözün yoksa gönlün ayna gibi aydın değil demektir.*”<sup>10</sup> İfadesinde gölgenin ancak gönül gözü açılanlar tarafından görebileceğine inanıldığı inancı hâkimdi. Hümâ'ya gölgesi ile ilgili inançlardan dolayı devlet kuşu denilmiştir. Eski inançlara göre Hümâ kuşunun,

<sup>10</sup> <http://blog.milliyet.com.tr/zumrud-u-anka-simurg---ruhun-yucelmesi-ve-yasarken-yeniden-dogus/Blog/?BlogNo=238576>

gölgesinin düştüğü kişilerin taç giyeceğine, yüksek makama erişeceğine inanılır, bu sebeple hükümdar öldüğü zaman, halk meydanda toplanarak, Hümâ kuşunun başına konduğu kişi hükümdar seçilmiştir. Ayrıca Hümâ kuşunun dört kanadını açınca saldırdığı gölgelerin, âlemi karanlığa sürüklediği ve havanın karardığına inanılırdı. Hümâ aynı zamanda Anka demek olduğu için devlet veya devlet kuşu tabirleri ile beraber kullanılır. Gölgesinin düştüğü kişi veya kişilere uğur getirip, mertebe kazandırdığı için, günümüzde kullanılan, “başına devlet kuşu” konmuş ifadesi buradan gelmektedir.

Gölge, bazı eski medeniyetlerde hayaletler ve doğaüstü gizli güçler olarak açıklanmıştır. Başka bir deyişle yaşamlarını korumak veya intikam için ölümlerin diyarından gönderilen habercilerdir. M.Ö. Babilliler, Ay'ın 18, 11 ve 8 saatlik güneş tutulması veya güneş tutulması noktasına geldiği zaman Saros döngüsü olarak bilinen bilimsel hesaplamaları sağlamıştır. Bazı kültürler ise bu olayı, efsane noktasına gelebilecek bir şekilde ele alırlar. Çinliler, dev bir ejderhanın bir süreliğine ayı yutacağına inanıyordu. Avrupa sömürgeciliği öncesi Latin Amerika halkları Kalmaya ve Aztekler ise güneşe tapıyorlardı ve güneş tutulması tamamen tanrıların ve intikamın gazabının göstergesiydi. Birbirinden farklı kültürdeki geleneklere göre, ruhunu şeytana satan kişinin gölgesi 'de kaybolur, gölgesi olmayan kişinin ruhuda yoktur. Gölgesi olan bir şey gerçektir ve somutluluğu kanıtlar. Mit ve Masallarda gölgesinin görünmesinin bir varlığın kanıtı olduğu durumlar vardır. Güzel prenses Damayanti ile sevgilisi Prens Nala'yı anlatan Eski Hint destanı Mahabharata'da bunu anlatan çok güzel bir bölüm vardır. Düğün töreninde prenses Damayanti karşısında beş tane Nala bulur. Prensesin güzelliğinden etkilenen dört tanrı, prensin şekline girmişlerdir. İlk başta ne yapacağını bilmeyen prenses, dikkatle baktığında bu beş kişi arasında birtek gerçek Nala'nın yerle temas ettiğini ve zemine düşen gölgesini fark eder. Böylece diğerlerinin gerçek olmadığını anlar.

Bütün bu gölge olaylarını anlamlandırma sürecinde, gölgenin aslında ışığın karşıtı olan karanlıkla arasındaki fark, insanoğlunun bilincinde gölge ile ilgili efsanevi bir boyut yaratmış, böylece inanç ve mitler içinde mantık aranmaksızın, dikkatimizi gölgenin efsanevi ve negatif değerine doğru yöneltmişti. Ayrıca inanışlar arasındaki etkileşimler, halkların birbirleriyle veya komşularıyla bir arada bulunmalarını yöneten sosyal ve etik kalıpları biçimlendirmiştir.

## 2.2. Gölgenin İfade Çeşitliliği ve Farklı Alanlardaki Kullanımı

Gölge kavramı gerçek ve sembolik anlamının dışında bilim felsefe, mimari, edebiyat, sanat, sinema, fizik, nöroloji veya psikolojinde dâhil olduğu, hayatın birçok alanında farklı şekillerde karşımıza çıkar.

Uzay Bilimlerinde, bir ışık kaynağını kapatan herhangi bir cisimin yol açtığı karanlık alan olan “*gölge konisi*”, uzayda hareket eden gezegenlerin, Güneş’e dönük olmayan taraflarının oluşturdukları, karanlık huni şeklindeki gölgelerden oluşur. Bir uydunun tutulma olayından sonra yeniden ortaya çıkmasına “*gölgeden çıkma*”, uydunun gölge konisinin alanına girmesi olayına da “*gölgeden çıkma*” adı verilir.

Hegel “gölgeyi” öz bilinçli tini oluşturan düşünce birliği olarak nitelendirir. Düşünememe eylemi, karanlık kavramının ışığı gölgelemesiyle sona erer. Tinin soyutluğunda kalmayan duru ışığın yaşama doğru geçiş yapması tinin öz bilinçli döngüsünü oluşturur. Hegel’de gölge, uzlaşmacı ve çatışmaları birleştirici gölgeyi ifade ederken, tam aksine Nietzsche’deki gölge metaforu, çatışmacı ve dağıtan gölgedir. Filozof Pythagoras gerçeğin iki yüzü olduğunu, birinin “*asıl gerçek*”, diğerinin ise “*gölge gerçek*” olduğunu söylemiştir. Halil Cibran’a göre ise istenen, korkulan, nefret edilen, kaçmak istediğiniz her şey, içimizde aynı ışıklar ve gölgeler gibi, birbirine sarılmış halde birlikte hareket ederler. Ancak gölge soluklaşarak kaybolduğu zaman, can çekişen ışık, başka ışığa gölge olmaktadır.

Jung’un arketiplerin’ de gölge, persona’nın karşıtı olarak, sosyal olmayan, engellediğimiz şeyleri yapmak isteyen, utanç duyduğumuz, ideal kişilikle uyuşmayan düşünce, duygu ve davranışları oluşturur. Kişiliğimizin karanlık ve hayvansı yönünü temsil eder. Jung’a göre gölge tarafımız olan hayvansı yönleri evcilleştirmemiz gerekir. Gölgenin olumlu tarafı gelişim için gerekli olan yaratıcılıkla iç görünün kaynağı olmasıdır ve bu ancak egomuzla gölge yanımızın işbirliği yapmasıyla düzelir. Sufizm gölgeyi “*nefs-i hayvani*” yani içimizdeki hayvan yönlerimiz olarak adlandırılır ve Jung’un arketiplerinin aksine gölge yanımızı öldürerek değil, terbiye etmek ve enerjisini manevi olarak yönlendirmek suretiyle hakikat yolunda ilerleneceğini söylerler. İbn-i Arabî’ye göre gölge, varlık mertebesinde daima düşük mertebeye işaret eder. Ruh gerçek beden onun gölgesi, dünya üzerinde de gölge o gerçekliğin ispatı, öyleyse bir insanın bedeni hakikatinin gölgesidir. İslam tarihine bakıldığında gölgenin bir kavram olarak halifelik makamı olarak kullanıldığı görülmektedir. Abbasîler, Emeviler,

Memluk'ler ve nihayetinde hilafeti devralan Osmanlılar kendilerini "Zillullahi fil arz" yani "Allah'ın yeryüzündeki gölgesi" olarak nitelendirmişlerdir.

İnsanoğlunun, zamanı ölçme kavramına dair tarihsel kayıtlar, Mısır'da Firavunlar Dönemine kadar uzanmaktadır. Bunlardan güneş saati, gölgelerin ölçülerek hesaplanmasıyla zamanın belirlendiği bir araçtır. İlk ve en eski zaman ölçme aygıtı, gündüzleri yere dikilen ve "gnomon"<sup>11</sup> adı verilen bir çubuk aracılığıyla gölge uzunluğunun ölçülerek belirlenmesiydi. MÖ.4000 yıllarında Mısırlılar "güneş saatini" diğer adıyla "gölge saatini" yaptılar. Düz bir levha üzerinde dik durdurulan ince uzun bir çubuk ile güneşin geliş açısına göre oluşan, gölgenin izdüşümlerinin boyuna bakılmak suretiyle zaman hesaplanıyordu. Babil, Arap ve Yunan astronomlar, geometri yardımı ile bu tasarımı geliştirerek, farklı malzemelerle değişik güneş saatleri yapmışlardır. Yunanlılar konik güneş saatleri, Babilliler mevsimlere göre değişen gölgeleri ölçtükleri saatler tasarlamışlardır. Özellikle MÖ 300'lerde Babilli astronom Bel-Usur tarafından yapıldığı sanılan yarı küresel güneş saati, taş veya ağaçtan yapmış küp şeklindeki bir kütle ile buna açılmış yarı küresel bir oyuktan oluşuyordu. Oyuğun ortasına yerleştirilen çubuğun gölgesi yarı kürenin iç yüzeyinde gün boyunca dairesel bir yay oluşturuyordu. Yayın uzunluğu ve konumu mevsimlere göre farklılık gösterdiğinden, yarıkürenin iç yüzeyine birden çok kazınmış olan her yay on iki eşit zaman dilimine bölünerek, güneş' in doğuşu ve batışı arasındaki geçen süre bu gölgeye göre hesaplanıyordu. İslam da gün içinde namaz vakitlerinin zamanın belirlenmesinde güneş saatlerinden yararlanıldığı bilinmektedir. Mısır'da MÖ.6. yüzyılda Thales, kendi gölgesiyle, piramit gölgesini ölçmek suretiyle, piramitlerin yüksekliklerini hesaplamıştı. Matematikçi Eratosthenes, yaz gündönümünde, yaşadığı yer olan Mısır'ın kuzeyinde bulunan İskenderiye'de cisimlere güneş ışınları dik olarak geldiği için gölge boyu sıfırdan farklı, güney Mısır'daki Güneş ışınları ise ekvator da yer alan cisimlere dik olarak geldiği içinde gölgelerinin oluşmadığını buldu. Yaz gündönümünde tam öğlen vaktinde güneş ışıkları Syene şehrinin üzerinde bulunduğu, yengeç dönencesine dik düştüğü için, hiç bir cisim gölge vermez. Diğer yandan, aynı zaman diliminde yengeç dönencesi üzerinde olmayan İskenderiye'de, tam öğle vakti cisimler gölge verir. Eratosthenes ilk önce gölge boyunu kullanarak oluşturduğu dik üçgen aracılığıyla güneş ışınlarının geliş açısının değerini tespit etti. Önce gece gündüz sürelerinin eşit olduğu gün dönümü vakitlerinde günün tam öğle vakti yere tam dik olarak yerleştirip

<sup>11</sup> Güneş saati kadrani ya da gnomon; güneş saatinde gölgeyi tabana aktaran kısımdır. Grekçede "gösterge" anlamına gelmektedir.



gölge boyunu ölçtü. Böylece güneşin geliş açısına göre, gölge boyunun sıfır olduğu Syene kasabasının, ekvatora olan uzaklığını belirledi.

Ezoterik öğretilerde bedenler, ruhların basit gölgeleri olarak görülür ve bilgi arttıkça, ışığın artacağını ve zamanla ışığa dönüşerek gölgenin kalmayacağı söylenirdi. Mısır ezoterizminde şuur iki varlığa ayrılırdı. "BA" adını verdikleri bölümü ölümsüzdür ve Ruha karşılık gelir. İkinci bölüm olan "KA" şuurun dünyada kalan kısmı olarak ruhsal şuurun izi ve gölge olarak adlandırılır. Tarihi yüz yıllar öncesine uzanan bir efsaneye dayanan Uzakdoğu'ya özgü, meditasyon, felsefe ve dövüş sanatı olan "T'ai Chi" "gölge Boks" olarak adlandırılmaktadır. Kişinin öfkelerini bastırarak, acele etmeden sabırla bedenini kontrol altına alabilmesi ve bunu sanki "kendi gölgesi ile savaşırcasına" yapıyor olması felsefesine dayanır. Japon kültüründe gölgeler günlük yaşama girerek hayatın bir parçası olarak ele alınmaktadır. Güzeli gölgede keşfetmiş ve estetik etkiler elde etmek amacıyla gölgelerden yararlanmışlardır. Japon evlerinde "toko no ma"<sup>12</sup> adı verilen derinlikli bir bölme vardır. Gün ortasında bile genellikle karanlık olan bu girinti bir resim veya çiçek düzenlemesiyle süslenir ve "gölgenin büyü gücüyle" derinlik bağlamında bir boyut katmaya çalışılır. Bu şekilde gölgeyi bir illüzyon unsuru olarak göstererek, varlığın tamamlayıcısı görevi atfedilmiştir.

Edebiyat ve özellikle korku sinemasının en sık kullandığı öğelerden birisi gölge kavramıdır. Mecaz anlam, tasvir etme ve benzetme yönleriyle edebiyatta fonksiyonel olarak kullanılan gölge ayrıca zihinsel kurguya da olanak tanır. Olumlu veya olumsuz anlamda, özellikle gizem yönünden edebiyatçıların çeşitli anlatımlarda en çok kullandığı sözcüklerin başında gelmektedir. Robert Louis Stevenson'un yazdığı ve daha sonra sinemaya da uyarlanan "Dr. Jekyll ve Bay Hyde" romanında kahramanı yoldan çıkarmaya çalışan ve "karanlık güçleri temsil eden gölge arketipi", bilinç dışının karanlık yönüne gönderme yapmaktadır."<sup>13</sup> 1814'te yayımlanan ve Adelbert Von Chamisso tarafından yazılan ünlü öyküde, gölgesini şeytana satan Peter Schlemih'i, artık gölgesi olmadığı için gerçek dünyadaki yerini de kaybetmiştir. Daha sonra sinemaya' da uyarlanan bu öyküde; Peter Schlemih'in gölgesini, öldükten sonra ruhunu verdiği takdirde alabileceğini öğrenmesiyle gölgenin yaşamla olan somut gerçekliği vurgulamaktadır.

<sup>12</sup> Cuniçiro Tanizaki, **Gölgeye Övgü**, Çev. Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız sayı 77,s.211

<sup>13</sup> Ebru Burcu Yılmaz, **Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme**, Bilig, Kış 2011,Sayı 56,s.45

Türk deyimlerinde de çok fazla karşımıza çıkan gölge kelimesinin koruyucu, engelleyici, kapsayıcı veya küçük düşürücü gibi vs. çeşitli kullanımını görmek mümkündür. Örneğin “gölgesine sığınmak” olumlu manada birinin korumasına girmek anlamında kullanılırken, “adına gölge düşürmek” adını lekelemek anlamında olumsuzluk ifade eder. Edebiyat ve sinema arasındaki bağlantı, görüntü dilinde daha belirgin olarak varlık bulur. Sinemanın sesli ve görsel imgelerle pekiştirilmesi gizem, heyecan, korku gibi kavramları daha kalıcı kılmaktadır. Özellikle Gerilim ve korku filmlerinde karşımıza çıkan, elinde bıçakla yaklaşan kurbanına katilin, karaltı halindeki gölgesinin görülmesi, dehşet ve korku unsurunu çoğaltmak suretiyle, etrafımızdaki birçok kişiye şüpheye bakmamıza neden olmaktadır. “Kendi gölgesinden bile korkmak”<sup>14</sup> tamda bu durumu açıklayıcı bir deyim olarak yerini bulmaktadır. Gölgenin bağlı olduğu nesnesi sadece dış hatları belli olan karanlık benzeridir, bir varlığa işaret eder, fakat gerçek görüntüsü ile ilgili detayları bizden saklar. Örneğin, Carol Reed’in yönetmenliğini yaptığı, 1949 yapımı Viyana’nın savaş sonrası karanlık dönemini anlatan, “Üçüncü Adam” filminin bazı sahnelerinde adeta gölgeler rol almaktadır. Işık ve gölgelerin olağanüstü kullanıldığı, siyah-beyaz olan bu filmde, Viyana’nın yeraltı kanallarında çeşitli yönlerde doğru koşan insanlar, uzayan gölgeler, ıssız, karanlık ve dar sokaklarda yankılanan ayak sesleri duyarız (Resim 2,3).



Resim 1. Carol Reed, “The Third Man”film sokak sahnesi, 1949

Resim 3. Carol Reed, “The Third Man ”film sahnesi, 1949

<sup>14</sup> <https://www.nkfu.com/korku-ile-ilgili-atasozleri-deyimler-ve-anlamlari/>

Sinemanın kökenlerine bakıldığında, tiyatroya özellikle gölge tiyatrosuna kadar uzandığı söylenebilir. Bu bağlamda doğu ülkelerine özgü olduğu anlaşılan ilk gölge oyunlarının tarihi kesin olmamakla birlikte Çin'de ortaya çıktığı ve oradan da Avrupa'ya kadar uzandığı söylenmektedir. Bununla ilgili olarak Çin'de iki farklı görüş bulunmaktadır. Öncelikli görüşe göre, M.Ö. 206-M.S. 220 Han hanedanı döneminde ortaya çıktığı, Tang hanedanı döneminde yaygınlaşarak en son Song (960-1279) hanedanı döneminde en yüksek seviyeye çıktığıdır. Diğer görüş ise, bu zamana kadar gelen tarihi kayıtlara göre, 1000 yıl önce, Song hanedanı döneminde ortaya çıktığı yönündedir.

Gölge oyunu; eller, avuç içiyle, parmakların farklı şekiller verilmesi veya hayvan derisi, karton gibi malzemelerin çeşitli formlarda kesilerek (insan, hayvan, bitki vb.) arkadan vuran bir ışık yardımıyla bir duvar ya da saydam bir perde üzerinde yansıyan gölgelerinin oynatıldığı bir çeşit yanılısama oyunudur. Çin başta olmak üzere, Endonezya, Cava adaları, Hindistan gibi Uzakdoğu ülkelerinde başlayıp, oradan Mısır ve çevresinden Anadolu'ya kadar geldiği düşünülmektedir. Gölge oyununun Anadolu'da ne zaman ortaya çıktığı kesin olmamakla birlikte, Georg Jacob tarafından bu konuda ilk olarak ileriye sürülen görüşe göre, gölge oyunu Çinlilerden Moğollara, oradan da Türklere geçmiş olduğudur. Diğer bir görüş Osmanlıların gölge oyunundan etkilendikleri ve bu sanatın sanatçılarının birçoğunu Kahire'den İstanbul'a getirdikleri buradan da Arap dünyasına yayılarak 20.yy başlarına kadar devam ettiği yönündedir. Osmanlı döneminde, altın çağını yaşayan gölge oyununun, Osmanlı ve Türkiye'deki adıyla Karagöz ve Hacivat, şeffaf ve renkli figürlere arkadan tutturulan çubuklar yardımıyla, saydam bir perde önünde oynatılması yoluyla gerçekleşir (Resim,4.5.6.7.8.9).

18.yy. ortalarına doğru, Doğu'dan dönen gezginler aracılığıyla Avrupa'ya taşınan ve 19.yy sonlarına kadar devam eden gölge oyunu, özellikle Fransa ve İngiltere'de yaygınlaşmıştır. Diğer adıyla " *gölge tiyatrosu*" olarak bilinen ve yine ilk örneklerine Çin'de rastlanan gölge oyunu, ilk olarak 1770'lerde Fransa'da "*Fransız Çocuk Oyunları tiyatrosu*" adı altında kurularak, 1858 yılına kadar devam etmiştir. "*Fransız kukla sanatçısı olan, Dominique Séraphin ve öğrencileri tarafından, "Ombres Chinoises (Çin Gölgeleri)" ismiyle sahnelenmiştir.*"<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Y.Altıparmakoğulları, **Türk Resim Sanatında 'Gölgenin Biçim İçerik İlişkisi' Üzerinden İncelenmesi**, S.Yeterlilik Eser Metni, 2013, s.9



Resim 4. Karagöz ve Hacivat gölge oyunu



Resim 6. Malay Shadow Play



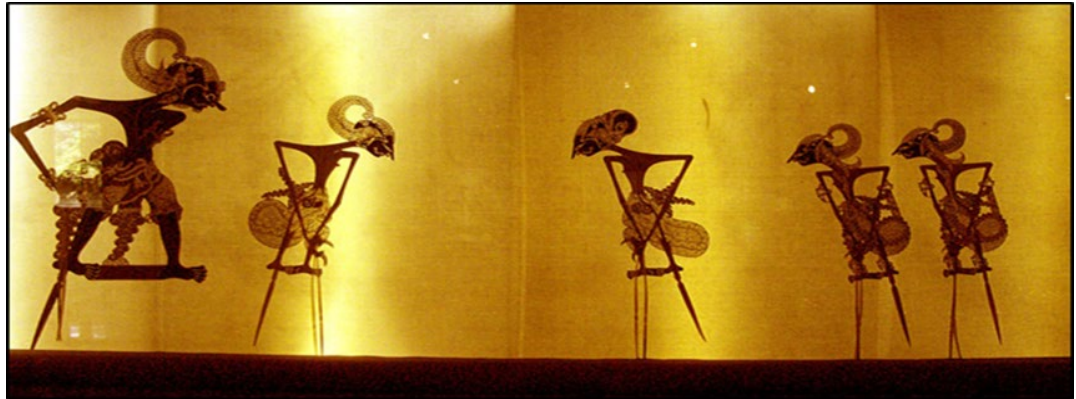
Resim 7. Karagöz ve Hacivat gölge oyunu



Resim 5. Çin Shadow Theatre



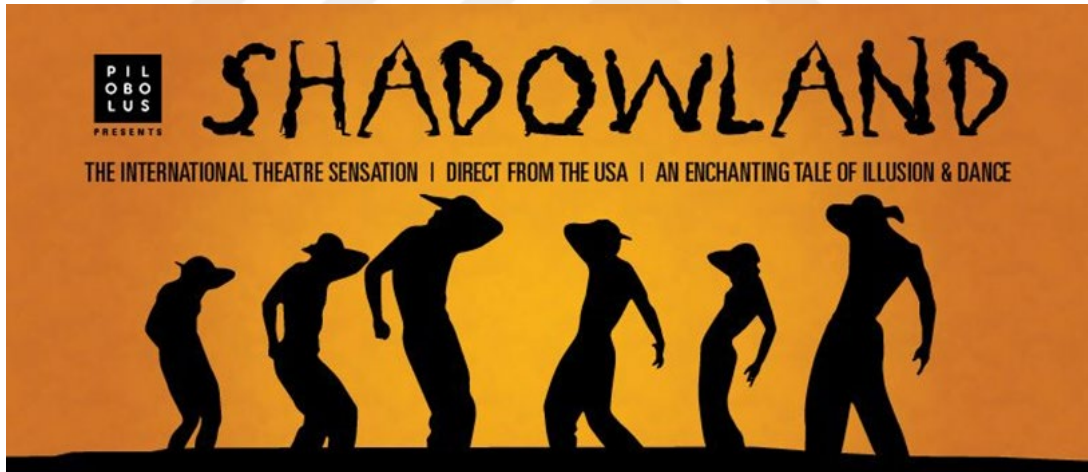
Resim 8. Çin Shadow Theatre



Resim 9. Hindu Epic 'Mahabharata' in Balinese Shadow Theatre



Bu tiyatrolar gelişerek, 19. yüzyıl boyunca Montmartre'nin ünlü kabarelerinde, eğlence şovlarına dönüştü. Daha sonraları gelişmeye devam eden bu gölge performanslarında, gölgenin kendisi haline dönüşen insan bedeni, gölge tiyatrolarının parçası oldu, böylece dans, tiyatro ve sinema gibi sanatların ana unsuru haline geldi. Günümüze kadar ulaşan bu gölge şovlarından en ünlüleri Amerika'da 1971 yılında kurulan dünyayı gezen ilk gölge tiyatrosu etkinliği olan "Pilobolus Dans Tiyatrosu" dur. "Avrupa, Asya, Avustralya ve Amerika'daki 32 ülkede "Shadowland" ismi ile sergilenen performans gölge tiyatrosunun günümüzdeki örneklerinden biri olarak sayılabilir. Pilobolus'un yönetmenleriyle dansçıları tarafından, "SpongeBob SquarePants'ın" başyazarı "Steven Banks" ve Amerikalı müzisyen "David Poe'un" müziği ile birlikte geliştirilen "Shadowland", ışık ve perde arasında kalan insan bedeninin, ikonik görüntülerini gölge aracılığıyla gerçekleştirme üzerine kurgulanmıştır"<sup>16</sup> (Resim 10.11.12.13).



Resim 10. Pilobolus Dans Tiyatrosu "Shadowland" gösteri afişi



Resim 11. Pilobolus Dans Tiyatrosu "Shadowland" gösteriden sahne

Resim 12. Pilobolus Dans Tiyatrosu "Shadowland" gösteriden sahne

<sup>16</sup> <https://pilobolus.org/shadowland> orijinal sitesinden çevrilerek kısaltılmıştır.



Resim 13. Pilobolus Dans Tiyatrosu "Shadowland" gösteriden sahne

## 2.2. Resim Sanatının Kökeni, Platonun Düşen Gölgeleeri, Narsissus ve Ayna

Dünyanın ilk ansiklopedisi varsayılan "Doğa Tarihi" adlı kitabın yazarı olan ve 1.yy da yaşamış Romalı doğa bilimcisi Yaşlı Plinius resim sanatının ortaya çıkışında gölgeye büyük önem vermektedir. Yaşlı Plinius "Doğa Tarihi" adlı eserindeki yarı mit ve efsanevi anlatısında, resim sanatının ortaya çıkışıyla ilgili az şey bilindiğini, kendi uygarlıklarında doğduğunu iddia eden Mısırlılarla, Yunanlıların ortak noktalarının ise, bir yüzey üzerinde düşen gölgenin, sınır çizgilerinin belirlenmesi sonucu meydana geldiğidir.

Resmin kökeninin ortaya çıktığı varsayılan ve Korinthos'da geçen bu mitte Plinius, Çömlekçi Butades'in kızından bahsetmektedir. Kızın uzaklara gidecek olan sevgilisinin, duvara yansıyan yüzünün gölgesini çizmesi, gölgenin kontur ile sınırları çizme işlevini görmektedir. "*Korintli hizmetçinin gölgeyi bir kontur çizim tekniği olarak kullanması gerçekçi portre resmi ya da ilk fotoğraf denemesi gibi düşünülebilir*"<sup>17</sup>. Daha sonra, Budates ise bu konturların içini kille doldurarak rölyef haline getirir. "*Bu örnekte, sevgilinin gölgesinin çizimi canlı sevgilinin yüzünün birebir kopyası olmasa da onun yerine geçer, gölge artık bir metaforudur. (Mitchel 2005, s.66).*"<sup>18</sup> Gölgenin konturla çizilerek resim sanatına öncülük ettiği fikri, Buda tasvirinin kökeni ile Tibet ve Moğol efsanelerinde de karşımıza çıkmaktadır. "*Çeşitli sanatçılar Buda'nın portresini yapmaya çalıştılar ama*

<sup>17</sup> Birsen Giderer, **Resim Sanatında Gölge**, İnsan ve Toplum Bilimleri Araş. Dergi. Cilt 6,sayı 8, s.76

<sup>18</sup> a.g.m. , 76

*beceremediler, o zaman Buda gölgesini çizdirdi ve boyayla doldurttu.*"<sup>19</sup> Bu konturların, monokrom tarzda içlerinin doldurularak silüetlerin ortaya çıkarılmaya başlanması, Batı Resim Sanatının negatiften doğduğu fikrini oluşturmaktadır ki; bu bize ilk resimsel imgenin, sanatçının katkısı olmadan ve dolaysız bir şekilde doğaya bağlı kalmak suretiyle, gölgenin izdüşümünün kopyalanmasıyla ortaya çıktığıdır. "*İlk resim, tasvirin tasviri (gölgenin imgesi), yani kopyanın kopyası olmaktan başka bir şey değildi.*"<sup>20</sup>. Plinius 'un aktardığı mit ile batı geleneğinin en ünlü düşünsel ve felsefi anlatısı olan Platonun Devlet adlı kitabında yer alan mağara mitosunu bu bağlamda benzerlik göstermektedir. Platon'un idea kavramında;

*"İdealar nesnelere ilk örnekleridir. Nous (Evrensel Akil) ya da Tanrı bu ilk örneklerle bakarak yeryüzündeki bu ilk nesnelere yaratmıştır. Bu eylem yasilama (mimesin) diye adlandırılır. İdealar ilk örneklerdir. Yeryüzündeki oluş içinde bulunan nesnelere, duyuşsal varlıklar da bunların yansısıdır, kopyaları ya da resimleridir. Cisimler dünyasının gerçeklik derecesi idealar dünyasındakinden daha azdır. Çünkü biri asil, diğeri de bunun kopyasıdır"*<sup>21</sup>

Buna göre gölge, idea dünyasındaki varlıkların kendisidir ve bir ağaç veya bir kelebek gerçekte gölgenin kendisidir. İdealar dünyasındaki asıllarının kopyaları yani gölgeleridirler ve asıllarından model alınmışlardır. Gerçekliğin kopyası olarak, mağara duvarına yansıyan gölgelerin, ancak bilgi ile algılanabileceğine gönderme yapan mağara mitosunda, Platon; ayakları ve elleri bağlı olarak bir mağarada esir olarak tutulan kişilerden söz eder; sadece mağara duvarına yansıyan gölgeleri görebilen bu insanlar, dış dünyadan yansıyan bu gölgeleri gerçeğin kendisi sanmaktadırlar. Ancak arkalarına dönüpte dışarıyı görünce esas gerçeğin farkına varır ve yanıldıklarını anırlar. Gölge burada gerçeğin yansımasıdır. Resim sanatının kökeni ile ilgilenen Plinius' un aksine, Platon bilginin kökeni ile ilgilenmiş ve mitlerini gölgenin izdüşümü üzerinde ele almışlardır. Jan Saenredam, 1604 yılında yaptığı gravüründe, Platonun Mağara mitosunu ele alarak Hristiyanlık temelinde tekrar yorumlamıştır (Resim 14).

<sup>19</sup> a.g.m. , 77

<sup>20</sup> Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, s.13

<sup>21</sup> Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, 1985,İstanbul, Remzi Kitabevi, s.71





Resim 14. Jan Saenredam, "Platon Mağara alegorisi", 1604



Resim 15. Antonio Tempesta, "Narcissus at the Well"



Resim 16. Joachim von Sandrart "Resmin Kökeni" 1675

Gölgede resimde olmayan yansıma olayı söz konusudur. Gölge ayna veya durgun bir su yüzeyinde yansıma yoluyla oluşan imgelere işaret eder. Ayna veya su yüzeyinde yansıyan görüntü, yansıması olan kişiye seslenir ve onun narsistik ego ilişkisine gönderme yapar. Aynadaki imge "ben" imini temsil eder ve rastlantısal olarak oluşan gölgeden bağımsızdır. Sadece yansıyan görüntünün "sahibi" tarafından değil, dış dünyadaki herkes tarafından görülebilir özelliktedir. Aynadaki ben imgesinin sudaki yansıma yoluyla Narkissos mitinde yer aldığı görülmektedir. Eko'nun aşkına cevap vermediği için, tanrılar tarafından lanetlenen Narsissus, günlerden bir gün su içmek için eğildiği pınarda, suda gördüğü kendi yansımasına âşık olur. 'Ovidius',



sadece yansıyan gölgeden oluşan bu görüntünün, “o geldikçe gelen ve kaldıkça kalan, yansıyan bir formun gölgesi olduğunu söyler.”<sup>22</sup>Böylece ulaşılamaz bir arzuya dönüşen ve fiziki olarak kavuşulamayan sudaki imge, bir metafora dönüşerek ‘yansıyan imgenin gölgesi’ haline gelmiştir. Yansıyan imge gölgesi, aynadaki yansıyan ben imgesine gönderme yapmaktadır ve “*Narsissus ‘ayna evresine’ ulaştığında, o bir ‘gölge’ ya da öteki değildir, o artık kendisidir.*”<sup>23</sup> Lacan’a göre; ayna evresinin karşıtı olan ‘gölge evresi’, ‘ötekini’, ‘ayna evresi’ ‘ben’i tanımlamaktadır. Bu anlamda resmin doğuşu söylencesindeki ‘gölge’ imgesi, giden sevgilinin profiline gölgesi, yani sevgili ile giden ve ondan ayrılmayan parçasıyken, Narsissus’ ta ise kendisine bağlı yansımasının (görüntüsü) ‘ayna’ imgesine dönüşmesidir. ‘Leon Battista Alberti’, “Resim ve Heykel Üzerine” yazdığı kitabında, “...‘bir çiçeğe döndürülen Narsissus’un resmin mucidi olduğunu’...ve ‘...Narsissus’un hikâyesinin tamda resme uygun düştüğünü’...”<sup>24</sup> söylemektedir. Narsissus’un suya yansıyan görüntüsünü gördüğünde, hareket etmeden hayranlıkla seyretmesi, Alberti tarafından, resmin doğuşu ile ilgili farklı bir efsaneye gönderme yapmaktadır. Resmin doğuş ile ilgili, Plinius’ un hikâyesini ve Narsissus’ un mitini, batı sanatında konu olarak seçen birçok ressam vardır;

**Narsissus mitini “Ovidius’ un Metamorphosis Narsissus** olarak; “Antonio Tempesta (1606),Johann Wilhem Baur (gravür)1659,Placido Costanzi (1702), Francois Lemoyne (1729),Heinrich Tischbein (1770),Nicola Bernard Lepicié (1771), John W. Waterhouse (1903),Franz von Stuck (1926),Richard Baxter(1998),Salvador Dali(1936)”, (Resim 15, 26, 27, 28).

**Pilinus’un resmin kökeni miti;** “Giorgio Vasari (1561-1569), Joachim von Sandrart (1675), Jean Raoux (1717),Louis Ducis (1775),Heinrich Eddelien (1830), Bartolomé Esteban Murillo, Joseph Wright (1784), Mariano Fortuny( 1858), Joseph Benoit Suvee (1793), David Allan (1775),Alman Karl F. Schinkel (1830), Jean Baptiste Regnault (1785),Ignotas Mauricijus Ščedrauskas (1865), Eduard Daege (1832),Felice Giani, Oscar Gustav ejlander (1857)” (Resim 16,17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25) vb. birçok 18,19 ve 20.yüzyıl ressamı farklı şekillerde işlemiştir.

<sup>22</sup> Ovidius'un **Metamorphosis** (kitap III) adlı eseri.(Cambridge, MA, 1984,tekrar basım, çev. Frank Justus Miller) ;V.I.Stoichita, s.33/ Y.Altıparmakoğulları, ; a.g.e, s.21

<sup>23</sup> V.I.Stoichita, s.36

<sup>24</sup> Leon Battista Alberti, **Resim üzerine ve Heykel üzerine**, Janüs yayıncılık, çev. Atilla Erol,2015,s.40



Resim 17. Bartolomé Esteban Murillo, "The Invention of Painting", 1660



Resim 18. Joseph Wright of Derby, "The Corinthian Maid", 1782-1784



Resim 19. Giorgio Vasari, "Kendi kendine portre", 1561-1569



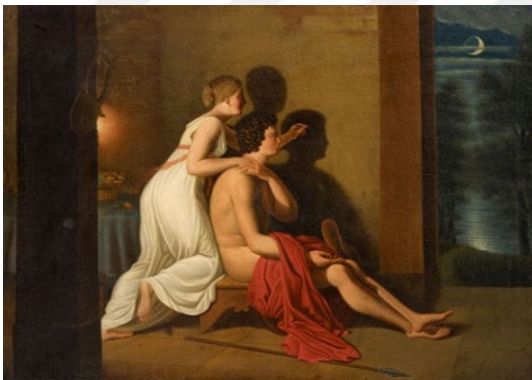
Resim 20. Mariano Fortuny, "The origin of Painting", (1856-58)



Resim 21. Eduard Daegle, "Die Erfindung der Malerei", 1832



Resim 22. Joseph Benoit Suvée, "Invention of Art of Drawing", 1793



Resim 23. Louis Ducis, "The Invention of Painting", 1775



Resim 24. Jean Baptiste Regnault, "The origin of Painting", 1785



Resim 25. Vitaly Komar, Alexander Melamid, "Sosyalist Realizm'in Kökeni", 1982





Resim 26. Heinrich Tischbein, "Ovid, Met. III, 454 ",1770



Resim 27. Francois Lemoyne, "Ovid, Met. III, 407-419", 1729



Resim 28. Placido Costanzi "Narcissus And Echo", 1702

### 3. DÜŞEN GÖLGENİN FORMUNU ETKİLEYEN FAKTÖRLER

Nesnelerin üzerine düşen ışığın kaynağına göre tam arka kısmında kalan yüzeyi en karanlık olan bölümdür ve üzerinde bulunduğu yüzeye gölge düşürür. Nesne, üzerinden yere düşen bu gölgenin biçimi, düştüğü yüzeyin şekline göre değişiklik gösterebilir. Düşen gölge, nesnenin dış formunu yansıtır. Bu tarz gölge nesnenin tam bir silueti değil, sadece genişliği ve uzunluğu deforme olmuş halidir. Gölgenin konumuna ve nitelik, renk, perspektif, yön gibi başka etkenlere bağlı olarak bu deformasyon değişim gösterebilir.

#### 3.1. Gölgenin Niteliği

*“Gölge niteliği, ışık alanının yapısı ile ilgilidir. Belli bir yüzey veya nesnenin özellikleri için, aydınlık niteliğini belirlemede, ışık alanı yapısı ile ilgili tanımlar daha uygun olurken, kimi belirlemelerde de gölge niteliğini kullanmak daha uygun olur”<sup>25</sup>*

Bu koşulda gölgenin niteliği, ışığın yapısına, oluşan gölgenin biçimine ve gölgenin üzerine düştüğü zeminin, nesneye olan mesafesi gibi koşullara bağlı olarak değişim gösterir. Bu durumda net sınırlara sahip oluşan “sert gölge” veya sınırları ışıkla kaynaşarak belirginliği azalan “yumuşak gölgeler” ortaya çıkar. *“Saydamlık ve yumuşaklık ile ilgili niteliklerin, birbiri ile ilgisiz nitelikler olarak düşünülmesi gereklidir. Kısaca gölgeler, sert ve saydam, sert ve kara, yumuşak ve saydam; yumuşak ve kara olabilirler”<sup>26</sup>*

#### 3.2. Gölge ve Perspektif

Sanatçılar perspektif tekniğini keşfedene kadar nesnelerin birbirlerine olan uzaklıklarını belirtmek için yükseklik ve genişlikten yararlanılıyordu. Eski Mısır dönemine ait resimlerde de bu özellik kullanılmıştır. Perspektifin keşfedilmesiyle birlikte resimlere derinlik verme tekniği değişti ve ışık ve gölgenin etkilerinden

<sup>25</sup> Şazi Sirel, **“Mimarlık öğretiminde aydınlatma dersleri”** Notları, Y.Ü.Yayınları, s.143

<sup>26</sup> a.g.e. , s.5

yararlanarak hacimlendirme yoluyla resimlerin sanki gerçekmiş gibi görünmesi sağlanmaya çalışıldı.

Perspektif çizimlerinde atmosferin ışık etkisiyle, renk ve gölgelere etkisi, görüntülerin farklılaşmasına neden olur. Doğal ışık havasında etkisiyle paralel çizgiler şeklinde yayılır, bu nedenle doğal ışığın oluşturduğu gölgeler de birbirine paraleldir. Doğal ışığın aksine yapay ışık ise düz çizgiler halinde merkezden çevreye doğru yayılır. Gölgenin, sabit bir biçimi olmadığından, gölgelerin perspektifi de nesneye vuran ışığın açısına göre değişim gösterir. Yeryüzüne ulaşan güneş ışınlarının nesnelere üzerinde oluşturduğu gölgeler, ufuk çizgisi üzerindeki, tek kaçış noktalı paralel perspektif çizim aracılığı ile saptanır. Ufuk çizgisi üzerindeki, kaçış noktasının yeri ise tam güneş hizasının altındadır. Sonuç olarak, gölgelerin perspektifini saptamak için perspektif bilgisine gerek duyarız.

### 3.3. Gölge ve Yön

Sanat tarihi süresince usta sanatçılar ürettikleri eserlerde formları hacimlendirirken gölgelerin yönlerine önem vermişlerdir. Nesnelere üzerine düşen ışığın geliş yönü ve miktarına göre oluşan gölgeler formun biçimlenmesinde farklı etkiler oluştururken, oluşan derinlik duygusu ve hacimsel özellikleri de bu etkiye göre değişir. Gölgelerin yönü, derinlik ve hacim oluşturma haricinde izleyici üzerinde uyandırdığı psikolojik etkilerle de önemli bir yere sahiptir.

Form üzerine ön cepheden direkt gelen ışık gölgeleri gizleyerek, derinlik ve hacim duygusunun azalmasına sebep olur. Yandan  $45^{\circ}$  lik açı ile gelen ışık, sert gölgeler oluşturarak, nesnelere formunu ve hacminin daha iyi algılanmasını sağlar. Sert gölgeler objenin veya figürün bir yanı gölgede bırakarak diğer yanını daha çok aydınlatır. Özellikle Carravaggi'nin kullandığı sert gölgeler, yüzeyde derinlik ve hacim duygusunun daha fazla hissedilmesine olanak vermektedir. *“Yandan açılı gelen ışık özellikle klasik ustaların portre ve figür çalışmalarında, bir yüzün içindeki erkeksi ifadenin ve karakterin ortaya çıkarılmasında sıkça kullanıldı”*<sup>27</sup>

Dinsel konulu resimlerde, kutsal kişilere tanrısallığın ifadesini vermek amacıyla, yukarı yönden gelen ışığın oluşturduğu gölgeler, formların gerçekte olması

<sup>27</sup> Jose M.Parramon, *Işık ve Gölge*, s.77



gerekenden daha uzun ve abartılı bir şekilde görünmesini sağlamaktadır. Metafizik etki vermek içinde kullanılan gölge türüdür. Maniyerist üslubun temsilcilerinden biri olan ,El Greco gibi ressamlar ise aşağı yönden ışığın oluşturduğu gölgelerden yararlanmışlardır. El Greco'nun "*Fabula,(Masal),1580*" resminde olduğu gibi gizemli bir atmosfer oluşturan bu gölgeler aynı zamanda figürlerin kütsel ağırlıklarını azaltarak, daha az hacimsel görünmelerini sağlamaktadır (Resim 29). 'Moulin Rouge' resminde Toulouse Lautrec şarkıcıyı, alttan gelen sahne ışıklarıyla aydınlatmak suretiyle oluşturduğu loş gölgeler, figürlerin daha gizemli ve bohem bir görünmelerini sağlamaktadır (Resim 30). Romantik ressam Goya' da yaşanan olayı dramatize ederek, duygusallık ve çaresizlik duygusunu vermek için '*The Third of May,(3 Mayıs),1808*' tablosunda aynı tarz gölgelere yer vermiştir. (Resim 31)



Resim 29. El Greco," Fabula", 1600



Resim 30. T. Lautrec, "Moulin Rouge", 1892

Sinema sektöründe de aşağı yönden gelen ışıkla oluşan abartılı gölgeler ortama verdiği gizem, şüphe, dehşet amaçlı kullanılmaktadır. Bu gölgelere korku filmlerinde ve Alman ekspresyonist sinemasında sıkça rastlanmaktadır(Resim 32,33). Resimde ve sinemada kullanılan ve formun kimliğini gizlemeye yardımcı olan arka yönden gelen ışık oluşan gölgeler olup, bazen gizemli, bazen de dramatik ve masalsı bir etki yaratırlar. Formun dış konturunu oluşturan, iç yüzeyine dair bir ipucu vermeyen bu gölgelerde derinlik yoktur, hacim ise çok azalır. Dış mekânda formun etrafında ışıklı bir alan oluşturarak, gölgedeki alanları karanlıkta bıkan bu aydınlatma, iç mekânda ise gölgedeki planları etkisiz bırakır. Gölgedeki planların görülebilmesi için yansıyan bir yüzey gerekmektedir (Resim 34,35).



Resim 31. Goya, "The Third of May", 1808



Resim 31 Detay



Resim 32. Sinemada korku ve gizemli gölgeler



Resim 33. Sinemada alttan gelen gizemli gölgeler



Resim 34. İç mekanda formu gizleyen gölgeler



Resim 35. Dış mekanda formu gizleyen gölgeler



### 3.4. Gölge ve Renk

Gölge üzerine düştüğü bütün nesnelere biçimlerini etkiler ve rengini değiştirir. Renk ancak göz ile algılanabilen bir ışık etkisidir ve ışığın nesnelere çarparak, kendi öz yapısına ya da cisimlerden yansımaya bağlı olarak gözde oluşturduğu duyumlardır. Nesnenin üzerine düşen ışık, çeşitlilik göstererek renk tonunu ve buna bağlı gölgeleri oluşturur. Renkler bir veya birden fazla renk ile seyreltilerek koyu veya açık değerler elde edilir. *“Renk yüzdeleri, içine beyaz eklenmiş renk özü, gölgeler ise siyah eklenmiş renk özü olarak anılırlar”*<sup>28</sup> Bu durumda gölgeler azaltılmış renk özleridir ve ışığın bütün dalga boylarını emdiğinden dolayı siyah renk, dâhil edildiği rengin tonunu koyulaştırarak soluklaştırır. *“Gölge, değer ile ilgili bir kelimedir. İçinde bir renk özü ve siyah taşıyan bir rengi açıklamaktadır.”*<sup>29</sup>

Johann Wolfgang Von Goethe'nin ışık, gölge, renk görüngüleri konusunda deney ve gözlemler yaparak 1809 da yayımladığı “Renk Öğretisi” kuramlarını oluşturdu. Goethe bu kuramlarda, renkli gölgelere dair bir dizi araştırma yapmıştır. Gölgeleri renkli gölgeler ve renksiz gölgeler olarak tanımlar. *“Renkler, ‘yarım-ışık’, ‘yarım-gölge’ olarak kabul edilebilir; zira karıştırıldıklarında, özgül özelliklerini karşılıklı olarak ortadan kaldırdıklarında, gölgemsi, gri bir rengi yaratırlar.”*<sup>30</sup>

*“Güneşin beyaz bir yüzeye yansıttığı gölgede güneş tüm gücüyle vurduğu sürece renk ibaresi belirmez, gölge siyahtır, karşı taraftan bir ışığın yansımaları halinde de koyuluğu biraz daha zayıf, yarı aydınlatılmış bir griye döner.”*<sup>31</sup>

Goethe, doğada dolaşırken özellikle renkli çiçeklere dikkatlice baktıktan hemen sonrasında, gözlerimizi toprak yola çevirme alışkanlığını edinmemiz gerektiğini, bu sayede toprak yolun, renklerin zıt izdüşümleriyle bezenmiş olarak görülebileceğini belirtir. İzlenimci ressamın, tuallerine aktardıkları resimlerinde bu etkileri kullandıkları görülür. *“Claude Monet, kırmızı kiremitlerin resmini yaptığında, gölgeleri kırmızının tümler rengi olan yeşil çeşitleriyle boyuyordu. Keskin gözlem yeteneğiyle renkleri saptayıp doğrudan tuale aktarırdı.”*<sup>32</sup> Renk ile ilgili deneylerinde;

<sup>28</sup> Linda Holtzschue, **Renk Anlamak**, Çev. Fuat Akdenizli, Duvar yayınları, 2002, s.62

<sup>29</sup> Linda Holtzschue, s. 62

<sup>30</sup> J.W.von Goethe, **Goethe Renk Öğretisi**, çev. İlkur Kara, Kırmızı yayınları, 2013, s.29

<sup>31</sup> J.W.von Goethe, s.53

<sup>32</sup> Maurice Serullaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**,1998 s.23; Caner Karavit, **İşık Gölge**, 2006 s.19

*“Rengin her zaman için ışık ve gölgenin karışmasından ortaya çıkan bir ürün olduğunu dile getirir. Rengin kendisi gölgeli bir şeydir; bu yüzden bunu “Lumen opacatum”<sup>33</sup> diye adlandıran Kircher son derece haklıdır ve gölge ile olan benzerliği bakımından onunla doğal olarak birleşir; Nitekim ortamını bulduğu anda, onunla birlikte ve de onun vasıtası ile ortaya çıkar.”<sup>34</sup>*

Goethe'ye göre renkli gölgeleri daha iyi algılayabilmek için gerekli olan şey gölgelerin vurduğu açık renkli zeminlerin, hangi renkle ve ne şekilde renklendiğini gözlemlemektir.

Leon Battista Alberti Resim ve Heykel üzerine isimli kitabında renk ve gölge ilişkisine değinerek “...bütün renkler gölgede olduklarında aydınlıkta olduklarından farklı görünürler”<sup>35</sup> derken, gölgenin rengi koyulaştırdığını, ışığın ise daha parlak hale getirdiğinden bahsetmektedir.

#### 4. BATI RESİM SANATI TARİHİNDE GÖLGE

Resim sanatının tarihsel süreci içerisinde, gölgenin oluşturduğu etkiler formun biçimini ve rengini vermede etkili olmuştur. 3000 yıl öncesine dayanan Eski Mısır sanatının erken döneminde, profil’ den ele alınan figürler yalın ve sade bir biçimde sadece göz detayı önemseneren renklendirilmesine karşın, hayvanlarla bitkiler azda olsa hacimsellik verecek şekilde boyanıyordu(Resim 37). MÖ 6. yüzyıl Yunanlı ressamların, Mısır sanatından etkilendikleri ve özellikle renklendirdikleri vazolarında, negatif resim etkisi veren kırmızı yüzey üzerinde figür veya nesnelere gölge etkisi veren, siyah silüetler olarak yaptıkları görülmektedir(Resim 38).

Ortaçağda optik konusunu araştıranlar, gölgenin izdüşümünü incelemelerine rağmen, dönemin ressamları tarafından bu durum yeteri kadar önemsenmemiştir. Resim sanatına perspektifin girmesiyle birlikte, gölgenin figürleri ve mekanı hacimlendirme konusundaki etkilerini önem kazandığı ve gölge kavramının tekrar incelenmeye başlandı görülmektedir. Rönesansla başlayan bu süreç özellikle Barok dönemde Caravaggionun gölgeyi ön plana alan biçim anlayışıyla, gölgenin başlı başına resim konusu haline geldiği görülmektedir. 19.yüzyılın sonlarında

<sup>33</sup> Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri-On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite** çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları, 2004 s.84

<sup>34</sup> J.W.von Goethe, s.54

<sup>35</sup> Leon Battista Alberti, s.27

Empresyonistlerin geleneksel kuralları bırakarak ışığı ön plana almaları ve gölgeleri karanlıktan kurtarıp renklendirmeleriyle yeni bir resim dili oluşturdukları görülmektedir.



Resim 36. Eski Mısırda Duvar Resmi

Resim 37. Enopion ve Dioniso Antik Yunan Vazosu 540-530

Bu süreçte hayli değişim geçiren gölgenin, Batı Resim Sanatında farklı anlamlarda kullanıldığı gözlenmektedir. Dramatik etki vermek isteyen Romantikler ve simgesel olarak karanlık ve şeytani konulara gönderme yapan Sembolistler gölgenin çok yönlü anlamından yararlanarak kompozisyonlarında bu konuya önemli bir rol vermişlerdir.

Fotoğrafın icadı ve Empresyonistlerin resim yüzeyine getirdikleri bakış açısı, gölgenin kullanım alanlarını farklı boyutlara genişleterek, 20. yüzyıl sanatının temellerinin atılmasını sağlamıştır. Fotoğraf sanatının, negatiflerin çoğaltılarak açık-koyu indirgemelerle imgelerin çoğaltılması yoluna gidilmesi gölgeye farklı boyutlara taşımıştır. Hazır-nesnelerin gölgelerinin, mekânla kurduğu ilişki, ışığın değişimiyle değişen gölgeleri, eserlerin form ve biçimlerinin, sergilendikleri alanlarla farklı etkileşimlerde bulunmasına olanak sağlamıştır.

#### 4.1. Rönesans ve Barok

Rönesans öncesi, Ortaçağda göz ardı edilen gölge, Rönesans döneminde, perspektifin bulunmasıyla, yeni bir bakış açısı kazandı ve formların hacimlendirilmesinde önemli bir unsur haline geldi. Figür ve nesnelerin mekânla kurduğu ilişkide, perspektifle birlikte açık-koyu etkilerin verilmesine olanak sağladı. Giotto ile birlikte Simone Martini, Lippo Memmi gibi Erken Rönesans sanatçıları, doğadaki gerçekliğe ulaşmak için, nesnelerin üzerine düşen ışık ve gölgeyi vermeye çalıştılar. Figürlerin zemin üzerinde, gerçekçi bir şekilde durabilmesine olanak sağlayan çizgisel sınırları, gölgeleme yöntemiyle yumuşatarak, yere basmalarını ve mekânla temas etmelerini sağlamaya çalışıldı(Resim 38,39).

*“Aslına yaklaşp, paralel konuma geldikçe, oranlar ve form da birbirine yaklaşır ve cisim ile gölgesi birbirlerine temas ettikleri noktada eşitlenirler ve gölge ortadan kaybolur. O halde doğada kontur olarak görülen şeyler, Celâl Esad Arseven’in 'gölge hattı' olarak tanımladığı, temas eden yüzeylerin kesiştikleri kısımlar arasında kalan görünmeyen gölgelerin sınırlarıdır. Sonuç olarak gölge kavramının, Rönesans ile birlikte, görünmeyen gölgelerin gözlemlenebilen sınırlarının, yani gölge hattının tasvire eklenmesiyle, yere basması gereken figürlerin uçar halde görünmemesinin sağlanması gibi etkileri de olmuştur.”<sup>36</sup>*

Böylece gölge resim sanatının temel unsurları arasına girmeye başladı. *“Plinius’ un çağdaşlarından birisi, "Eğer hiç kimse kendisinden öncekilerin yaptığından daha fazla bir şey yapmasaydı sonuç ne olabilirdi? diye sorar. Yanıt şuydu:” Resim sanatı, bir gölgeyi çevreleyen güneş ışınlarının oluşturduğu bir çizgiyi kopyalamaya mahkûm olurdu.”<sup>37</sup>* İfadesinden de anlaşıldığı üzere aradan geçen yüzyıl içinde büyük bir ilerleme kaydedilen gölge tasvirinde, Giovanni di Paolo’nun, "The Flight of the Holy Family to Egypt,1436"(Resim40)resminde ağaç ve evlerin gölgeleri yere düşmektedir. Özellikle Massacio’nun “The Expulsion from the Garden of Eden,1426- 27” gibi resimlerinde figür ve yüzey ilişkisinin daha net olduğu bir döneme doğru girildiği gözlenmektedir. Vasari, Rönesans sanatçılarının hayatlarını anlattığı kitabında ilk kez Masacio’nun resimlerinde figürlerin yere bastıklarından bahseder (Resim 41).

<sup>36</sup> Y. Altıparmakogulları, s.35

<sup>37</sup> V.I.Stoichita, s.8



Resim 38. Giotto, "Toprağa verilış", 1306



Resim 39. Simone Martini (Lippo Memni) "Meryem'e Müjde" 1285-1344



Resim 40. Masaccio. "The Expulsion from the Garden of Eden", 1426-27



Resim 41. Giovanni di Paolo, "The Flight of the Holy Family to Egypt", 1436

Resim sanatına girmesiyle birlikte, 15. yüzyıl süresince gölgenin tasvirinin bu dönemdeki dini resimlerde, hacimlendirme dışında farklı anlamlarda da kullanıldığına rastlanmaktadır. Kutsal kitaplardaki mucizelere gönderme yaparak kehanetlerdeki olayların gerçekleşmesi, ilahi olanın dünyevi olarak görülmesi ve vücut bulması gibi anlamlarda sembolleştirilerek kullanıldığı görülmektedir.



Masaccio tarafından yapılan “*St. Peter Healing the Sick With His Shadow, (St. Peter, Gölgesiyle Hastayı İyileştiriyor), 1426*” isimli freskte, Aziz Petrus ve Aziz Yuhannayı, şifa bulmak umuduyla sokak boyunca sıra olmuş hasta insanların arasında yürürken göstermiştir (Resim 42). “...yoldan geçen Petrus’un hiç değilse gölgesi bazılarının üzerine düşsün diye halk, hasta olanları caddelere çıkartıp şilteler ve döşekler üzerine yatırır oldu... Resulün İşleri(5:12-5).”<sup>38</sup> Aziz’in gölgesinin hemen önünde, şifalanmak üzere diz çökmüş bir hasta görülmektedir. Burada gölge şifa verici unsur olarak kullanılmıştır. Perspektifte alınan yol Masaccio’nun kompozisyonda kendini göstermektedir. Resmin geri planında başlayıp ön plana doğru ilerleyen hareket duygusu, derinlerden ilerleyerek gelenler ve binaların gözden kaybolma noktasıyla verilen perspektifi verir. Çift paralel gölge kullanılarak Aziz Petrus ve Aziz Yuhanna’nın bedenlerinin yere düşen gölgeleri, perspektif derinlik duygusunu güçlendirmiştir. Gölgenin ilahi gücüne gönderme yapan Masaccio, sembolleştirme yoluyla, “şifalı gölge (ön planda) ile tapınak-kilise (arka planda)” arasında “gölgenin ilahi gücü” ve bu gücün kaynağı olan “gökyüzü” arasında bir ilişki kurmuştur. Bu resimde dikkati çeken ve alışılmadık gelen diğer önemli şey Masaccio’nun ışığı sağ taraftan vermesidir. Ressamlar, kompozisyonu oluştururken işlerini kolaylaştırdığı için, sıklıkla ışığın sol yönden gelmesini tercih ederler. Genellikle fırça sağ elle kullanıldığı için, ışık kaynağı ile nesne arasına girerek, yüzeye gölgesini düşürür. “Cennini, libro dell’Arte (bölüm VIII) adlı eserinde şunu tavsiye eder; “Resim yaparken yayınık gelen ışığı düzenleyin ve güneş sol yanınızdan gelsin.”<sup>39</sup>

Gölgenin tasvirinin farklı anlamda kullanıldığı bir başka örnekte güney Almanya kökenli Konrad Witz’ in 1444’te yaptığı, “*Anbetung der Könige von (Kâhin Kralların Biati)*” panelinde, sahnenin tam ortasında, İsa ve Meryem’in Beytullahim ahırının duvarına düşen gölgesi dikkat çekmektedir. Annesinin kucağındaki çocuk İsa, ışık gelen yöne doğru bakarken, İsa’nın duvara yansıyan gölgesi ise diz çökmüş krala doğru baktığı ve elini uzatarak verilen hediyeleri kabul ediyormuş şeklinde görülmektedir. Gölgesi gerçek profillerine benzememektedir. Stoichita, “...Witz,

---

<sup>38</sup> V.I.Stoichita, s.58

<sup>39</sup> a.g.e. , s.62

Çocuğun gölgesini İsa ve Meryem arasına yerleştirerek O'nun insan doğasını yüceltmıştır<sup>40</sup> şeklinde ifade etmektedir(Resim 43).



Resim 42. Masaccio, "St. Peter Healing the Sick With His Shadow", 1426

Kutsal metinlerde gölgeyle ilgili geçen ayetlerine gönderme yapan resimlerde, Tanrının dünyevi varlığının gölgeyle ifade edildiği aynı zamanda koruyucu ve himaye eden anlamında kullanıldığı görülmektedir. "Konrad Witz, 'Anbetung der Könige von' (Kâhin Kralların Biati)"(Resim 43) eserinde çocuk İsa'nın duvara yansıyan gölgesine benzer nitelikteki, "Pier Maria Pennacchi' nin (1464-1514) 'The Redeemer Blessing',(Kurtarıcı Nimet),1500" adlı eserinde de buna benzer bir ifade

<sup>40</sup> V.I.Stoichita, s.83

yer aldığı görülmektedir. Kutsallığı temsil eden figürün eli Tanrı'yı işaret ederken, duvara yansıyan gölgesi farklı yöne bakmakta ve Tanrının dünyevi varlığını ifade etmektedir (Resim 44).



Resim 43. Konrad Witz, "Kâhin Kralların Tapınması", 1444



Resim 44. Pier Maria Pennacchi, "The Redeemer Blessing", 1509



Resim 45. Lorenzo di Credi, "Müjde-Annunciation", 1480-1485



"Sevgin ne değerli ey Tanrı! Kanatlarının gölgesine sığınır insanoğlu"  
 (Zebur: Mez. 36.7). "Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüceler Yücesi'nin gücü  
 sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek...  
 Tanrı'nın selamıyla gelen Melek yardımıyla, İsa sol kulağa girdi ve orada gölgeye  
 dönüştü" <sup>41</sup> (Luka:35)

Özellikle 'Müjde' tasvirlerinde sıkça rastlanan bu konu birçok ressam tarafından ele alınmıştır. "Lorenzo di Credinin, Annunciation, (Müjde), 1480-85", adlı resminde, Melek Cebrail veya Meryem 'in saydam olarak yansıyan gölgeleri, 'Tanrının Gölgesine' gönderme niteliği taşımaktadır (Resim 45). Bir diğer örnekte, Fra Filippo Lippi'nin, "The Annunciation With Three Angels, (Müjde ve Üç melek), 1440" adlı eserinde, müjdeci olarak gelen meleğin yere vuran gölgesi, görüntüden ibaret olmadığına ve fiziksel varlığına işaret etmektedir. Meryem'in arkasındaki duvarda beliren hayal, kaderine razı olduğunu ima eder durumdadır (Resim 46).

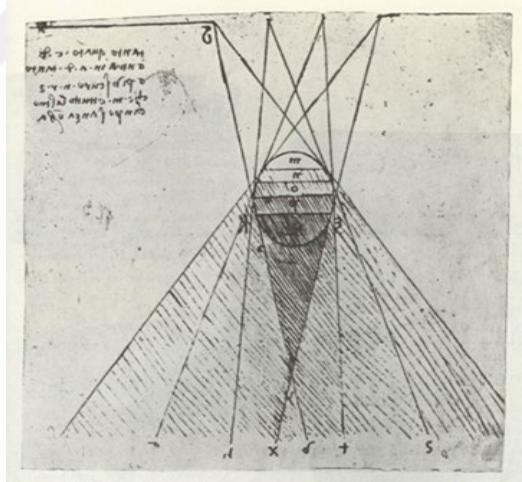
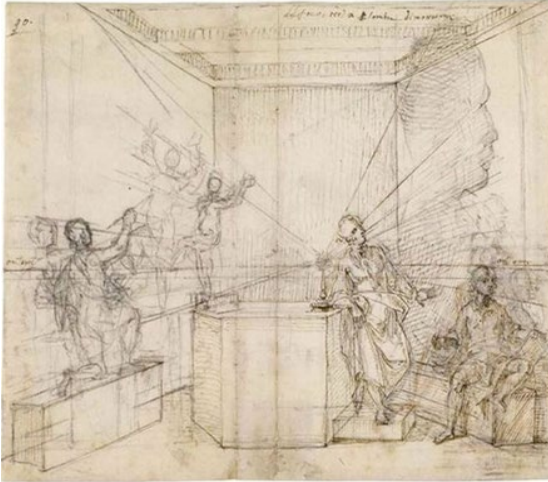


Resim 46. Fra Filippo Lippi, "The Annunciation With Three Angels", 1440

Antik Yunan'dan itibaren çevresinde gördüğü nesnelere görünüşlerini yansıtmaya çabasına düşen sanatçı, Rönesans'ta bunu daha ileri seviyelere taşımak

<sup>41</sup> V.I.Stoichita, s.73

için yöntem arayışlarına girmiştir. İtalyan Rönesans'ının ışık ve gölgeyi farklı olarak ele alması ve perspektif kurallarına uygun yerleştirmeler, nesnelerin resimsel yüzeyde daha gerçekçi olarak ele alınmasına imkân sağlamıştır. Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) nesnelerin üzerine düşen ışığın etkileri ve gölgenin izdüşümü üzerine çeşitli deneyler gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bununla ilgili yaptığı mum deneylerinde yaklaştıkça büyüyüp uzaklaştıkça küçülen, gölgelerin boylarının, nesne ile ışık kaynağı arasında oluşan mesafeye göre oluştuğunu gözlemlemiştir (Resim 47). Yaptığı küre deneyinde, ışık almayan tarafın gölgede kaldığını, arkasında oluşan gölgenin izdüşümünü ve farklı tondaki yarı gölge alanını gözlemlemiştir. Gölgeyi kısım ile gölgesinin izdüşümü arasında net bir kontur oluşturacak ton farklılığının çok belli olmadığı sonucuna ulaşmıştır. (Resim 48) Bu sonuçtan yola çıkarak kompozisyondaki nesnelerin dış hatlarını oluşturan konturları fonla kaynaştırmak suretiyle yumuşak geçişler oluşturduğu 'sfumato' yöntemini geliştirmiştir.



Resim 47. Leonardo da Vinci and the Codex Huygens

Resim 48. Leonardo da Vinci and Codex Huygens

Leonardo da Vinci'nin, "The Virgin and Child With St. Anne" adlı yapıtı, sanat tarihinde, Leonardo'nun çağdaşlarını ve daha sonraki sanatçı neslini etkileyen önemli bir yere sahiptir. Üçgen kompozisyon kullandığı figürlerin arkasındaki, uzak dağların yanılması yaratmak için atmosferik bir bakış açısı kullanmıştır. Renkler arasındaki geçişi sağlamak ve kompozisyondaki sert gölgeleri yumuşatmak için 'sfumato tekniğini' kullandığı görülmektedir (Resim 49). İtalya'da ressamlar arasında gölgelerin dikkati başka yere çekerek dağıttıkları hususunda yaygın olan bir görüş bulunmaktaydı. Leonardo Da Vinci özellikle dış mekânda, gölgelerin gösterilmemesi

gerektiğini belirttiği, “*Trattato della Pittura*”<sup>42</sup> adlı notlarında bu konuda şunları söylemiştir;

*“Işığın gölgelerle kesilmesi, ressamlar tarafından kesinlikle benimsenmemektedir. Açık havada çizdiğiniz insan bedenlerinizin, günışığı ile aydınlatılmasına izin vermeyin, onları bir sis içine yerleştirin veya güneşle figür arasına saydam bir bulut yerleştirin; böylece figürünüz doğrudan aydınlatılmaz, gölgeler ışığı engellemez.”*<sup>43</sup>

Leonardo “*Trattato della Pittura*”’da ki notlarında büyük bir yer kaplayan gölge (Codex Urbians-Resim48) bölümüne özel bir yer ayırmasına rağmen gölge çeşitlemelerine çok yer vermemiş ve hatta güneş ile nesne arasına bir perde çekilmesini ifade ederek bariz gölgeler düşürmekten kaçınmıştır. Çağdaşlarından olan “*Antonello da Messina’nın, Aziz Jerome*”(1475 ) yapıtında basamaklara, büyük bir ustalikle düşen gölgeler göze çarpmaktadır. İç mekânın derinliğinin daha iyi algılanmasını sağlayan tavus kuşunun, sfumato çizgileriyle düşen gölgesinin biçimi ve sınırları, ışığın niteliği hakkında da bilgi vermektedir (Resim 50).

Leonardo ve çağdaşlarının ardından 16.yüzyılda, Rönesans sanatçılarının gölgeleri daha belirgin düşürmeye başladıkları görülmektedir. Sıklıkla kullandıkları bir teknik ise figürlerin, bir nişin içerisinde heykel varmış gibi canlandırılmalarıydı. “*Paolo Veronese*”(1528-1588), “*Aziz Menna*” isimli yapıtında da kullanılan bu teknikte figürün arkasına düşürülen gölge, ışığın geliş yönünü algılamamızı sağlamanın haricinde, hacmi belirgin biçimde ortaya çıkararak, sanki nişten dışarı çıkıyormuşçasına bir görüntü oluşturmaktadır(Resim 51). İki örnekte de görüldüğü gibi, Rönesans sanatçılarının, figürün ve yere düşen gölgelerin hareketlerini büyük bir dikkatle inceledikleri ve ışığın konumuna göre şekillendirmeye başladıkları görülmektedir.

<sup>42</sup> E.H.Gombrich, a.g.m., s.181

<sup>43</sup> a.g.m. , s.181





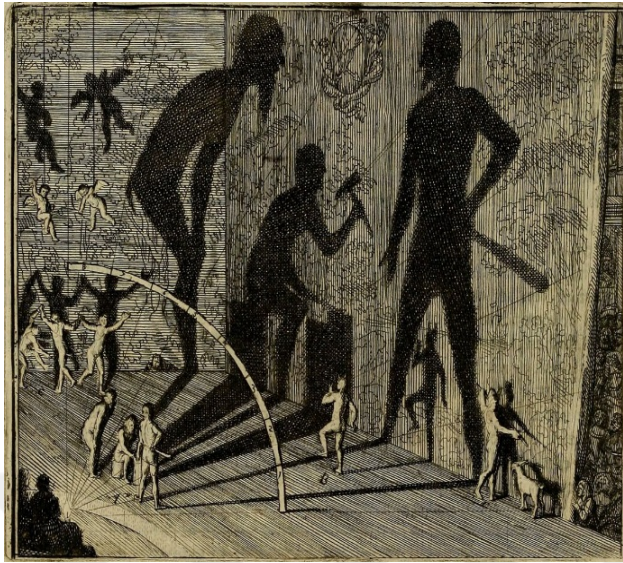
Resim 49. Leonardo da Vinci, "The Virgin and Child with St. Anne", 1503-1519  
Resim 50. Antonello da Messina , "St. Jerome", 1475



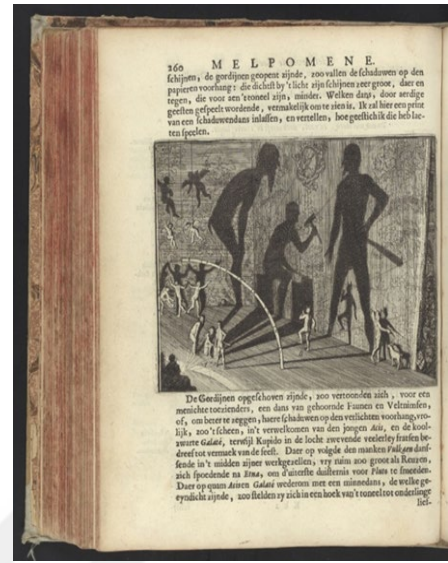
Resim 50. Detay



Resim 51. Paolo Veronese (1528-1588), "Aziz Menna" Resim 51. Detay



Resim 52. Samuel Van Hoogstraten, "The Shadow Dance", 1675



Rönesans'ta resim yüzeyine bariz düşen gölgelerden kaçınılmasına rağmen, 16.yüzyıl ortalarında Maniyerizm ile başlayan değişimin, 17.yüzyılda Barok dönemin temellerini oluşturmuştur.

17.yüzyıl Barok dönemi, Hollanda'sında, "Samuel Van Hoogstraten", ışık, gölge ve bakış açısı ile derin incelemelerde bulunan ressamıdır. 1677'de ölümünden hemen önce yayınladığı "Hooge Schoole der Schilderkonst'a Inleyding"<sup>44</sup> adlı kitabında "Gölge Dansı"<sup>45</sup> gravürü, karanlık gölgelerinde artık resmin bir parçası olma yolunda, gösterge niteliği taşıdığını düşündürmektedir(Resim 52). Leonardo'nun mum deneylerini andıran çizimde, ışığa yakın olan figürlerin duvara vuran gölgelerinin devleştiği, uzak olanların ise küçüldüğü bir ortam görülmektedir. Ellerinde çeşitli aletler bulunan ve dans etmekte olan, şeytanileşmiş gölge figürler korku filmlerindeki gibi tedirgin edici bir görüntü sergilemektedirler.

Ressam Samuel Van Hoogstraten özellikle Tromp-l'oeil (Fransızca "gözü aldatmak ") resminde ustalaştı. Tromp-l'oeil resimlerde iki boyutlu bir yüzey üzerinde tasvir edilen nesnelerin, optik yanılsamayla, gerçekçi görüntüler oluşmasını sağlayan bir sanat tekniğidir. Seyircinin ilk bakışta, imgenin temsil ettiği şeyin, kendisi olduğunu sandığı etkileyici bir aldatma sanatıdır. Tromp-l'oeil tekniğiyle çalışan ustalar, resimlerini gölgeyi ve geliş yönünü kullanarak fırça darbesi görülmeyecek bir biçimde

<sup>44</sup> <http://shadowdance.mmmmx.net/article/765/samuel-van-hoogstraten/>

<sup>45</sup> <http://shadowdance.mmmmx.net/article/765/samuel-van-hoogstraten/>



oluşturuyorlardı. Bu resimler ancak tek bir açıdan bakıldığında bu etkiyi görkemli bir biçimde yaratmaktaydılar. Oluşturulan resimlerde, bir tahtaya bir kâğıt parçası takılmış veya bir kişi resimden çıkmış gibi gerçekçi görünüm elde edilebilmekteydi. *Samuel van Hoogstraten*, “*Tromp- l'oeil still life 1655*” (Resim 53) ve “*Tromp-l'oeil Still-Life, 1664*” (Resim 54), *William Michael Harnett* “*Still life Violin and Music*” (Resim 55) ve *Edward Collier's* “*Tromp-l'oeil painting 1699*”(Resim 56) bu örneklerden bazıları olarak görülmektedir.



Resim 53. Samuel van Hoogstraten, “*Tromp-l'oeil Still life 1655*”

Resim 54. Samuel van Hoogstraten, “*Tromp-l'oeil Still-Life, 1664*”



Resim 55. William Michael Harnett, “*Still life Violin and Music*” 1698

Resim 56. Edward Collier's, “*Tromp-l'oeil Painting*” 1699

“Çizgiselden gölgelese geçiş; yani gözün bakış yolu ve kılavuzu olan çizginin geliştirilmesi, sonrada yavaş yavaş önemini yitirmesi. Genel olarak şöyle diyebiliriz: Bir yanda nesneyi elle yoklanabilir olma karakterini canlandırabilmek için çizgiler ve yüzeylerle tasvir; öte yanda sadece optik görünüşe dayanan, onun için çizgiden vazgeçebilen anlayış. Birinci durumda vurgu, nesnenin sınırları üzerindedir, ikincideyse görüntü sınırsızlaşır. Üç boyutlu ve konturlanmış olarak görüş, nesnelere birbirinden ayırır, Gölgesel olarak gören göz içinse nesnelere birbirine ulaşmışlardır. Birincide amaç, daha ziyade tek tek nesnelere kalımlı, elle tutulur gerçeklikler olarak kavrama, ikincideyse tüm manzarayı boşlukta yüzen bir görüntü halinde görmedir.”<sup>46</sup>

“Çizgisel üslup” olarak adlandırılan, Rönesans, gölgenin resim sanatındaki başlangıcı olsa da, yoğun olarak hâkim olduğu, Barok dönemdir. “Gölgesel üslup” olarak adlandırılan Barok’ da, Rönesans’taki kapalı form anlayışının, “açık forma” dönüştüğü görülmektedir. Kompozisyonu oluşturan nesnelere, belirli bir düzene göre konumlandırıldığı “kapalı form” düzeninin tersine, “açık form” düzeninde, ışık ve gölgenin yönlendirmesiyle oluşan derinlik mevcuttur. Rönesans’ın “kapalı formu” ile sonlanan kadrajın sınırlanan gölgeleri, yerini, Baroktaki “açık formun”, kadraj dışında devam ettiği gölgelere bırakmıştır.

Barok dönemin en önemli ressamı olan “*Michelangelo Merisi da Caravaggio*” (1571 – 1610), insan figürüne olan gerçekçi yaklaşımı, doğrudan yaşamdan alınmış modelleri ve karanlık bir arka plana karşı dramatik biçimde ışık gölge kullanımı ile resim tarihinde yeni bir dönem açmıştır. “Caravaggio” kendisinden sonra gelen ressamlarında etkilendiği, “*Tenebrizm*” üslubunun mimarıdır ve bu üslubundan etkilenen ressamlar ise “*Caravaggistler*” olarak adlandırılmaktadırlar.

<sup>46</sup> Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah ÖRS, 1985, s.26 / Sibel BALCI, “**Modernizm Bağlamında Dışavurumcu Sanatın Nesneye Bakışı**”, Sanatta Yeterlik Tezi, 2000, s.49

## 4.2. Caravaggio, Tenebrizm ve Tenebrist Ressamlar

Sanat tarihinde, en fazla Barok dönemde, gölge konusu üzerinde durulmuştur. Rönesans döneminde, modle aracı olan gölgenin, Barokla birlikte yapının ana problemine ve kişisel üslubun oluşumuna aracı konuma dönüştüğü görülmektedir. Böylelikle 17.yüzyıl resimlerinde ışığın, gölgeli alanların büyüklüğü ve konumuna göre düzenlendiği kompozisyonlar oluşmaya başlamıştır.

*“1600’den itibaren pek çok İtalyan ve İspanyol resimde tuvalin üçte ikisini ve daha fazlasını sık sık kaplayan koyu yüzeyler “istatikselsel yönden” daha çok boşluğu kapamıştır. 17. yy. sanatçıların çok büyük bir bölümünün resimlerindeki ışık ve gölgenin güçlü kontrastı ve karanlığın kapladığı geniş alanı ifade eden, belirli biçimsel eğilim “pittura tenebrosa” olarak ifade edilmiştir.<sup>47</sup>*

Tenebrizm’ in kökeni olan “tenebrosa” kelimesi İtalyancada 'koyu' anlamına gelmektedir. “Tenebrizm”, aydınlatmadaki ışık ve gölgelerin şiddetli kontrastı ile ifade edilmektedir. Rönesans döneminde, ışık-gölge incelemeleri sonucunda görme olayının mümkün olduğu gölge “ombra” ile görmenin mümkün olmadığı mutlak karanlık olan “tenebra” arasında fark olduğu sonucuna varılmıştır. Caravaggio’nun başlattığı bu üslupla, karanlık arka planda, gölgelerin hâkim olduğu figür ve nesnelerin yerleşimi ile oluşturulan sanatsal kompozisyonlar oluşturulmuştur. Caravaggio’nun etkilenen ve bu şekilde çalışan, ressamalarda “tenebristler” olarak isimlendirilmişlerdir.

Caravaggio, figürlerini idealizasyon yerine, modeller kullanarak, günlük yaşamdaki sıradan halleriyle yansıttığı, sert ve gerçekçi bir üsluba sahipti. Kilise tarafından reddedilen, “Aziz Matta’yı” , bir azize yakışmayacak şekilde kaba ve sıradan bir kişi olarak resimlediği ilk çalışması olan “*Saint Matthew and the Angel*, (Aziz Matthew ve Melek), 1602”(Resim 57)<sup>48</sup>, tekrar yapmak zorunda kalmıştır. İkinci resim olan “*The Inspiration of Saint Matthew*, (Aziz Matthew İlham)” da yeni yaptığı düzenleme görülmektedir (Resim 58).Karanlık arka plan üzerinde, adeta spot ışının

<sup>47</sup> Maria RZPINSKA, *Tenebrismin Baroque Painting and Its Ideological Background*, s.91 / Huri KIRIŞ, *Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış*, Y.Lisans Eser Metni, 2007, s.58  
<sup>48</sup><http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU2FpbmRfTWF0dGhld19hbmRfdGhIX0FuZ2Vs> \*Aziz Matthew ve Melek, 1602 yılında tamamlandı. Eski Kaiser Friedrich Müzesi koleksiyonunun bir parçası, II. Dünya Savaşı'nın sonunda Berlin'de bir uçaksavar sığınağında yangınla tahrip edildi.



aydınlattığı figürler, sert gölgelerle ve keskin kontrastlarla sağlanan ton geçişleriyle, açık koyuya dayalı bir düzende resmedilmiştir.



Resim 57. Caravaggio "Saint Matthew and the Angel, (Aziz Matthew ve Melek),1602"

Resim 59. Caravaggio "Calling of Saint Matthew, (Aziz Matthewe çağrı),1599-1600"



Resim 58. Caravaggio "The Inspiration of Saint Matthew,(Aziz Matthew İlham)"

Resim 60. Caravaggio "The Supper at Emmaus,(Emmaus 'taki Akşam Yemeği),1601"

Barok resimde sık kullanılan, Fransızca 'clairobscur', İtalyanca 'chiaroscuro' olarak geçmektedir. Anlam olarak ışık ve karanlığı ifade eden "chiaroscuro" resim yüzeyinde ışıklı ve gölgeli alanların düzenlenmesi olarak ifade edilmektedir. Temel prensip, formun sağlamlığının en iyi şekilde ona karşı düşen ışığın elde

edilmesidir. Tekniği geliştirdiği bilinen sanatçılar arasında Leonardo da Vinci, Caravaggio ve Rembrandt yer almakla birlikte, “ *chiaroscuro*” kullanımıyla tanınan sanatçılar arasında Rembrandt, Caravaggio, George De la Tour, Ribera, Vermeer ve Goya bulunmaktadır.

Caravaggio'nun özellikle “*chiaroscuro*” yöntemiyle yaptığı çalışmaları, ışık ve gölge oyunları ile adeta bir sahne havasında kurguladığı görölmektedir. Bunun örneklerinden biri olan, “*Calling of Saint Matthew, ( Aziz Mattheve çağrı), 1599-1600*” çalışmasında, resme pencereden giren ışık, Aziz Matthew' un direkt olarak yüzüne vurmakta ve şaşkın ifadesini ön plana çıkarmaktadır. Sırtı dönük ve karanlıkta kalan İsa'nın ise elinin üzerinden yansıyan ışık, olayın sahibine doğru işaret etmektedir. Figürlerin arkasında gölgeli bir alan oluşturarak figürleri ön plana çıkarmış, ışığı olayın asıl kişisi üzerinde yoğunlaştırmıştır. Duvarda oluşan gölgeli alan, ışığın sağdan ve yüksek bir yerden geldiğine işaret etmektedir. Fakat İsa'yı karanlıkta bırakarak figürlerin üzerine düşen aydınlık, farklı bir yerden gelen ikinci bir ışığın daha olduğunu düşündürmektedir (Resim 59).

Bir başka çalışması olan “*The Supper at Emmaus, (Emmaus 'taki Akşam Yemeği), 1601*” isimli çalışmasında da, “Chiaroscuro” yöntemiyle oluşan gölgeler bize iki farklı ışık kaynağı kullandığı izlenimini hissettirmektedir. Diegonal olarak kurulan kompozisyonda, soldan gelen ışığa göre, hancının arkasındaki duvarın bir kısmı gölgede kalırken, İsa'nın arkasındaki kalan bölümünde, hancının gölgesinin çok net bir şekilde yansıdığı görölmektedir. İfadeyi güçlendirmek amacıyla yaptığı düşünölen bu ışıklı alanlar ve gölgeler arasında güçlü bir kontrast görölmektedir. Masada İsa ile iki kişi oturmaktadır ve perspektif olarak birisini yukardan aşağıya, diğerini ise aşağıdan yukarıya bakış açısıyla resmetmiştir. İsa'nın yukarıya kalkan eline karşılık, sağdaki oturan kişinin özellikle izleyiciye doğru olan eli karşıtlık oluşurmaktadır (Resim 60).

Caravaggio, erken dönem çalışmalarında daha hafif bir zemin kullanma eğilimindeyken, kısa bir süre sonra, 1600'lerde İtalya'nın geri kalanında yaygınlaşan, koyu kırmızı ve kahverengi bir zemine doğru geçiş yapmıştır. Bu zemin saydam ve daha koyu renkli olup, özellikle orta ton olarak sıcak kahverengi kullanılmıştır. “*Vaftizci Yahya'nın Başı ile Salome, (Salome with the Head of John the Baptist), 1606-07*” (Resim 57) , “*Salome with the Head of John the Baptist*”, 1607” (Resim 58) gibi yaptığı resimlerde bu etkiyi izlemek mümkündür. Caravaggio' da figürler karanlığa doğru

kaybolur ve konuşacak bir arka planı yoktur. Yüzler ve eller vurgulanırken, diğer bölümler gölgeye dökülür. Gerçekte görülen siyah, fiziksel bir varlığa sahiptir ve tuval üzerine uygulanan zengin siyah pigmenttir.



Resim 61. Caravaggio, "Vaftizci Yahya'nın Başı ile Salome", 1606-1607

Resim 62. Caravaggio, "Salome with the Head of John the Baptist", 1607

16. yüzyılın sonlarına doğru, özellikle arka planda başlayan bu karanlığın, "notti" olarak geçen ışık kaynaklarının, resim içerisine alınmasıyla daha da derinleştiği görülür. İtalyancada gece ve karanlık anlamına gelen "notti", meşale, mum veya lamba tarzı ışık kaynaklarını ifade etmektedir. Özellikle gece sahnelerinde kullanıldığı görülmekle birlikte, dini resimlerde de kullanılmış olup, resimlerin çoğunluğunda zaman ve yer tam olarak çözümlenemez. Zaman ve yer kavramı çözülemediğinden, sahnenin içeride mi yoksa veya dışarıda mı gerçekleştiğinden tam olarak emin olamayız. Bazı resimlerde ise ışık resmin içinde olmasına rağmen kaynak belli değildir ve sıklıkla görünmezdir. Bazı durumlarda ise, resimde yer alan mum veya lamba gibi ışığı kaynaklarının parlaması, sembolik anlamlar ifade etmektedir.

Daha natüralist bir tenebrist anlayışına sahip olan, Georges de La Tour, Gerrit van Honthorst, gibi sanatçılar, bu tarzda eserler verenlerin başında gelmektedir. Resme dâhil edilen mum, meşale gibi ışık kaynakları, nesnelerin önüne, arkasına yerleştirilmek suretiyle veya figürlere alttan yansıtılarak, farklı gölgesel etkiler meydana getirmiştir. Özellikle figürlerde kullanılan bu yöntem, 20.yüzyılda gelişen gerilim ve korku sinemasının ön örneklerinden birisi olarak düşünülebilir.





Resim 63. Georges de La Tour, "Joseph the Carpenter", 1642-55

Resim 64. Georges de La Tour, "St Sebastien Attended by St Irene", 1649



Resim 65. Adam Elsheimer, "The Rest on the Flight into Egypt" 1609

Fransalı Caravaggist'lerden olan "*Georges de La Tour*", kompozisyonlarının içine yerleştirdiği ve genellikle mum olan ışık kaynağı ile daha yumuşak etkiler oluşturduğu görülür. "Caravaggio" kadar çarpıcı etkileri bulunmamakla birlikte, gece

ışık efektlerini geliştirdiği, janr (tür) konularında verdiği eserlerle tanınmaktadır. Genellikle Hollandalı ressam “*Hendrick Terbrugghen*” ile karşılaştırılan “*Georges de La Tour’un,*” kırmızılardan ve sıcak tonların yoğun olduğu renk düzenlemeleri bulunmaktadır. “*Joseph the Carpenter, (Marangoz Joseph), 1642*” (Resim 63) isimli çalışmasında, küçük kızın elinde tuttuğu mumdan yüzüne yayılan yoğun ışığın etkisiyle, gölgeli alanlar kaybolarak hemen hemen iki boyutlu bir portre oluşurken, eli ise neredeyse saydam bir görüntü kazanmıştır. Işık kaynağının mesafesinin, derinlik oluşumu sağlamakla birlikte, arka planda koyu alanlar ve belirsiz gölgeler oluşturmuştur. İlerleyen dönemlerde yaptığı “*St Sebastien Attended by St Irene, 1649*” de ise kızın yüksekte tuttuğu meşalenin ışığında daha yumuşak ve kırmızıya dönük renkli gölgelere doğru yöneldiği görülmektedir (Resim 64). Roma’da yaşayan bir Alman sanatçı olan “*Adam Elsheimer, (1578–1610), The Rest on the Flight into Egypt, ((Mısıra Kaçış), 1609*”, Kuzey resminin özellikle gece manzaralarında önemli bir temsilcisi olarak görülmektedir. Ateş ve bazen de ay ışığı ile aydınlatılmış gece sahnelerinde etkili olmuştur (Resim 65).

16.yüzyılın sonlarına doğru Caravaggio’nun, chiaroscuro tekniği ile ışık ve gölgenin, farklı olarak kullanımı, zamanla tüm Avrupa’ya yayılarak birçok ressamı az veya çok etkisi altına almıştır. Özellikle “*İtalyan, Orazio Gentileschi, Artemisia Gentileschi, Giovanni Battista Caracciolo, Bartolomeo Manfredi, İspanyol Jusepe de Ribera, Fransız Georges de La Tour, Hollandalı Gerrit Van Honthorst*” vb. gibi, farklı ülkelerdeki ressamların 17.yüzyılın başlarında, Caravaggio’nun Tenebrizm anlayışından etkilenerek, kendi kişisel dilleriyle oluşturdukları üsluplarını, biçimlendirdikleri gözlemlenmektedir. “*Jusepe de Ribera*” kontrast etkiyi artırmak için arka planı koyulaştırırken, “*Giovanni Battista Caracciolo*” ve “*Artemisia Gentileschi*” gibi ressamlar figürlerin tenlerinden yansıyan ışığı kullanarak sert gölgeleri yumuşatma yoluna gitmişlerdir. “*Rembrandt, Vermeer, Flaman ressam Anthony van Dyck*”, gibi ressamlar ise daha tenebrist olarak olmasa da farklı yöntemlerle ışık gölgeyi çalışmalarında kullandıkları görülür.

Barok dönemin diğer en önemli ressamı olarak kabul edilen, “*Rembrandt Harmenszoon van Rijn(1606–1669)*” tenebrist tarzındaki resimlerinde daha kendine özgün dramatik ve şiirsel bir üslubu bulunmaktadır. Eserlerinde ışıktan gölgeye geçiş daha yumuşak olmakla birlikte gölgesel alanlar ile ışıklı alanların kaynaştığı görülür. Karanlık ve koyu kahve tonların hâkim olduğu eserlerinde, açık koyu karşıtlığını

kullandığı görülür. Resimlerinde kullandığı ve nesnelerin üzerine düşürdüğü altın rengindeki ışık, canlandırıcı etkiye sahiptir. Ağırlık olarak daha fazla yer kaplayan koyu alanların yanında daha az yer kaplayan bu ışık demeti canlı ve zıt etkiler oluşturmaktadır. Özellikle altın ve değerli kumaşların tasvirinde kullandığı bu yöntemle büyük bir yetkinliğe sahip olduğunu göstermektedir. Kompozisyonda hâkim olan koyu tonlara rağmen, oluşturduğu atmosfer etkisi, nesnelerin ve figürlerin arasında dolaşan havayı hissettirmektedir. Sadece gerek gördüğü alanları detaylandırmış olmasına rağmen, çalışmalarında bu detayın sorun teşkil etmediği gözlemlenmektedir. 1629 tarihli “*Emmaus'ta Akşam Yemeği*” isimli çalışmasında resmin içinde görünen iki tane ışık kaynağı görülmektedir. Geri plandaki figürün arkasından gelen ışık ve etrafında oluşan yoğun karanlık, siluet halinde görülmesini sağlamakla birlikte ortamda derinlik hisside oluşturmaktadır. Ön planda İsa ve masadaki figür arasında, görülmeyen ama yansıyan güçlü ışık kaynağı ile figürün şaşkın yüzünü aydınlatırken, İsa'yı gölgede bırakmıştır. Olaydaki olağanüstülüğü vermek için, yüzüne ışık düşürdüğü figürün arka planını karanlık tutarak fazla detaylardan kaçınmıştır. Figürler ve giysilerde detaylı bir tasvire gidilmeyip rahat fırça sürüşleri siluetimsi bir etki yaratmıştır. Çevrelerinde oluşan koyu alanlar ile ışıklı alanlar birbiri içinde eriyerek algılanabilir bir atmosfer etkisi hissedilmektedir. Kompozisyonun en önünde, eğilmiş ve karanlıkta karaltı halinde başka bir figür hissedilir (Resim 66).

Portrelerinde, kişilerin karakterini yansıtmaktaki ustalığı, özellikle kendisini model aldığı çalışmalarında göze çarpmaktadır. Zor ve sıkıntılı bir hayat geçirdiği, belirli aralıklarla yaptığı portrelerinde, kronolojik olarak izlenebilmektedir. 1669 tarihli kendisini model aldığı portresinde, yüzün bir tarafını gölgede bıraktığı, hamursu, rahat boya darbeleri, yaşlılık ve yorgunluk izlerini belirginleştirmiştir. Arka planda kullanılan koyu ve karanlık fon sol üst köşeden yüze yansıyan ışık ile hafiflemektedir. Portre haricindeki beden ile arka fon aşamalı olarak koyulaşmakta ve birbiri içinde eridiği hissedilmektedir (Resim 67). “*A Man in a Room, (1630)*” isimli çalışmasında odaya yüksek ve geniş pencerelerden girerek duvara vuran ışığın haricindeki bütün alan karanlık altındadır. Pencerenin üzerindeki detayların odanın duvarına vurarak oluşturduğu gölgeler, içerdeki yoğun atmosferi hissetmemize olanak sağlamaktadır. Pencerenin alt tarafında ışığın ulaşamadığı karanlık alanda, siluet halinde ve sadece dış hatlarından seçebildiğimiz bir figür görülmektedir. Sadece altın renkli ışık ve koyu karanlıktan oluşan resimde gizli bir mistisizm hissedilmektedir (Resim 68).





Resim 66. Rembrandt, "Emmaus'ta Akşam Yemeği", 1629



Resim 67. Rembrandt, "Self Portrait at the Age of 63", 1669



Resim 68. Rembrandt, "A Man in a Room", 1630

Çok figürlü kompozisyon çalışmalarından biri olan, "The Nightwatch, 1642 (Gece Nöbeti)", isimli resim Rembrandt'ın bu yöndeki başarısını sergilemektedir. (Resim 69). Büyük bir bölümü gölgeli alanlardan oluşan resimde koyu tonlar

ağılıktadır. Resme güçlü bir ışık ve gölgelerle oluşturulan açık-koyu düzeni hâkimdir. Önden arkaya doğru bir açık bir koyu tonda, doğal bir şekilde dizilen figürler, düzen ve birbirleri ile uyum içindedir. Bu dizilimin aynı zamanda derinlik hissinin oluşmasını sağladığı görülmektedir. Rembrandt'ın ışılı ve parlak yüzeyleri vermedeki ustalığı ve elbiselerdeki detaylar göze çarpmaktadır. Resimde, sol önde bulunan kadın figürü biçimsel olarak dikkat çekmektedir. Işıklı alan olarak betimlenen kadının figürünün “*repoussoir*”<sup>49</sup> olarak kullanıldığını düşündürmektedir.



Resim 69. Rembrandt, "The Nightwatch", 1642

Caravaggio'nun takipçileri olarak görülen, "Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Sánchez Cotán, Francisco Ribalta, Bartolomé Esteban Murillo" gibi İspanyol ressamın, tenebrist etkileri kendi kişisel biçim dilleriyle yorumladıkları görülmektedir. Özellikle büyük bir virtüöz olduğu kabul edilen "Velázquez'in erken

<sup>49</sup> Y. Altıparmakogulları, a.g.e, s.49; "Fransızca 'repoussoir' terimi resim sanatında, genellikle kompozisyonun ön planında, sağ ya da sol tarafta bulunan, bakışı resmin içinde yönlendiren, derinlik etkisine katkıda bulunan figür ya da nesneyi tanımlamaktadır. Genelde silüet olarak tasvir edilir. Kompozisyonun farklı alanlarında, kimi zaman silüet kimi zaman ışıklı bir etkiyle kullanıldığı örnekler de vardır."

dönem çalışmalarında, koyu bir tenebrist natüralizm gözlemlenirken, ilerleyen dönemlerdeki eserlerinde ise tenebrist kurallara bağlı kalmakla birlikte, fırça vuruşlarındaki serbestlikten gelen yaklaşımla, Empresyonist tarza doğru yaklaşım sergilediği söylenebilir. Bu tavrından dolayı empresyonistlerin en çok ilgilendiği ressam olma özelliğini taşımaktadır. Doğadaki anlık izlenimlerini, hızlıca yansıtabilmek için fırçasını süratle kullanması, virtüözitesini göstermektedir. Fırça sürüşlerindeki canlılık, resimlerine sanki o an yapılmışçasına bir dinamizm sağlamıştır. Bu anlayışla resmettiği nesnelere uzaktan bakıldığında netliğin sağlandığı detaylar, yakına gelindiğinde adeta birer soyut formlar haline gelmektedirler. Modern resmin temelini atmış ressam olarakta anılmaktadır. Velazquez, Diğer tenebristler' in aksine, sadece karanlığı değil günışığının etkilerini de dikkate alan çalışmalar yapmıştır. "The Surrender of Breda Las Lanzas (Bredanın Teslim Oluşu" 1625 adlı çalışmasında önden gelen gün ışığının aydınlattığı figürlerin yere düşen gölgeleri dikkat çekmektedir (Resim 70).



Resim 70. Velazquez, "The Surrender of Breda Las Lanzas" 1634-35

"The Invention of Painting", (Resmin İcadı- Resim 17) isimli eseriyle, daha önceki bölümde bahsedilen İspanyol ressam "Bartolomé Esteban Murillo" Caravaggio'nun gerçekçi tavrından etkilenmesine rağmen, resimlerini abartılı bir



dramatizasyon üzerine kurguladığı görülmektedir. Fakir çocuklar, dilenciler gibi gündelik hayattan seçtiği konuların yanında dini konularda da çalışmalar yapmıştır. Bir tiyatro sahnesi tarzında kurguladığı çalışmalarının yapay bir gerçeklik taşıdığı ifade edilmektedir. Buna benzer bir etkiler görülen "Resmin İcadı" isimli çalışmasında dış mekândaki duvara, önüne yerleştirdiği giden sevgili ve onu çizen kızın gölgeleri aynı anda yansımaktadır. Kızla birlikteki gölgesi de, diğer gölgeyi çiziyor olarak görülmektedir. Tiyatro sahnesini andıran çalışmada, oyunu izliyor gibi görünen figürler resmedilmiştir. Ressamın, açık-koyu düzeninde ele aldığı resimde, olayın kendi döneminde gerçekleşmiş olsa, nasıl görüneceği konusuna, gönderme yaptığı düşünülebilir.

#### 4.3. Barok ve Empresyonizm Arası Dönemde Gölgenin Kullanımı

18. yüzyılda, "*Johann Caspar Lavater'in 'Fizyonomik Parçalar'*"<sup>50</sup> (1775-1778) adlı çalışmasıyla, insanların dış görünüşlerinden yararlanarak kişiliklerini açıklamak konusunda araştırmaları sonucunda yeni bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. "Yüce" nin estetik kavramını ortaya çıktığı bu dönemde yapılan çalışmalarla gölge, uğursuzluk ve negatif anlatıları iletmenin bir ifadesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda özellikle "*Derby Joseph Wright, Goya, Heinrich Wilhelm Tischbein, Adolph Von Menzel, Jean-François Millet, William Holman Hunt, Jean-Paul Laurens, Gioacchino Toma ve Émile Friant*"<sup>51</sup> gibi romantiklerin çalışmalarında çeşitli örnekler görülmektedir. Birbirine karşıt iki eğilim olan, kuralcı Neoklasizm ve açık koyuya dayanan üslubuyla Romantizmin, karşımıza çıktığı 19.yüzyılın başlarında, İngiliz ressam "Joseph Wright" (1734-1797) romantiklerin öncülerindedir ve Endüstri Devrimi'nin ruhunu ifade eden ilk profesyonel ressam" olarak kabul edilmektedir. Manzara, portre ressamı olan Wright'ın, aydınlık ile karanlığın kontrastını vurgulayan çalışmalarında, özellikle yapay ışık altında güçlü chiaroscuro etkileriyle resimlerini biçimlendirdiği, açık-koyu kontrastı fark edilmektedir. Gizleyerek kullandığı mum ışığı benzeri aydınlatma ile barok resamlardan, "*Gerorges de La Tour'un*"

<sup>50</sup> [http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2009/LaSombra/museo/museo4\\_ing.html](http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2009/LaSombra/museo/museo4_ing.html)  
Emine Dilek Yalçın, **Güncel Sanat Pratiklerinde Metafor Olarak Gölge**, Sanatta Yeterlik Tezi  
2016,s.26

<sup>51</sup> a.g.e, s.26

resimlerine benzerliği dikkat çekmekle birlikte, manzara resimlerinde ise daha açık koyuya dayanan ve şiirsel bir dili benimsediği görülmektedir.



Resim 71. Joseph W. Derby, "An Experiment on a Bird in an Air Pump", 1768

1768 tarihli "*An Experiment on a Bird in an Air Pump, (Hava Pompası ile Bir Kuş Üzerinde Deney)*" (Resim 71) isimli çalışmasında ışık kaynağı resmin orta kısmında ama gizlenerek yerleştirilmiştir. Tenebristler' in kullandığı şiddetlikte uyguladığı kontrastlar ile geniş alana yayılan gölgelerin birbirini dengelemekte olduğu gözlemlenmektedir.

"Jacques-Louis David'in" "*Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils, (Brutus'a Oğullarının öldüğünün bildirilmesi), 1789*", oğullarının idamına karar veren babanın, cenazenin getirildiği anın gösterildiği resimde, gölge kompozisyonu ikiye bölen bir unsur olarak kullanılmıştır (Resim 72). Resimde çoğunlukla koyu sarı-turuncu tonlar kullanılmıştır. Sahne alanı, dor sütunları ve arka mekândaki koyu alan derinliğini önleyen dökümlü kumaşlarla sınırlandırılmıştır. Brutus gölgelerin içinde izleyiciye doğru sandalyede oturmakta ve ifadesi gizlenmektedir. Arkasında,

oğullarının cesetlerini taşıyan askerler koridorun gölgesinde içeri girmekte ve cesedin sadece ayaklarına düşen ışık, kompozisyonun sağ tarafında kadınların üzerine düşen ışıkla dengelenmektedir. Brutus' un karısı ve kızları genç erkeklerin ölümüne yas tutarken, bir kadın yüzünü giysisine gizlediği görülmektedir.



Resim 72. Jacques Louis David, "Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils" 1789

Romantizmin öncüleri arasında olan "*Francisco José de Goya*" bazı yapıtlarında korku, dehşet gibi duyguları betimlemek için gölgenin şeytani ve olumsuzlayıcı yönünü kullandığı görülmektedir. Toplumsal olaylar ile çevresindeki olumsuzluklardan duyduğu rahatsızlığı, ironik bir şekilde gündeme getirdiği yapıtlarında, gölge ve sembollerden oluşan bir biçim dili belirlediği görülür. Fantastik eğilimler taşıyan kara dönem yapıtlarında çizgiyi terk ettiği, ışık ve rengi ön plana çıkardığı açık-koyuya dayanan bir üslup benimsediği gözlenmektedir. Daha çok karanlık ve rahatsız edici temalarla eserler yarattı.

Özellikle gölgenin şeytani yönünü, estetik bir şekilde ortaya koyduğu çalışmalarından birisi olan "*Witches Sabbath veya Aquelarre 1821-1823- Black*



*Paintings*<sup>52</sup>serisindeki resimlerden birisi olan “*Cadılar Sabatı*”dır. “Siyah Tablolar (*İspanyolca; Pinturas negras*)” on dört resimden oluşan gruba verilen addır (Resim 73). Bu resim serisindeki renk aralığı koyu sarı, altın, kahverengi, gri ve siyahlarla sınırlıdır. Sadece ara sıra beyaz olan giysiler muhtemelen tezat oluşturmak için kullanılmıştır. “*Cadılar Sabatı*” veya *Yüce Keçi (El aquelarre)*, uğursuz ve kasvetli olarak görünen Şabat’ın , keçi şeklini alan Şeytan tarafından denetlenen, bir cadı toplantısı olduğu inancını tasvir etmektedir. Keçi tamamen siyah boyanmış ve cadıların önünde bir siluet olarak görünür durumdadır. En sağda oturan siyah giymiş bir kız, ritüelde yer almasa da, grubun Şeytan’la olan ilişkisi tarafından büyülenmiş gibi görünmektedir. Siyah resimler de betimlenen sahnelerin çoğu, ölen gün ışığının yokluğunu gösteren gecelerdir. Siyah arka planların, ışığın ölümüyle ilişkisini vurguladığı bu resimler, karamsarlık, gizem ve gerçek dışı alan hissi yaratmaktadır. İnsanların yüzleri yansıtıcı veya kendinden geçmiş tavırlar içindedir. Goya bize çirkin, korkunç olanı göstermektedir. Goya’nın bu seride devrimci fikirlerini ve resim sanatına yenilikçi yaklaşımını gerçekleştirmede hiç olmadığı kadar ileri gittiği söylenebilir. Bunun nedeni Goya’nın çalışmalarının, özellikle sanat eleştirmenleri tarafından, resimsel dışavurumculuğun öncüleri olarak kabul edilen özelliklerinin modern resim üzerindeki etkisinden dolayı tutarlı olmasındandır.

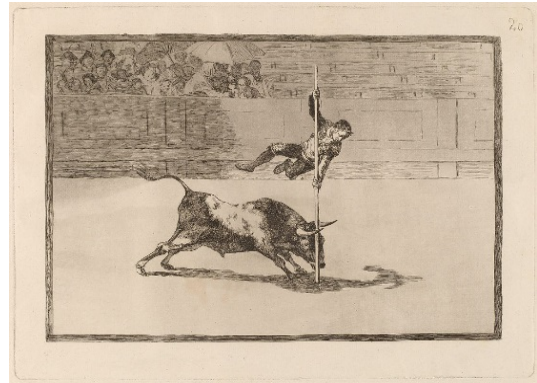


Resim 73.Goya,"Witches Sabbath",1821-1823

<sup>52</sup><http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQmxhY2tfUGFpbnRpbmdz> , Black Paintings



Resim 74. Goya, "Lunatics ile Yard", 1793-1794



Resim 75. Goya, "Ligereza ve Juanito Apinani Madrid", 1816



Resim 76. Goya, "El mismo Ceballos montado sobre otro toro quiebra Madrid"

Goya'nın önceki bir döneminde 1793-1794 yılları arasında yaptığı "*Lunatics ile Yard - Avludaki Deliler*" isimli yapıtında, ışık ve gölgenin etkisiyle boşluk hissi yarattığı gözlemlenmektedir (Resim 74). Yukarıda üçgen şeklinde biçimlendirilen, muhtemelen gökyüzünden gelen ışık saydamlaşarak yayılmak suretiyle, atmosfer hissi oluşturmakta ve figürlerin arasında dolaşıyor hissi vermektedir. Işık ve gölgenin tonlandığı figürler, açık tondan oluşan zemin üzerine, düşen gölgeleri ile ayrılmaktadır. Goya'nın, 1816'da "*La Tauromaquia, (Boğa Güreşi)*" adı altında yaptığı 33 baskıdan oluşan seride gölgenin izdüşümlerine yer vermiştir. "*Ligereza ve Juanito Apinani Madrid, (Madrid'deki Juanito Apinani'nin hafifliği ve cesurluğu)*" (Resim 75) ve "*El mismo Ceballos montado sobre otro toro quiebra Madrid*" ("Aynı matador, Madrid'deki Plaza'da başka bir boğaya biniyor"), (Resim 76) isimli gravürlerinde gölgeli alanlar ve düşen gölgelerden oluşan formu resimlediği görülmektedir.

Kâbuslar korku ve endişe ile nitelenen hayaller ve rüyalar arasındadır. Genellikle, canavarlar, şeytanlar, kayıplar, felaketler ve hoş olmayan şeyler olarak yaygındır. Bu nedenle, eskiden kâbusların uyuyan herkesi takip eden şeytani

varlıkların ürünü olduğuna inanılıyordu. Sembolist ressamlardan “Johnn Henry Fuseli “The Nightmare-Kâbus”, 1781” ve “Nicolai Abraham Abildgaard”,*Nachtmahr*, (Kâbus), 1800” resimlerinde, gölgenin karanlığı ifade eden fantastik bir unsur olarak ele alındığı dikkati çekmektedir. Şeytani varlıklar ve karabasan biçiminde bir metafor olarak kullanılan gölge, kişiliğin alt yapısına gönderme yapmaktadır (Resim 77,78).

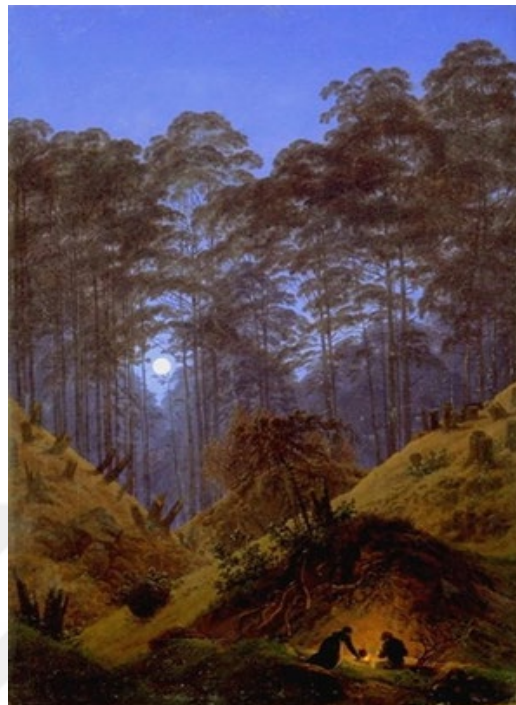


Resim 77. Johnn Henry Fuseli, “The Nightmare”, 1781  
Resim 78. Nicolai Abraham Abildgaard, “Nachtmahr”, 1800

Gölgenin negatif anlam olarak kullanıldığı bir başka örnek olan “*Heinrich Wilhelm Tischbein, 'The Big Shadow'*(Büyük Gölge-),1805” isimli çalışması, iç bunalımı ve sıkıntıyı yansıtmaktadır. Kederli ve düşünen bir ruh halinin tasvir edildiği bir adam şömineye dayanmış düşünürken görülmektedir. Aşağıdan gelen ateşin ışığı ile oluşan gölge mekân içerisinde dönmek suretiyle tekrar figüre bağlanmıştır (Resim 79).

Romantizm’ in önemli temsilcilerinden olan “Caspar David Friedrich” genellikle doğanın yakından izlenmesini ele aldığı resimlerinde, gölgelerin oluşturduğu tekinsiz ve karamsarlık hissi hâkimdir. Çoğunlukla manzaraya egemen olan dini konuları, gece gökyüzü, sabah sisleri, çorak ağaçlar veya gotik harabelerle, düşünceli figürler içeren orta dönem alegorik manzaraları ile tanınmaktadır. Işık gölge oyunları ile yarattığı gerçeküstü görüntülerde, geniş manzaralar arasında azalan perspektifte oluşturduğu küçük figürleri, doğa karşısındaki acizliği vurgulamaktadır. Gece manzarasını ele aldığı “*Waldinneres bei Mondschein*,(Ay ışığında orman), (1823-1830)” isimli eseri bu örnekler arasındadır (Resim 80).





Resim 79.Heinrich Wilhelm Tischbein, "The Big Shadow" 1805

Resim 80.Caspar David Friedrich, "Waldinneres bei Mondschein", 1823-30



Resim 81.William Holman Hunt, "The Shadow of Death", 1870-1873

Resim 82.Emile Friant, "Cast Shadows", 1891

“*The Shadow of Death, (Ölümün Gölgesi)*”, *William Holman Hunt’ ın* 1870-1873 yılları arasında, kutsal topraklara yaptığı ikinci gezi sırasında çalıştığı dini bir tablodur. Marangoz olarak tasvir edilen İsa’nın, esnettiği kollarının gölgesi, marangozluk aletlerinin asıldığı, duvara düşerken tasvir edilmektedir. Daha sonra gerçekleşen çarmıha gerilme olayına gönderme yapan gölge, yaklaşan “ölümün gölgesi” olarak yansıtılmıştır. Resim, Mesih’in rolünün ve kimliğinin teolojik önemine değinen, ayrıntılı bir tipolojik sembolizm içermektedir (Resim 81).

Pilinius’un resim sanatının ortaya çıkışıyla ilgili mitine gönderme niteliğindeki Realist “*Emile Friant’ın, Cast, Shadows,(Düşen Gölgeler),1891*” isimli yapıtı modern etkiler taşımaktadır(Resim 82). Bir duvarın önüne yerleştirilmiş olan sevgililer, yukarı doğru yönlendirilen ön ışık kaynağı elleri ve yüzleri vurgulamaktadır. Gelen ışığın etkisiyle duvara büyük gölgeleri düşen sevgililerin, koyu giysilerin altındaki bedenleri silüetlere indirgenmektedir. Bir tür sahnesi resminin ötesine geçen *Cast Shadows, Friant’ın* resim tarihi hakkındaki düşüncelerinin bir yorumu niteliği taşımaktadır.



Resim 83. Gustave Courbet, “Bonjour Mösyö Courbet”, 1854



Resim 84. Jean-François Millet, “L’Angélus”, 1857-59

19. yüzyılın Realizm akımının öncülerinden “*Gustave Courbet, Bonjour Mösyö Courbet,(Günaydın Bay Courbet),1854*” isimli çalışmasında gerçekliği yansıtması açısından kullandığı figürlerin yere düşen gölgesi, günün belli bir saatini belirleyen bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır(Resim83).



Açık-koyu karşıtlığını vermedeki ustalığıyla “*Honoré Daumier*”, ressamlığının yanında karikatüristliği de bulunmaktadır. Sosyal yaşamdaki kişilerin ve parlamentodaki büyükler hakkında yüz karakteristiğini yansıtan çizimlerinden, 1842-43 te gerçekleştirdiği Avukatlar serisinde yer alan “*Der Rechtsanwalt, (Avukat Lesender)*” (Resim 85) ve “*Trois Avocats Causant, (Causant’ın Üç Avukatı)*” (Resim 86) bu örnekler arasındadır. Deforme ederek, siluet halinde düzenlediği figürlerin, arka planını ışıklı aydınlatarak açık- koyu kontrastı sağladığı görülmektedir. Gölge, “*Avukat Lesender*” de silüete dönüşerek duvara yansırken, üç avukatın ise yüzlerindeki ifadeyi açığa çıkarmaktadır. Bu resimler basitleştirilmiş bir resim külesine, koyu renklere, kahverengi, sarı renklerin hakimiyetine, canlı çizgilere ve ışık-gölge efektlerine sahiptir.

Realistik tavrının yanında, romantik bir yöntemde izleyen, “*Jean-François Millet*” ‘de ışık ve gölgenin yer değiştirdiği bir üslup görülmektedir.

“*L’Angéluş, (Angelus duası), 1857-1859*” çalışmasında, büyük, boş bir ovada arkalarından vuran ışık ile anıtsal bir tarzda durarak dua eden, iki köylünün yüzleri gölgede kalmaktadır. Alaca karanlıktaki düşen gölgelerin derinleştirildiği sahne, derin bir derin bir meditasyon hissi uyandırmaktadır (Resim 84).



Resim 85.Honoré Daumier,“Trois Avocats Causant”,1842-43

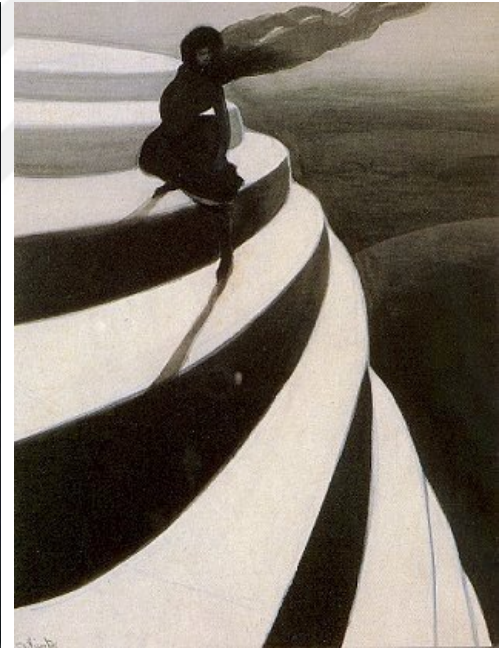
Resim 86.Honoré Daumier,“Der Rechtsanwalt”,1842-43

Resim 87.Franz Von Stuck,“Die Sünde”,1893

Arnold Böcklin' den etkilenen ekspresif, sembolist ressam “*Franz Von Stuck*” Yunan-Roma mitolojisi ve pagan dindarlığından esinlendiği eserlerinde, güçlü sembolizm vurguları görülmektedir. Karanlık hayallerin ressamı olarak tanımlanmaktadır. Kadın erotikmini öne çıkaran “*Die Sünde,(Günah),1893*” isimli çalışmasında, gölge, günahların kötülüğünü ve çekiciliğini vurgulamaktadır. 19. yüzyılın sonunda yayılmaya başlayan sembolik bir figür olan ölümcül kadında kişileşen günah kavramı, ışık ve karanlığın cüretkâr kontrastlarını kullanarak ifade edilmektedir. Yüzü gölgeyle gizlenmiş kadın figürü, saygısız günaha karşı, hipnotize etme arzusuyla izleyiciye doğru bakmaktadır. Omuzlarında yine gölgeye gizlenmiş tedirgin edici ve tehditkâr bir şekilde bakan yılan kafası seçilmektedir (Resim 87).



Resim 88. Léon Spilliaert, “The Night-Gece”,1908



Resim 89. Léon Spilliaert, “Vertigo & Magic staircase,1908”

Sık sık rüya gibi bir mekânlarda, yalnız bir figürü betimleyen Belçikalı sembolist ressam “*Léon Spilliaert*” ’ın ( 1881 - 1946 ) resimlerinde gölge, melankolik ve sessizlik duygusunu ifade etmektedir. “*The Night,(Gece),1908*” (Resim 88) resminde, gizemli bir atmosfer yaratan ışıkların, oluşturduğu gölgeler, gece vakitlerinde mimari mekânların ürkütücü dönüşümünü vurgulamaktadır. Tuhaf ışıklandırmanın oluşturduğu uzayan gölgeler, Metafiziksel bir mekân hissi oluşturur. “*Vertigo (Baş dönmesi) veya Magic staircase (Büyülü Merdiven) , 1908*” (Resim 89), olarak ismi

geçen çalışma sanatçının en iyi bilinen eserlerinden biridir. Beyazın ve yüksek merdivenlerin üzerinde ki siyah silueti andıran bir kadın bulunmaktadır. Yüzü seyirciye doğru dönük olan kadın ve ortam ışık gölge oyunları ile metafizik bir etki oluşturmaktadır. Ölümcül bir umutsuzluk ve kaçınılmaz korkunun görüntüsünü andıran kadının, sırtından veya siluetinden görülen bu tür gösterimler, Spilliaert'in daha sonraki çalışmalarında da düzenli olarak göze çarpmaktadır.



Resim 90. Arnold Böcklin, "Mondscheinlandschaft mit Ruine", 1849

Önemli sembolistlerden olan "Arnold Böcklin", çalışmalarında romantik eğilim göstermektedir. Almanca "Mondscheinlandschaft mit Ruine, (Harabe ve mehtaplı manzara), 1849" isimli çalışmasında bu eğilim fazlasıyla hissedilmektedir. Gölgenin, gizemli bir atmosfer oluşturmak için kullanıldığı kompozisyonda, arka planı, hafifçe aydınlatılmış iki ağacın arkasında, siyah ve şekilsiz bir kitleye benzeyen karanlık orman görüntüsü ile soluk ay ışığının aydınlattığı harabe kalıntıları oluşturmaktadır. Tuvalin sağ alt köşesinde ise gölgede kalan toprak yolda, at üstünde ilerleyen, muhtemelen pelerinli ve gizemli bir karakter görülmektedir. Karanlık ve kasvetli gökyüzü sıcak ve terk edilmiş kalıntılara vuran ışık hüzmeleri ile tezat oluşturmaktadır. Kompozisyon ışık ve gölgeli alanla ikiye bölünmektedir. Sadece



kalıntıların üzerine düşen beyaz ışık, karanlık geceyi aydınlatırken, bazı sıcak tonların tuvalin her tarafına dağıldığı izlenmektedir (Resim 90). Benzer etkilerin kullanıldığı “Die Toteninsel III(Ölüler Adası 3),1883”, kompozisyonunda yine gölgeler içerisinde bir araya gelerek, karanlık bir kitle oluşturan servi ağaçları, kütleli ve abidevi bir kayanın ortasına yerleştirilmiştir(Resim 91). Ağaçların gölgeleri suda karanlık bir alan oluşturmakta, esrarengiz ve hüznü bir ortam sezilenmektedir. Ada olduğu izlenimi veren kayalığa doğru yaklaşan, kayık içerisinde, ayakta duran figür, beyaz renkli elbisesiyle zıtlık oluşturmaktadır. Mitolojide ölümü ve öteki âlemi simgeleyen gölge metaforu, yeni öldüğü anlaşılan figürün, yeni hayatına doğru yolculuğunu tasvir etmektedir.



Resim 91. Arnold Böcklin, “Die Toteninsel III”, 1883

“Ferdinand Hodler”, On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, önde gelen Sembolizm ressamlarından biriydi. İdealizm ve Sembolizm ile birlikte sert gerçekçilik, resminin en önemli özelliği olarak yansımaktadır. Çocukluğundan beri aile üyelerinin kaybıyla karşı karşıya olan Hodler için, 1880'lerin sonunda ve 1890'ların başında, ölüm bir saplantı haline gelmektedir. 1889-1890 yıllarında, “Hodlerian Sembolizminin”<sup>53</sup> bir manifestosu olarak resmettiği “In Night, (Gece), 1889-1890” isimli

<sup>53</sup>Musée d'Orsay 2006-2019, **Hodler and Symbolism**, <https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/page/1/article/ferdinand-hodler-7814.html?cHash=6315672bc0>

resminde, kara bir gölge şeklinde ölüm figürü ile uyanmış kendi portresini çizdiği görülmektedir (Resim 92). Ölüm, örtünün altında görünmeyen bir gölge silueti olarak tasvir edilmiştir. Yüksek bir gerçekçilik ve katı bir dekoratif düzenle ele aldığı figürler bir simetri ilkesine göre sıralanmaktadır. Koyu tonların etkili olduğu kompozisyonda, ışık ve gölge yerine, açık tonların zıtlık oluşturduğu, çizgisel üslup hâkimdir.



Resim 92. Ferdinand Hodler, "In Night", 1889-1890

#### 4.4. Akademik Geleneğin Yıkılması ve Empresyonizmin Renkli Gölgeleleri

Fransa'da, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayarak, daha sonra diğer ülkelere yayılan ve 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar gelişim gösteren Empresyonizm, resim sanatında başlı başına bir devrim olarak nitelendirilmiştir. Gölgenin, Rönesans'tan beri doğayı gözlemleyen ressamlar için ilk olarak modle etmek ve gerçekçilik için kullanıldığından beri, geçen süreç içerisinde zaman kavramını belirleyici bir konuma geldiği görülmektedir. Bu değişim sonucunda, sorgulamaya başlayan sanatçılar, ışık ve gölgenin yarattığı psikolojik etkileri yansıtan Barok sanatçılarından sonra, ışık değiştikçe değişen zamanı fark etmişlerdir. Böylece doğada farklı zaman dilimlerinde meydana gelen renk değişimleri ve değişen gölgeleri izlemeye başlamışlardır. Esas önemli olan, nesnelerin nasıl görünmesi gerektiğinden çok, gerçekte ne şekilde görüldüğü meselesiydi. Sanatçı, gördüklerinin kendisinde uyandırdığı etkileri esas almalı ve doğadaki gerçekçiliğe kendi kişisel yorumunu katmak suretiyle şekillendirmeliydi. Başta Claude Monet olmak üzere doğadaki değişimlerin cisimlerin görünüşünü nasıl etkilediğini araştırmaya başlayan sanatçılar, ışıkla oluşan renk ve gölge değişiklikleri ile nesnelerin düşen gölgelerinin de renklerinin değiştiğini fark



etmişlerdir. Özünde renksiz bir renk olarak, Leonardo'da sfumato ile başlayıp, açık koyu karışıklığıyla ilerleyerek 1900'lere kadar gelen ve ışık karşısında boyanın incilmesiyle şeffaflaşan gölgenin, renklenme sürecine girdiği görülmektedir. Bu süreç modern resimle ilgili D.Vallier'in; "*Modern resim, Delacroix'nın kara düşen gölgede moru keşfettiği gün başlamıştır*"<sup>54</sup> sözünü hatırlatmaktadır.

1839 yılında fotoğrafın ortaya çıkması, özelliklede portre sanatında, bir şeyi temsil etme ihtiyacını, sanatçıların elinden almasıyla farklı bir döneme girildiği görülmektedir. Gerçeklik öğretisinin sonunu getiren bu oluşum, sanatçıları farklı arayışlara itmekle kalmamış, bu gerçeği çalışmalarında kullanmak için deneyimleme ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Diğer taraftan Empresyonistlerin, anlık ışık etkileşimleri ile doğayı gösterme istekleri, sanat dünyasına daha önce olmayan bir bakış açısı gelmesine sebep olmuştur. Rönesans sanatçılarının çizgisel perspektif anlayışı, yerini hava perspektifine bırakarak geleneksel kuralları terk etmişlerdir. Modleye dayanan gölge anlayışının ise yerini renkli gölgelere bıraktığı görülmektedir. Akademik kurallara aykırı tekniğiyle, Japon estampları ve fotoğrafın icadının, yeni arayışlar içinde olan sanatçıları için yeni bir dönem başlamasına sebep olmuştur. Fotoğraftaki gibi anı yakalama ve yansıtma isteğinin gelişmesi, empresyonistlerin çalışmalarda anlık görüntülerin oluşmasına sebep olmuştur. Bu istekle çıktıkları yolda, hafif, hızlı fırça darbeleriyle anlık oluşturdukları görüntülerle, bazı çevrelerce, geleneksel desenin bozulduğu ve resimlerin tamamlanmamış görüntüler yansıttığı şeklinde eleştirilere maruz kalmışlardır.

Atölyelerini terk ederek doğaya çıkan, "*Monet, Pissaro, Renoir ve Cezanne*" gibi sanatçıları bu etkilerini tuvallerine yansıtmaya başladıkları görülmektedir. İlk olarak Claude Monet tarafından yapılan ve 1874'te ilk empresyonist sergide yer alan "*Gündoğumu*" isimli çalışma, sanat eleştirmeni "*Louis Leroy*"'un, resmin adından yola çıkarak aşağılamak amacıyla ortaya attığı, "*izlenimcilik*"(*Empresyonizm*)" terimi akımın ismini belirlemiştir (Resim 93).

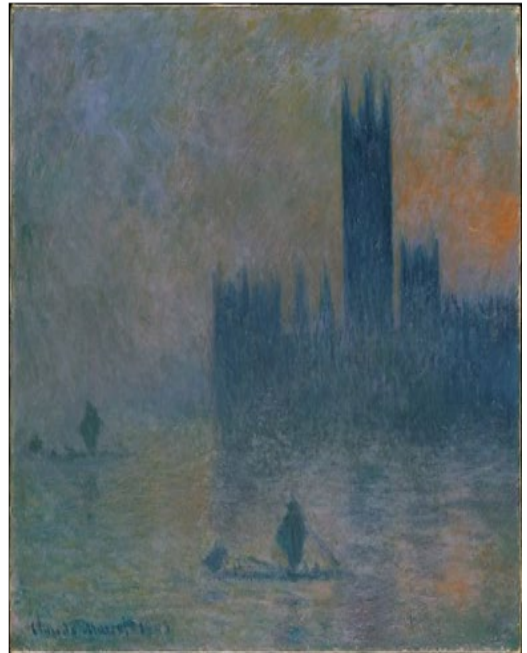
1862'de yılında Paris'teyken, "*Charles Gleyre'in*" öğrencisi olan C.Monet'in akademik resim anlayışıyla hayal kırıklığına uğraması ve bu dönemde "*Pierre Auguste Renoir, Frederic Bazille ve Alfred Sisley*" ile tanışması, sürecin başlamasına sebep olmuştur. Deneyimlerini paylaşarak, ışığın açık havada oluşturduğu etkiyi

---

<sup>54</sup> M. Ergüven,a.g.m ,s.149

gözlemleyip seri fırça hareketleriyle, parçalanmış renk dağılımlarını resimlerine aktarmışlardır. Monet'in ilerleyen yıllarda empresyonist etkiler taşıyan “*John Constable ve Joseph Mallord William Turner'ın*” resimleri üzerinde incelemelerde bulunması, renk konusunda, yenilikçi yaklaşımlar geliştirmesine kaynak oluşturmuşlardır.

1874 yılında, Paris'teki La Salon Galerisi'nde düzenlenen, ilk izlenimcilik sergisinde sergilenen “*Claude Monet, Impression Sunrise, (İzlenim Gün Doğumu), 1872*”, resminde, sabah saatlerinde, ‘Le Havre’ limanı tasvir edilmiştir (Resim 93). Mavi-yeşil tonlarının hâkim olduğu manzara, sislerin arasındaki güneşin turuncu ışıklarının denize yansması görülmektedir. Limanda, küçük balıkçı tekneleri ve resmin sol arka planında, uzun direkleri ile belli belirsiz gemiler göze çarpmaktadır. Monet' in bu üslubu daha sonra “*Claude Monet The Houses Of Parliament, (Parlamento Evleri ve Sis Etkisi), 1903-4*” evleri gibi bazı resimlerinde de kullandığı görülmektedir (Resim 94). Daha önce Akademik kurallara bağlı olarak yapmış olduğu “*Garden at Sainte-Adresse, (Sainte-Adresse'de Bahçe), 1867*” (Resim 95) isimli resminde yere düşen koyu renk gölgelerin, artık yerini daha seri fırçalarla oluşturulan ve renklerin iç içe geçerek renkli gölgelere bıraktığı çalışmalara bıraktığı gözlemlenmektedir.



Resim 93. Claude Monet, “Impression Sunrise”, 1872

Resim 94. Claude Monet, “The Houses Of Parliament”, 1903-4



Resim 95. Claude Monet, "Garden at Sainte-Adresse", 1867



Resim 96. Pierre Auguste Renoir, "The Pont des Arts", 1867-68

Pierre Auguste Renoir'ın henüz şekillerin birbiri içinde kaynaşmadığı "*The Pont des Arts, (Pont des Arts Çayı), 1867-68*" isimli kompozisyonunda da aynı etkiler göze çarpmaktadır (Resim 96). Henüz Empresyonizmin tam anlamıyla yapısının oluşmadığı, ama izlerini taşıdığı görülen, ışık ve gölgenin güçlü karşıtıllarıyla günün

belli bir anının tasvir edildiği çalışmada fotoğraf sanatının etkileri hissedilmektedir. Sen Nehri ve önemli mimari yapıların görüldüğü kompozisyonda ön planda görülen geniş ve boş alan dikkati çekmektedir. Renoir 'in hafif yükseltilmiş perspektifle, figürler ve nesnelerin yatay olarak düzenlendiği kompozisyonda, önden arkaya doğru bir hareket alanı oluşturulmuştur. Espas içerisinde resmin en ön planında, görülmeyen figürler ve köprünün gölgelerinin, güneş ışığının aydınlattığı geniş meydana yansması, ayrı bir hareket oluşturmaktadır. Hızlı fırça darbeleriyle oluşturulduğu izlenimi veren gölgelerin, günün belirli bir anını yakalama amacını yerine getirmek için gelişi güzel boyandığı hissini uyandırmaktadır. Renoir, adını veren köprüye, üzerinde kendisiyle birlikte gölgeleri yansıyan figürlerin bulunduğu "Carousel" köprüsünden bakmaktadır. Gölgenin biçimi, ressamın kendi varlığının kaydını tutarken aynı zamanda, resmin izleyicisinin gölgesi veya izdüşümü görevi görmektedir. Renoir, resmin yüzeyinin önünde bulunan bu boş alanı gölgeler aracılığı ile kompozisyona dâhil ederek farklı bir bakış açısı oluşturmuştur.

Empresyonizm akımıyla ressamlar, ışığı konu edinerek, karanlık tonlar yerine daha canlı renkler kullanmaya başlamışlardır. Velázquez' in, eskizsiz direk olarak başladığı ve bu anlamda empresyonistlerin bu anlamda öncüsü olduğu tartışmasız bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda birçok empresyonist sanatçıyı etkilediği görülmektedir. Işığın etkilerini hızlı bir şekilde aktarmada, boyanın ve kullanım biçiminin, başlı başına bir üslup olarak geliştiği görülmektedir.

Empresyonizmin öncülerinden biri olarak görülmesine rağmen, hiç bir zaman tam olarak bir izlenimci olmayan Edouard Manet'in çalışmalarında, renk ve kompozisyon kullanımı açısından, Diego Velázquez ve Francisco Zurbarán'ın etkilerine rastlanmaktadır. 1853 ile 1856 arasında Almanya, İtalya ve Hollanda'ya yaptığı ziyaretlerde, Frans Hals, Diego Velázquez ve Francisco Goya'nın eserlerini inceleyerek etkilenmesi, daha sonraki çalışmalarında esin kaynağı oluşturmuştur.

Édouard Manet'in, "*Diego Velázquez, Pablo de Valladolid, 1635*" (Resim 97) ve "*Francisco Zurbaran, Santa Dorotea, 1648*" (Resim 98) isimli örneklerde görülen mekân etkisini birçok çalışmada uyguladığının izlerine rastlanmaktadır. "*Matador, 1866-1867*" (Resim 99) ve "*Tragic Actor, (Trajik Aktör), 1866*" (Resim 100) isimli çalışmalarında uyguladığı, mekândaki yere düşen gölgeyle oluşturduğu derinlik etkisini, "*Fife Player*" 'da daha da geliştirdiği gözlenmektedir.





Resim 97.Diego Velázquez, "Pablo de Valladolid",1635

Resim 98.Francisco Zurbarán, "Santa Dorotea",1648



Resim 99.Édouard Manet, "Matador",1866-1867

Resim 100.Édouard Manet, "Trajik Aktör", 1866

Resim 101.Édouard Manet, "Fife Player",1866

"Edgar Degas, Édouard Manet gibi İzlenimcilik' in kurucularından biri olarak kabul edilse de, "İzlenimci" etiketini reddetmiş ve çalışmalarını genelde iç mekânlarda gerçekleştirmiştir. İlk dönemlerinde yaptığı, "*Woman Ironing, (Ütü Yapan Kadın), 1873*" (Resim 102) isimli çalışmasında olduğu gibi, daha koyu renkler kullanmasına



rağmen, ışığın etkisiyle renklerinin gittikçe açılarak pastel tonlarına doğru değiştiği fark edilmektedir. “*The Absinthe Drinker*, (*Absinthe İçici*), 1876”, (Resim 103) çalışmasında figürlerin arkasına düşürdüğü koyu gölgeler, yerini ışıkla yumuşayan pastel tondaki gölgelere bırakmıştır. Günlük yaşamdan sahneleri ele almasının yanında özellikle alttan ışıklandırma ile farklı gölgelerin olduğu “*At the Ballet*, (*Balede*), 1872” örneğinde görülen balerinler konusunda yoğunlaşmıştır (Resim 104).



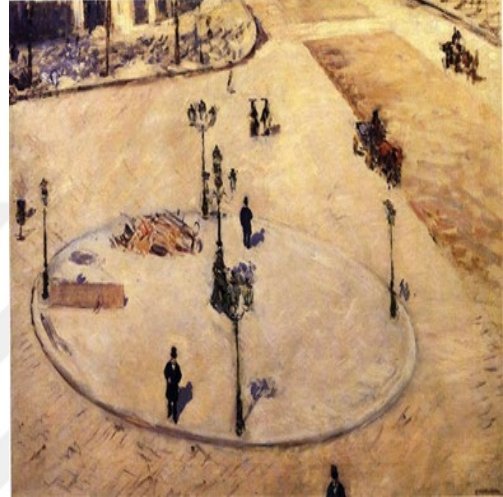
Resim 102. Edgar Degas “*Woman Ironing*”, 1873

Resim 103. Edgar Degas “*The Absinthe Drinker*”, 1876

Resim 104. Edgar Degas, “*At the Ballet*”, 1872

Fransız ressam Gustave Caillebotte, realist bir yaklaşıma yakın olmasına rağmen, izlenimcilerden de güçlü etkiler taşımaktadır. “Jean François Millet, Gustave Courbet” ‘nin etkileriyle, Edgar Degas ‘la birlikte gerçeği olduğu şekilde yansıtmaya çalışmışlardır. Döneminde birçok ressamla olan arkadaşlığı, öğrendiği farklı stil ve teknikleri, deneyimlemesinde etkili olmuştur. Eserlerinde, Degas’ın canlı renkleri veya Renoir ile Pissarro’nun, pastel renkleri dikkat çekmektedir. Özellikle doğa manzaralarını yansıttığı resimlerinde Renoir etkisi hissedilmektedir. Ev ve aile yaşantısına dair yaptığı çalışmaların birçoğunda, kendi ailesinden kişileri model olarak aldığı bilinmektedir. Bulunduğu döneme ait aile ile ev içi yaşamları anlatan ayrıntılara yer verdiği görülmektedir. İlk çalışmalarından olan ve ahşap yer döşemelerini zımpara yapan işçileri resimlediği, “*The Parquet Planers*, (*Parke Planyaları*), 1875” konusu itibarıyla eleştirilere maruz kalmış ve kabul edilmemiştir

(Resim105). Kapalı bir mekânda pencereden giren ışık, arkası dönük olan işçilerin üzerine vurmaktadır. Figürlerin sırtına düşen ışığın etkisiyle oluşan sert gölgeler hareketi ortaya çıkarmaktadır. Fotoğraf gerçekçiliğinde tasvir edilen çalışma günlük yaşamdan bir anı yansıtmaktadır.



Resim105.Gustave Caillebotte,“The Parquet Planers”,1875

Resim106.Gustave Caillebotte,“Traffic Island on Boulevard Haussmann”,1880

Resimlerinde, çok farklı şekillerde kullandığı perspektifi uygulamaları, dikkat çeken ve diğer izlenimcilerden ayrılmasına neden olan bir unsur olarak yansımaktadır. Alışılmadık bir perspektifle tasvir ettiği, “*Traffic Island on Boulevard Haussmann*,( *Haussmann Bulvarı üzerindeki Trafik Adası*), 1880” isimli çalışmasında fotoğraf izlerine rastlanmaktadır (Resim 106). Yukarıdan bir bakış açısıyla gördüğü meydan manzarasında hareket halindeki figürler ve yere düşen gölgeleri göze çarpılmaktadır. Detayları belli olmayan figürlerin gölgeleriyle perspektif derinliği sağlanmaya çalışıldığı ve izlenimci etkiler taşıdığı dikkati çekmektedir.

En bilinen ve Paris’in sosyal yaşamını konu alan “*Le Pont de L’Europe*,(*Europe Köprüsü*), 1881-82” de birçok eserinde görülen farklı bakış açısını kullanmıştır. Önden arkaya doğru abartılı bir perspektif uygulamıştır (Resim 107). Ufuk noktası, eğik bir perspektif yaratan adamın kafasının arkasında bulunmaktadır. Resim Paris’in 8. Bölgesinde büyük bir köprü olan, “*Place de L’Europe*” üzerinde hareket halindeki yayaları göstermektedir ve görüntünün neredeyse yarısını kaplayan köprünün makasları çok belirgindir. Ön planda izleyiciye doğru yürüyen bir çift ile köprüden tren istasyonuna bakan bir adam bulunmaktadır. İzleyicinin aksi yönde bir köpek ise

uzaklaşmaktadır. Sağ yukardan gelen ışığın etkisiyle, köprünün makasları ve insanların saydamlaşan gölgeleri yere düşmektedir. Işığın açısıyla, ufuk yönüne doğru oluşturulan gölgelerin perspektif etkisi oluşturduğu görülmekle beraber, resmin başka herhangi bir yerinde bu kadar net gölgelerin bulunmaması ressamın bunu belli bir amaca yönelik yerleştirdiğini düşündürmektedir.



Resim107.Gustave Caillebotte, "Le Pont de L'Europe", 1881-82

Fransız ressam "Georges Seurat", izlenimci olarak başladığı çalışmalarına, daha sonra içgüdüsel bir deneyim olduğu ve düzensizlik gösterdiğini düşünerek karşı çıkar ve resim sanatını yeni bir sistem içinde ele almak amacıyla tekniğini geliştirmeye doğru yöneldiği görülmektedir. Mantıksal soyutlama eğilimine yatkınlığı, "kromoluminarizm"<sup>55</sup> ve "pointillizm" olarak bilinen boyama tekniklerini geliştirmesine neden olarak, sanat alanında farklı boyutlara ulaşmasını sağlamıştır. Pointillizm olarak adlandırılan bu tekniği kullanması, onu diğer İzlenimcilerin ayrılmasına sebep olmuştur. İzlenimcilik tarafından renk ve ışık tonu kullanımından etkilenmesine rağmen, pürüzsüz, sadeleştirilmiş dokuları ve ana hatlarıyla çizilen, hareketsiz

<sup>55</sup> **Divisionism**; (kromoluminarizm olarak da adlandırılır) Neo-İmpresyonist resimdeki renklerin ayrı ayrı noktalara veya optik olarak etkileşime giren yamalara ayrılmasıyla tanımlanan karakteristik stildir.



figürleri, heykeli andıran resimleri, neoklasik eğitiminin devam eden etkisini göstermektedir. Diğer izlenimciler tarafından tercih edilen konuları benimsemiş olmasına rağmen, özellikle Mısır, Yunan heykelleri ile İtalyan Rönesans'ı fresklerini hatırlatan çalışmalar yapmak istediğini, Fransız şair Gustave Kahn'a şu sözlerle ifade etmiştir; “*Modern insanları, temel özelliklerine göre, frizlerde yaptıkları gibi hareket ettirmek ve onları renk uyumlarıyla düzenlenen tuvallere yerleştirmek istiyorum...*”<sup>56</sup>



Resim108.Georges Seurat “Peasant Woman Seated in the Grass”,1882 -1883

Resim109.Georges Seurat,“Peasant with Hoe”,1882

“*Peasant Woman Seated in the Grass (Otların arasında oturan köylü kadın), 1882 -1883*” (Resim 108) ve “*Peasant with Hoe (Çapa ile köylü), 1882*”(Resim 109) isimli çalışmalarında empresyonizmin izleri açıkça fark edilmektedir. Çapa yapan köylü resminde, ışığın etkisiyle yere düşen gölgelerin haricinde, resmin ön planında gölge uygulaması, izleyicinin gölgelik alandan seyrettiği izlenimi veren bir etki hissedilmektedir. Oturan köylüde ise kompozisyonda isminin haricinde anlaşılmayan bir mekân oluşturmuştur. Velazquez referanslı olan, Manet 'inde “*Fife Player-Flüt çalan çocuk, 1866*” çalışmasındaki mekân anlayışının hissedildiği çalışmada daha izlenimci bir tavırla yaklaşılabilir. Canlı parlak renkler ve güçlü bir ışık kullandığı görülmektedir. Velazquez ve Manet'in tersine, izlenimci bir bakış açısıyla, dış mekânda tasvir edildiği düşünülen resimde yere düşen gölge, figürün zeminle olan bağını doğrularken, arka plan ve zemin yanılışına ayırıcı etken olmaktadır.

<sup>56</sup> A Sunday on La Grande Jatte -1884, <https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/study-for-a-sunday-on-la-grande-jatte-1885>



Resim110.Georges Seurat, "La Grande Jatte'de Bir Pazar,1884



Resim111.Georges Seurat, "La Grande Jatte",1884



Resim112.Georges Seurat, "A Sunday on La Grande Jatte",1884-1886

Defalarca resimlediği "On a Sunday at La Grande Jatte,(La Grande Jatte'de Bir Pazar Günü),1884" adlı ilk çalışmasında, izlenimci bir tavır sergilediği, güçlü ışık ve gölgelerde seri fırça darbeleri görülmektedir (Resim 110). "La Grande Jatte, 1884" de ise, bu fırça darbelerinin nokta şekline doğru dönüşerek, gölgeli alanların, renk tonu farkıyla çizgi çekilmiş şekilde sınırlanarak yansıtıldığı fark edilmektedir (Resim 111). Seine Nehri'ndeki bir adada bulunan banliyö parkında dinlenen insanları resimlediği "A Sunday on La Grande Jatte(La Grande Jatte Adası'ndaki Pazar



*Öğleden Sonra, 1884-1886*” çalışmasına, 1884'den başlayarak eklediği, kontrast renklerdeki küçük yatay fırça darbeleri, daha sonra, uzaktan bakıldığında katı ve aydınlık formlar olarak görünen küçük noktalara dönüşmüştür (Resim 112). Hareketten çok heykelimsi duran figürlerin gölgelerinin, daha koyu kontrast renklerle sınırlandırıldığı görülmektedir. Modern sanatın gidişatını değiştiren bu resim, 19. yüzyıl resminin önemli imgelerinden biri haline gelmiştir.

Tutku ve kişisel duyularını ifade etmekte yetersiz gördükleri Empresyonizme karşı, Vincent van Gogh ve Paul Gauguin 'de yeni arayışlara girerler. Empresyonizmle tanıştığında, ışığın ve rengin kullanımını keşfeden Van Gogh'un, pointillizmin noktasal ifadesine doğru yoğunlaşmaya başlaması, post empresyonist dönemine doğru zemin hazırlamaktadır. Bu anlamda sırayla noktacılık, sembolizm ve bir dönem birlikte çalıştığı oda arkadaşı, Gauguin 'in renklendirme ve dönemi etkisi altına alan “Japon estamplarından” da etkilenmesiyle, Van Gogh'un kendi özgün tarzını oluşturma eğilimi içine girdiği görülmektedir. Resimlerinde canlı ve koyu renkler, belirgin ve titreşimli fırça vuruşlarına doğru yönelim göstermektedir. İçindeki neşe, coşku, hüznün ve öfkeyi bu canlı ama titreşimli, kıvrak ve kendine has fırça vuruşlarıyla eserlerine yansıtmaktadır.

Kendini resimlediği bir oto portre olan *“Walking to Work, (Çalışma Yolunda), 1888”* adlı çalışması, Van Gogh'un 1888 yılında Tarascon'a yaptığı gezilerden birini anlatmaktadır (Resim113). Kendisini, çalışmaya giden ressam olarak betimlediği resimde, dair kolunun altında çalışma malzemelerini taşımaktadır. Arkadaki manzarada, canlı ve parlak renklerin kullanıldığı resimde, yere düşen gölgesi dikkat çekmektedir. Canlı sarı, turuncu ve kırmızı tonlarının baskınlığının tersine, koyu tonlarda yaptığı gölge kontrast bir etki yaratmaktadır. Koyu tonda gösterilen gölge, empresyonistlerin renkli gölgelerinin aksine, artık kendi kişisel ifadesinin izlerini yansıttığının bir göstergesi niteliğindedir. Aynı yılda yaptığı *“The Night Cafe, 1888”* de bilardo masasının yere düşen gölgesini daha empresyonist bir tarzda, Seurat'ın çalışmalarındaki gibi sınırladığı görülmektedir (Resim114).



Resim113. Vincent Van Gogh, "Walking to Work, Çalışma Yolunda, 1888  
Resim114. Vincent Van Gogh, "The Night Cafe", 1888



Resim115. Vincent Van Gogh, "Sower With Setting Sun", 1888

Aynı yıl tarihli bir başka çalışması, "*Sower With Setting Sun, (Günbatımında Tohum Eken), 1888*"dır (Resim115). Alt ve üst tarafından kesilmiş, resimde ön plandaki karanlık adam silüeti, sağdaki neredeyse aynı tonda karanlık olan ağacın gövdesi ile dengelenmektedir. Figür ve ağaç, burada silüet gölgeye dönüşmüştür. Silüetin başının arkasında, batan güneşin, ışıkları parıldamaktadır. Büyük bir yuvarlak halinde

gösterilen güneş, ufuk noktası üzerinde durmaktadır. Gökyüzünün parlak sarı ve turunculuğuna karşı, göz seviyesindeki alanlar, yeşil ve mor' un tonlarıyla ifade edilmiştir. Gauguin'le kaldığı dönemde, beraber resim yaptıkları döneme ait olan bu çalışma, Van Gogh'un aynı dönemdeki diğer ressamların çalışmalarından ayrıldığını göstermektedir. Siyah bir silüet olarak doğan gölgenin, zaman içinde renklenmesiyle, ortaya çıkan empresyonizm, resim sanatında yeni oluşumuna yol açmıştır. Bu oluşumun içinde bulunan bazı sanatçıların, giderek kendi yöntem ve üsluplarını geliştirmeleriyle yavaş yavaş etkisinin azalmaya başladığı görülmektedir.



Resim116.Paul Cezanne ,“The Card Players”,1892

Resim117.Paul Cezanne,“Mont Sainte-Victoire”,1895

Bu sanatçılardan biri olan Paul Cezanne, kompozisyonu uygulama biçimi ile empresyonistlerden ayrılmaktadır. İlk etapta, ışığın etkileri konusunda empresyonist bir anlayış edinmesine rağmen, eski ustaların yapıtlarındaki, yapıyı sağlamayı amaçlamaktaydı. Bunun için sanatçının, ilkönce doğayı oluşturan nesnelere görmesi, daha sonrada beyni ile gördüklerini, en uygun şekilde ifade etme yollarını yaratması gerektiğini belirtmektedir. Daha çok post-empresyonist ressam olan Cezanne, doğada görünen gerçeğe ve değişen ışık etkileri yerine, resimdeki biçimsel gerçekliğin önemi üzerinde durmaktadır. Doğadaki nesnelere, koni, küre, silindir gibi geometrik şekillerden yola çıkarak renklerin kontrast değerleri ile hacimlendirdiği bir teknik geliştirmiştir. Renklerden yararlanarak nesnelere üzerinde, farklı bir perspektif etkisi yaratmaya çalışmış olduğu görülmektedir. Nesnenin ve yüzeyin merkezini bir noktada ele aldığı bu tekniğin, daha sonra Kübizm' in çıkış noktası oluşturmaktadır. Aynı zamanda renkleri ve biçimleri kullanım yöntemi, açık koyu anlayışını ortadan kaldırmasıyla, yakın tonları kullanan Fovistleri'de etkilediği göze çarpmaktadır. Paul



Cezanne'ın, doğayı gözleme biçimi ve tuvale aktarırken renkleri parçalamaya başlaması daha sonra, Picasso'nun Kübizmi keşfetmesine zemin sağlamış ve soyut sanata kadar uzanan modern resmin yolunu açmıştır.

“*The Card Players, Kart oyuncuları,1892*” Cezanne'ın Empresyonist dönemini göstermektedir (Resim 116). Empresyonizmin, parlak renkleri ve kalın çizgilerini taşımaktadır. Cézanne'ın şekil ve formları ayırmaya başladığı, parçalanmış renklerde göstergesi konumundadır (Resim116). Cezanne'ın sonraki yıllarında, çoğunu resim yaparak geçirdiği “Aix-en-Provence'deki” evinde yaptığı “*Mont Sainte-Victoire, 1895*” iyice yüzeylerin parçalanmaya başladığı fark edilmektedir (Resim 117). Arka plandaki dağ boyama şekli, basit formlara yol açarken, ön plandaki binalar ile peyzajın bütünlüğünü sağlamaya çalıştığı gözlenmektedir. Cezanne'ın ışığı ve rengi kullanım biçimi, yüzeydeki parçalanmanın etkilerini, belirmede etkili olmaktadır.



Resim118.Paul Cezanne,“Large Bathers, Banyo Yapanlar”,1900

Cezanne'nin bir dizi oluşturduğu, çıplak banyo serisinden olan “Large Bathers, Banyo Yapanlar,1900”, (Resim 118) en iyi çalışmalarından olmakla beraber, modern sanatın başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Resimdeki çıplak figürler, Picasso'nun daha sonraki çalışmalarından olan “Les Femmes d'Alger (O. J.)” ile karşılaştırılarak, Cezanne'nin dönemin ressamı üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır.



## 5. 20.YÜZYIL RESİM SANATINDA GÖLGE

### 5.1. 20. Yüzyıl Sanatına Zemin Hazırlayan Siyasi ve Toplumsal Etkenler

Sanatı, toplumların oluşturan ekonomik ve kültürel oluşumlardan, ayrı tutmak imkânsızdır. Sanatı anlayabilmek için, içinde bulunulan çağa ait bilimsel, teknolojik yenilikler, siyasi düşünce ve toplumu yönlendiren kültürel yapı analiz edilmesi gerekmektedir. 20. yüzyıl Batı Sanatının devrimsel nitelikteki oluşumunun temeli, 18. ve 19 yüzyılda Avrupa'da meydana gelen bilim, kültür ve siyasi alandaki hızlı değişimlerden kaynaklanmaktadır. 18.yüzyılın sonlarında başlayan bu değişimin siyasi yöndeki ilki 1776'da Amerikan ve 1789'daki Fransız Devrimi olarak görülmektedir. İkinci etken ise 18. ve 19 yüzyılda yeni buluşlarla, buhar gücüyle çalışan makinelerin üretime etkisiyle ortaya çıkan Endüstri devrimi olmuştur.

19. yüzyıldaki fabrika sahiplerinden oluşan orta sınıfta içine alan, yeni burjuvazinin gelişerek, daha fazla zenginleşmeye başlaması ve bu oluşan tabakaya üretim yapan işçi sınıfı, iki farklı toplumsal tabaka oluşmasına sebep olmuştur.

Siyasi yapının değişmesi daha önceki monarşin ve aristokrasinin etkin olduğu sanat ortamında' da değişimlere sebep olmuştur. Daha önce saray tarafından değerli görülüp, desteklenen ve bu doğrultuda hizmet eden sanatçı, bu yeni oluşan burjuvazinin lüks ihtiyaçlarına cevap veren değerli kişi konumuna dönüştüğü görülmektedir. Sanata ve sanatçıya olan bakışın değişmesiyle birlikte, 19. Yüzyıl burjuvazisinin, üretilen sanatsal eserleri için geniş kaynaklar ayırmasına olanak sağlamıştır. Resim, heykel gibi sanat eserleri haricinde, müzikal ve tiyatro gösterilerinin birbiri ardına sıralanması, burjuvazinin dışında, gelişen teknolojiyle ucuz üretim yolu bulan şahıslara da yeni kazanç kapılarının yollarını açmaktaydı.

## 5.2. 20. Yüzyıl'ın ilk Yarısında Paris'te Sanat Ortamı

Modern sanatın oluşumunun başladığı Fransa, 19.yüzyılın ortalarından itibaren, öncü sanatçıların ve sanat ortamının yoğunlaştığı bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın geleneksel kurallarına karşı başlayan tepkiler ve yeni oluşumların neticesinde, Floransa'da başlayarak, Roma ile devam eden süreç, Paris'e doğru kaymış ve sanatın merkezi konumuna gelmesine sebep olmuştur.

Özellikle resim ve edebiyat alanında birçok kişi, sanatın merkezi konumundaki Paris'teki önemli hocalardan eğitim almak ve bu ortama katılmak için gelmektedirler. O dönemde kafeleri ve sanatla ilgili sohbetlerin yapıldığı mekânlarıyla Montmartre en gözde yerler arasında bulunmaktaydı. Burası ressamlarla heykeltıraşların dışında birçok oyuncu, edebiyatçı, şair, dansçı ve müzisyeninde bir araya gelerek sanat sohbetleri yaptıkları bir yerdi. Buradaki müzikli barlar, kabareler, kafe ve atölyeler her kesimden insanları ve özellikle ressamları kendine çekmekteydi. En ünlü kabare olan Moulin Rouge, hareketli ve bohem gece hayatını resimlemek isteyen Henri Toulouse Lautrec gibi ressamlar için bulunmaz bir kaynak niteliğindedi. 20. yüzyıl başlarında, Montmartre'nin bu hareketli ve bohem sanat ortamının, zamanla eski canlılığını yitirmeye başlayarak yerini Montparnasse'e bıraktığı görülmektedir.

## 5.3. Kübizm Ve Sonrasında Gölge

Farklı form arayışlarıyla çıktıkları yolda, Pablo Picasso ve Georges Braque 20. yüzyılın en önemli sanat hareketlerinden biri olan Kübizmin oluşumunu başlatmışlardır. 1906' da başlayan temelleri atılan bu sanat oluşumunun, hız ve hareketi ifade eden Fütürist anlayıştaki ressamları' da etkisi altına aldığı görülmektedir. O dönemde Picasso Uzakdoğu'dan gelen Afrika maskelerinin primitif ve yalın biçimlerinden etkilenerek yaptığı "*Mademoiselle D'Avignon, (Avignonlu Kızlar)*" resmiyle Kübizme giden yolu başlatmaktadır. Konudan çok biçimle ilgilenen Kübistler Cézanne'ın doğayı formlarla oluşturma yöntemini örnek alarak yeni bir dili oluşturmak isterler. Bunu yaparken geometrik bir form olan küpten yararlanmaktadırlar.

Sanattaki tek yönden bakış biçimini değiştirerek, nesnenin farklı yönden görünüşlerini birleştirmek suretiyle, hacimselliğin olmadığı çok yönlü görüntüler elde ederler. Cepheden veya profilden ele aldıkları figürlerde ise yüzdeki elemanların deforme edip parçalanmasıyla farklı görüntüler oluştururlar.

Gölgenin iki boyutlu olması, Kübizm ve onu izleyen Soyut hareket döneminde çok fazla önem verilmediği görülmektedir.<sup>57</sup> Farklı konulara ilgisi olan Picasso'nun ise gölge konusunu, farklı dönemlerde ele alarak çalışmıştır. 1940 yılında yapmış olduğu "Picasso's Silhouette and Crying Young Girl,(Picasso'nun Silueti ve Ağlayan Genç Kız)" (Resim119) çalışmasında isminden anlaşıldığı üzere tasvir edilen gölgenin Picasso'ya ait olduğu anlaşılmaktadır.



Resim119.Pablo Picasso, "Picasso's Silhouette and Crying Young Girl", 1940

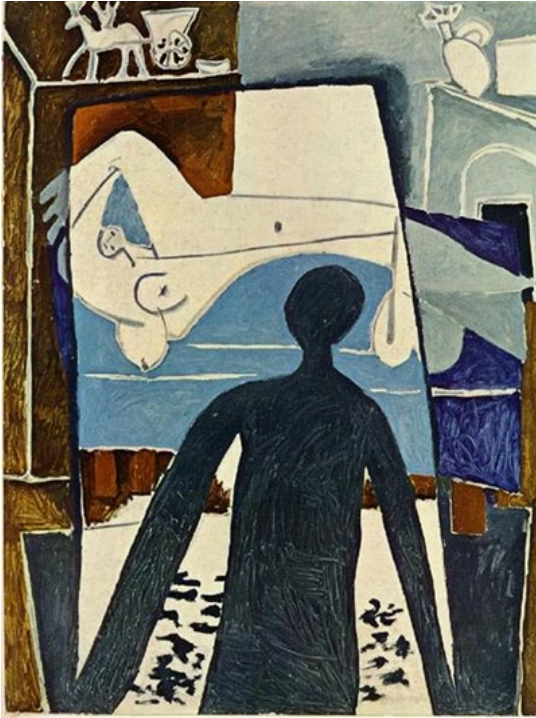
1994 yılında "Picasso'nun fotoğrafçısı" sergisinde ortaya çıkan bir belgeye göre 1927'de Picasso'nun yüzünün gölgesini fotoğrafladığı ortaya çıkmıştır.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> [http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2009/LaSombra/fundacion/fundacion7\\_ing.html](http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2009/LaSombra/fundacion/fundacion7_ing.html) , Museo Thyssen-Bornemisza

<sup>58</sup> Picasso. L'ombre du récit portée sur le tableau (*L'Ombre sur la femme et L'Ombre*, 1953), <https://journals.openedition.org/narratologie/992?lang=en>

Picasso'nun, karanlık profili, resmin sağ tarafına yerleştirilerek, çizimin yarısını gölgeye bırakmaktadır. Bu resimde, iki tür görüntünün bir arada bulunması bizi ressamın, ışık kaynağı ile yansıtma yüzeyi arasındaki gövdesini yansıttığı, eliyle (başın formu) üretilen "kültürel" ikonunu ile "doğal" ikonunu karşılaştırmaya yöneltmektedir.

Koyu siluet biçiminde tasvir edilen gölgenin, uygulama biçimiyle, resmin kökeni mitine gönderme yapıldığını düşündürmektedir. Picasso'nun Kübizm sonrası ile biçim diliyle, siluet formundaki gölgesinin birlikte kullanımı, eklektik bir görüntü izlenimi vermekle birlikte, siluet gölgenin yerleştiriliş biçimi, duruş ve yönü sanki resmin önünde duruyormuş hissi oluşturmaktadır. Bu düzenleme Renoir'ın "The Pont des Arts"daki, hem içinde, hemde önünde duruyor olarak tasvir ettiği gölgesi ve oluşturduğu derinlik algısıyla, kavramsal olarak bağ kurduğunu hissettirmektedir. Bu bağdan yola çıkarak Renoir resimdeki yansıyan gölgesi ile izleyiciyle bağ oluştururken, Picasso'nun, siluet gölge aracılığıyla, hem izleyici hemde resim ve resmi yapan ressam arasında ilişki oluşturmaktadır. Bu durum resmin konusu olan gölgenin, yine ressamın kendisine dönüştüğünü göstermektedir.



Resim120.Pablo Picasso, "The shadow, Gölge", 1953



Resim121.Pablo Picasso, "La sombra sobre la mujer", 1953



Picasso'nun daha ileriki yıllarda yaptığı, *“The shadow,(Gölge)1953”*(Resim 120) ve *“La sombra sobre la mujer, (Kadının üzerindeki gölge),1953”* (Resim 121) isimli iki adet daha, gölge ile ilgili resmi bulunmaktadır. Model ile ressamın tasvir edildiği ve birbiri ile benzerlik gösteren resimlerde, bir anın öncesi ve sonrası izlenimi uyandırmaktadır. *“Gölge”* (Resim 120) resminde, ön planındaki karanlık bir silüetin, uzanmış olan çıplak bir kadın figürüne doğru bakmakta olduğu görülmektedir. Bize ressamın bir kapının önünde durmakta olduğu hissini uyandıran gölge silüetinin, çevresi dikdörtgen şeklinde aydınlık bırakılarak, diğer yerlerin daha koyu tutulduğu görülmektedir. Çocuk resimlerinde görülen *“Şema öncesi dönem”*<sup>59</sup> özelliklerini hissettiren çalışmada, odanın hem içi hemde dış görüntüsü aynı anda gösterilmektedir. Soğuk renklerin ağırlıkta olduğu resimde, gölge ile model temas etmemektedir. *“Kadının Üzerindeki Gölge”* de (Resim 121) ise yüzeyde daha büyük bir alan kaplayan gölge, çıplak kadın figürünün üzerine doğru düşmektedir. Odanın içinde durduğu izlenimi veren gölgenin bazı noktalarda saydamlaşarak karanlık alanları renklenmektedir. Gölge silüetinin, modelle temas ettiği alanlarda oluşan renk değişimleri, kırmızı ve mavi tonlarında boyanmıştır.

Picasso'nun "Picasso'nun Silueti ve Ağlayan Genç Kız" resminde olduğu gibi bu iki resimde de Renoir' in “Des Arts Köprüsü”ndekine benzer bir etki bulunmaktadır. Resmin ön planında oluşturulan, gölge silueti, ressamın izlediği model ve dışarıdan izleyen seyirci ile ressamın içeriğe dâhil olduğu hissi uyandırmaktadır.

*“Yıllar önce Poussin, gölgeyi insanın metaforu olarak düşünmüştür. Picasso'ya göre ise, her şeyden daha önemli olan, yaratı ile yaratıcı arasındaki temas noktasıdır. Picasso, gölgeyi 'vücut bulmanın' ayrılmaz bir parçası olarak gören eski geleneklere son noktayı koymuştur. Ona göre gölge, sadece üç boyutlu nesnelere yaratmanın<sup>60</sup> bir yolu değildir; bu aynı zamanda onları boyutsuz hale getirmenin bir yoludur”*

Les Nabis olarak bilinen sanatçı grubu ile bağlantılı bir İsviçreli ve Fransız ressam Félix Edouard Vallotton'un (1865-1925), 1900'lerde Nabilerin dağılması ve 1920'lerde Almanya'da gelişen Yeni Nesneliliğin etkisiyle çalışmalarının farklı bir

<sup>59</sup> Şema öncesi dönem (4-7) yaş arası, bazı çocuk resimlerinde saydamlık özelliği bulunmaktadır. Örneğin, dışardan gördüğü evlerin çizimlerinde, evin içindeki eşyalarında çiziliyor olması gibi.

<sup>60</sup> Emine Dilek Yalçın, a.g.e.,s.38

yöne kaydığı görülmektedir. Birinci Dünya Savaşının sona ermesinden sonra, özellikle durgun yaşamlar, hafıza ve hayal gücünden oluşan manzaralar ve cansız erotik çıplaklara yoğunlaştığı görülmektedir. Manzara ve deniz manzaralarında geleneksel görüş ve tekniklerden kaçınarak sıra dışı bakış açıları ile farklı perspektifler sunuyordu. Sahne bazen yukarıdan, ufukta resim çok yüksekken veya gökyüzü hiç görünmeden görülebilmekteydi. Formlar basitleştirilerek, şekiller genellikle küçük ve neredeyse tanınmamaktaydılar. “*Les Alyscamps soleil matin, (Alyscampsta Sabah güneşi), 1920*” resminde güneş ışığı ve ağaçların yola düşen gölgeleri görülmektedir (Resim 122). Diğer nü çalışmalarından farklı olarak resmettiği “*Nu sur fond jaune, (Sarı Arka Planda Çıplak), 1922*”(Resim 123) modelin gölgesi, arkasındaki sarı renkli duvarın üzerine düşmektedir. Model durgun hareketsiz ve seyirciye doğru bakmaktadır.



Resim122.Félix Edouard Vallotton,“Les Alyscamps soleil matin”,1920

Resim123.Félix Edouard Vallotton,“Nu sur fond jaune”,1922

Dada ile Almanya’da gelişen, Yeni-Nesnelcilik akımına dâhil olmuş, bir başka ressam olan “Cristian Schad’ın”ın, 1928 tarihli “*Portrait of Dr Haustein, (Dr. Haustein’in Portresi)*”, resminde, bel hizasında kadrāja alınan figür, ellerini birbirine kenetlemiş

halde oturmaktadır (Resim 124). Figürün arkasındaki yüzeyde ise kendisine ait olmadığı belli olan ve elindeki sigarayı üfleyerek tedirginlik uyandıran gölgenin, bir kadına ait olduğu hissini uyandırmaktadır. Direkt olarak cepheden ışık alan figürün gölgesine ise rastlanmaz iken, portrenin üzerine düşmeyen gölge ile gerçeküstü bir durum oluşturulmaktadır. Bu durum, negatif yönleri vurgulamak için, en çok kullanılan tekniklerden biri olan, gölgelerin deforme edilerek büyütülmesinin oluşturulmaya çalışıldığını göstermektedir. Bazı kaynaklarda bu gölgenin Dr. Hans Haustein'in âşık olduğu ve 1931'de intihar eden karısına ait olduğunu belirtmektedir. Daha sonra Dr. Haustein'de Yahudi kökeninden dolayı, 1933 yılında Gestapo tarafından tutuklanınca intihar etmiştir.



Resim124.Cristian Chad, "Portrait of Dr Haustein",1928

Resim125.Sylvia Gosse, "Walter Richard Sickert",1923-5

"Sylvia Gosse (1881–1968)," *Walter Richard Sickert, 1923-5* çalışmasında, yakın arkadaşının, yarım boy profil portresini, 1923'te Edinburgh'ta çekilmiş bir fotoğraftan resimlemiştir (Resim 125). Gosse, bir kopyası Islington Kütüphanelerindeki Sickert arşivinde bulunan, çağdaş bir fotoğrafını neredeyse aynen kopyaladığı

görülmektedir. Sickert' in fotoğrafik portresi ve buna dayanan yağlı boya resimde, Sickert' in duruşu, yoğunlaşmış ifadesi ve izleyiciden tamamen kopuk duruşu yansıtılmaktadır. Figürünün arkasındaki yüzeye hafif şekilde yansıtılmış gölgesi düşmektedir. Drummond Young, Sickert' in fotoğrafını çekerken ışığın, kameradan eğik bir açıya çevrilmiş, bir arka plana tek bir büyük kaynaktan, dikkatlice yansıtıldığını belirtmiştir. Bu figürünün arkasında daha küçük, daha yumuşak ve dağınık bir gölge oluşturmuştur. Gosse ise resminde gölgenin dış çizgisini keskinleştirerek, Sickert' in paltosundakine çok benzer şekilde yeşil-gri tonlarda daha sert bir kütle olarak boyamıştır. Bunun etkisi fotoğrafta olduğundan çok daha hacimsel görünmektedir. Gosse, boyayı yamalar halinde uygulayarak, Sickert' in figürünün yapısını renk katmanlarıyla oluşturmuştur. Paltonun kıvrımlarını ve vurgularını belirtmek için, ilk olarak yeşil, sonra ise kahverengi tonlardaki renk alanları görülmektedir.

#### 5.4. Metafizik Resim ve Giorgio De Chirico'nun Gölgeleeri

Metafizik resim, İtalyan sanatçı Giorgio de Chirico, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce 1911'de, gerçeküstücüleri derinden etkileyen "scuola metafisica" sanat hareketini geliştirilmeye başlamıştır. Daha sonra 1917'de kardeşi Alberto Savinio ve Carlo Carrà ile De Chirico Okulu ilkelerini resmen oluşturmuşlardır.

*"Gölgeye bahşedilen en karmaşık ve gizemli anlatımsal özelliklerin Giorgio de Chirico'nun metafiziksel tablolarında bulunduğu inkâr edilemez. Ressam her fırsatta geometrik ve net gölgelere duyduğu tutkuyu dillendirmiştir."*<sup>61</sup> 1910 ve 1919 arasındaki çalışmalarında, sık sık neo-klasik tarzdaki binalar ile uzun roma sütunlarının yansıyan gölgelerini çizdiği görülmektedir. Keskin ışık ve gölge kontrastları ile çoğunlukla belirsiz, tehdit edici, gizemli bir atmosfer yaratan Chirico'nun resimlerinde, genellikle Roma arcade'lerine, uzun gölgelere, mankenlere, trenlere ve farklı bakış açılarına rastlanmaktadır. De Chirico'nun Metafizik sanat anlayışı, çok sevdiği ve etkilendiği Nietzsche'nin felsefesine ile doğduğu yer olan Yunanistan'ın mitolojisine olan yakınlığından kaynaklanmaktadır.

<sup>61</sup> Victor I.Stoichita,a.g.e,s,146



1910'da daha basit düz yüzey boyama tarzıyla başladığı, 'Metafizik Şehir Meydanı' serisinin ilkini ve Sonbahar öğleden sonra bir Enigma'yı oluşturmuştur. Temmuz 1911'de, Paris'e giderken uğradığı Torino'nun "metafiziksel yönü" olarak adlandırdığı, özellikle de kemer ve pistlerinin mimarisinden derinden etkilenmiştir.

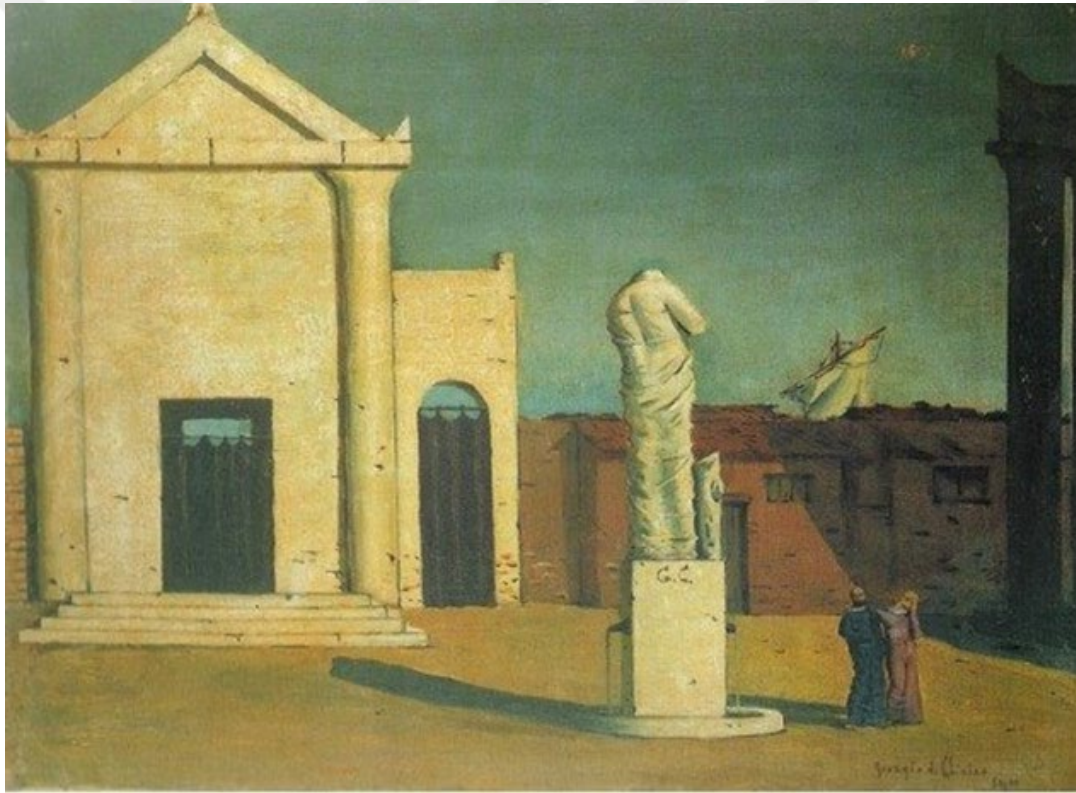
De Chirico'nun 1909-1919 yılları arasında metafizik dönemi olarak ürettiği resimler, imgeleri tarafından uyandırılan gizemli bir atmosferi nitelendiriliyordu. Bu dönemin başındaki resimleri, Akdeniz şehirlerinin aydınlık gün ışığından esinlendiği hareketsiz şehir manzaralarından oluşmaktaydı. Bunun sebebi ise zaman ve mekânda bir yer değiştirme hissi yaratmak isteğinden kaynaklanmaktadır. De Chirico'nun sanatının yeniliği, dünyaya çoğaltılacak bir şey olarak değil, yorumlanması gereken bir anlam olarak bakmaktan ibarettir. Metafiziksel resmiyle mitin figürlerini, kendi dünya deneyimlerini anlattığı metaforlar olarak kullanmaktadır. Eserleri, izleyiciyi eylemsiz ve bekleme, huzursuzluk, şaşkınlık uyandıran sessiz ve askıya alınmış sahnelerin önüne yerleştirmektedir. De Chirico, olağan ve mantıksal işaretlerden uzaklaştırarak, kontrol edilemeyen yeni anlamlar yaratmak ve tamamen öngörülemeyen şiirsel ilişkiler kurmak istemektedir.

Giorgio de Chirico, neslinin birçok sanatçısı gibi, Cezanne ve diğer Fransız modernistlerinin eserleriyle ilgilenmemiştir. İsviçreli Sembolist Arnold Böcklin' in resimlerinden ve Max Klinger gibi Alman sanatçıların çalışmalarından daha çok etkilenmektedir. "*L'enigma di un pomeriggio d'autunno, (His Painting The Enigma of an Autumn Afternoon-Bir Sonbahar Öğleden Sonra Ressamın Gizemi), 1910*" ilk "*Metaphysical*" çalışma olarak kabul dilmektedir (Resim 126). "*Sanford Schwartz'a göre, babası bir demiryolu mühendisi olan de Chirico;*

"...bir tren penceresi perspektifinden binalarda ve manzaralarda nasıl görüldüğünüzü gösteren resimler çizdi. Kuleleri, duvarları ve plazaları parlıyor gibi görünüyor ve bir şeyleri bu şekilde görmenin getirdiği gücü hissetmek için yaratılıyorsunuz: Onları her gün onlarla yaşayan insanlardan daha yakından tanıdığınızı hissediyorsunuz."

Kırmızı giysili ve elleriyle başını tutan kadınla yanındaki erkek figürüne, yere düşen gölgelerin eşlik ettiği, ıssız bir meydan görüntüsüyle, "*L'enigma di un pomeriggio d'autunno, 1910*" tablosunda, sanatçıya ait olan notlardan bazıları sayesinde, sahnenin kurulduğu karenin Floransa'daki Santa Croce'ye ait olduğu ve heykelin Dante'ye adanmış anıtı temsil etmesi gerektiği bilinmektedir. Arka planda

mavi ve huzurlu gökyüzü, meydana vuran ışığın oluşturduğu huzursuz edici havayla gölgelenmektedir. Tam olarak ne olduğu belli olmayan anıtsal yapının, açık tonlarına karşılık, karanlık kapı ve pencere girişleri, içeride perdeye benzer nesnelerin üstünden görünen gökyüzü ile nefes almaktadır. Arka planda, arkasında ne olduğunu görmeyi imkânsız kılan bir duvar ve üzerinde çıkıntı yapan bir teknenin yelkenleri dikkati çekmektedir. Meydanda başsız ve sırttan görünen heykel, yanında duran figürlerin küçüklüğü ile daha da uzun görünmektedir. Gökyüzünün rengiyle, duvarın arkasında neşe uyandıran yelkenliye karşılık, meydanda gizemli, melankolik ve belirsiz bir hava hâkimiyeti hissedilmektedir.



Resim126.Giorgio De Chirico“L'enigma di un pomeriggio d'autunno,1910”

De Chirico'nun “*La matinée angoissante, (Hüzünlü Sabah), 1912*”, (Resim127) isimli resminde gölgenin (tren) ana temayı oluşturduğu görülmektedir. Resimde görülmeyen formların yansıttığı, ön plan bulunan ve sağda ufuk noktasına yakın yerden diyagonal giren gölgeler geometrik bir biçim oluşturmaktadır. Sağda diyagonal gelen bu gölgeler, sol tarafta buluna binanın üst çizgisi ile olan açısı resim dinamik etkisi sağlamaktadır. Sol tarafta bulunan ve nerdeyse ufuk noktasına dayanan bina abartılı bir perspektif kullanımıyla derinlik oluştururken aynı zamanda resimdeki en

açık bölümü oluşturarak kontrast etki yaratmaktadır. Gökyüzünde hafif belirmeye başlayan aydınlık hissedilmektedir. Soldaki binanın sütunlarını oluşturan geometrik dikey formlar, açık-koyu aracılığıyla daha belirgin hale gelmekte, abartılı perspektifle geriye doğru giderken statik bir ritim oluşturmaktadır.



Resim127.Giorgio de Chirico,“La matinée angoissante”,1912

Resim128.Giorgio de Chirico,“Melancholy And Mystery Of A Street”1914

Benzer tarzda yapılmış bir başka resim olan, “*Melancholy And Mystery Of A Street*, (Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi), 1914, aynı tarzda bozulmuş abartılı perspektifiyle karşımıza çıkmaktadır (Resim128). Bir önceki resimden farklı olarak, gölge şeklindeki figürlerin eklendiği göze çarpmaktadır. Sol tarafta bir kız çocuğu yol boyunca çember çevirerek oynuyor, ama önünde, sol tarafta ise kime ait olduğu belli olmayan, tedirginlik verici gölge bir görüntü bulunmaktadır. Boş, geniş ve açık bir karavanın siyah gölgesi, sağdaki bina ve caddenin gölgelerinin yarattığı tedirginlik hissini arttırmaktadır. Gökyüzünün ışığı zayıf olmasına rağmen, yol çok parlak bir ışıkla aydınlanmıştır. Sağdaki binanın sütunları, iç taraflarının karanlık olmasına rağmen daha aydınlık izlenimi vermektedir. Sanatçının hayranlıkla yarattığı ışık ve gölge arasındaki güçlü karşıtlık, bize gizemli bir rüya dünyasının tedirgin görüntülerini yansıtmaktadır.

Sembolik eserlerinden bir diğeri ise, ressamın tamamen ıssız bir meydanda, uzaktan görülebilen tek bir insan silüeti haricinde, neredeyse tamamen çalışmanın ön planını kaplayan, bir manken yerleştirmiş olduğu “*Il grande metafisico*,( *Büyük metafizik*), 1917” isimli eseridir (Resim 129). Çizgiler, kareler, geometrik elemanlar ve kırmızı bir pelerin ile kendisini sayısız yoruma ödünç verebilecek bu tür bir çalışmanın anlamını kavramak kolay görünmemektedir. Ayrıca bu tabloda, zamansız evrenin, tüm eserlerindeki varlığını ortaya koymaktadır. Vurgulanan figürün insan özelliği olmadığı gibi, manken kafasının bile insanı ifade eden özellikleri bulunmamaktadır. De Chirico’nun mankeni aslında, dünyanın kendisini inşa etmek için herhangi bir eylem gerçekleştirmeden, kendisini oluşturmaya izin verdiği sıradan bir insan olarak yansıtılmaktadır. Onu çevreleyen nesnelere soğuk, katı ve geometrik şekiller aslında onu ısıtamamaktadır. Koca meydana sadece yere düşen binaların gölgeleri ve yalnızlık duygusu hissedilmektedir.



Resim129. Giorgio de Chirico,“Il grande metafisico”,1917

Resim130.Giorgio de Chirico,“Le muse inquietanti”,1918

Bir başka meydan ve bu sefer roma sütunlarıyla kurgulanmış figürlerin bulunduğu “*Le muse inquietanti*, (*Rahatsız edici muses*), 1918” resminde de yine aynı



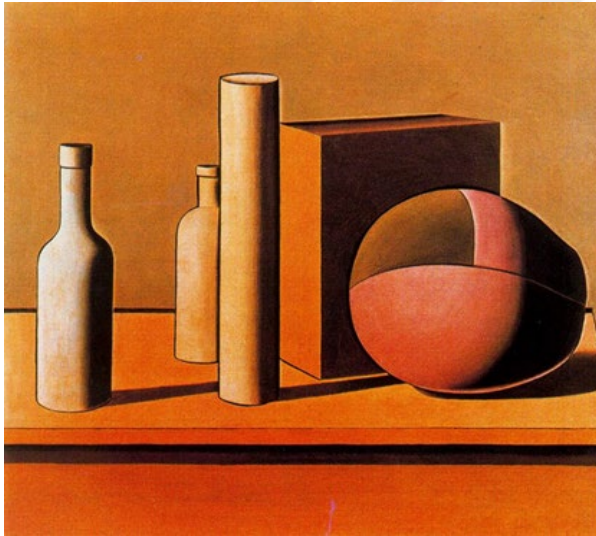
sessizlik dikkati çekmektedir (Resim 130). Ufuk noktası yüksek, güçlü bir perspektif yapısıyla oluşturulmuş bu alan, Ferrara'da ortada ahşap plakalar üzerinde duran bir sahneye sahip, büyük bir kareyi temsil etmektedir. Neredeyse bütün metafizik eserlerinde görülebileceği gibi insan figürleri yine yoktur, binaların pencereleri kapalı ve karanlıktırlar. '*Este sarayı*' olarak bilinen binanın kuleleri ve sol tarafında, iki adet silindirik kule durmaktadır. Sağda antik bir heykel gölgede görünürken, ön planda ise başları oval biçimli kaidelere dayanan iki manken yerleştirilmiştir. Anlamı belirsiz görünen figürler, sanki çocuk oyunlarındaki gibi, yerlere gelişigüzel yerleştirilmiş renkli nesnelere gibi durmaktadırlar. Sağdan gelen ve gerçek olmayan bir ışık, kareyi aydınlatmakla birlikte, tasvir edilen şekiller, tasarıma çok büyük önem veren İtalyan Rönesans geleneğine atıfta bulunarak, kontur çizgileri tarafından tanımlanmaktadır. Işığın etkisiyle mankenlerin uzayan gölgeleri, dikey yer çizgileriyle karşıtlık oluşturmaktadır. Canlı renklerin aydınlatmasına karşı, genel olarak atmosfer özellikle karanlık bir havanın hâkimiyetinde görülmektedir. Var olan nesnelere, yüzü olmayan mankenler ve ıssız kare arasındaki ilişki, izleyiciyi cevapsız bir kurguya doğru sürüklemektedir. Aslında bu, De Chirico'nun, sürekli beklenti atmosferini sevmesi ve herhangi bir cevap vermek istemeyen üslubundan kaynaklanan, bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece alışıldan farklı bir gerçekliği ve duygularımızı harekete geçirecek metafizik bir anı göstermek istemektedir.

1911 ve 1920 yılları arasında, İtalyan sanatçılar Giorgio de Chirico ve Carlo Carrà'nın eserlerinde gelişen **metafizik resmin** birçok sanatçıyı da etkisi altına aldığı ve çalışmalarını şiddetle etkilediği görülmektedir. 1920'lerde özellikle Sürrealistlerin başı çektiği bu ressamlar, izleyici üzerinde rahatsız edici etkiler elde etmek için, temsili ama uyumsuz görüntüler oluşturmuşlardır.

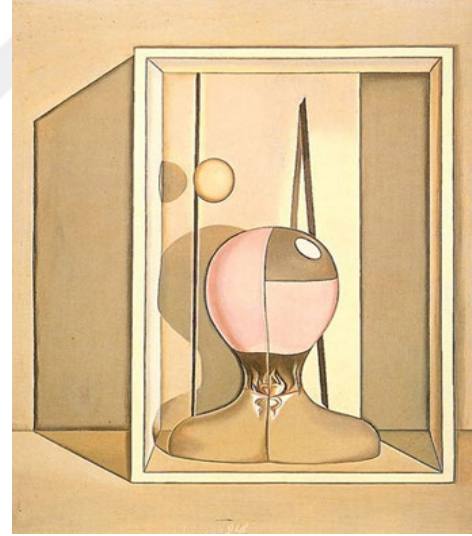
De Chirico'nun stilinden etkilenen ressamlar arasında 1917-1920 yılları arasında, diğer Metafizik ressamları "*Giorgio Morandi, Filippo de Pisis ve Mario Sironi*", 1920'lerde ve sonrasında ise, "*Felice Casorati*" gelmektedir. 1921 ve 1924'te Almanya'da Metafizik sanat sergileri, "*George Grosz ve Oscar Schlemmer'in*" eserlerinde manken görüntülerinin kullanılmasına ilham vermiştir. "*Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy, René Magritte, Paul Delvaux, Carel Willink, Harue Koga ve Philip Guston*" gibi Sürrealist olan ve De Chirico'dan etkilenen farklı sanatçıların resimlerinde de, göze çarpan metafizik etkilere rastlanmaktadır. Yine diğer

Sürrealistler tarafından yapılan birçok çalışmada da, Metafizik resimden türetilmiş biçimsel ve tematik unsurların kullanıldığı görülmektedir.

Giorgio Morandi 14. yüzyıla ait resim üzerine geleneklerini temel alan Academia' da, özellikle Rembrandt üzerine çalışmalarda bulunmasına rağmen, son iki yılında stilindeki değişiklikleri reddetti. Daha sonra Cezanne, Derain ve Picasso'nun çalışmalarından etkilendi. 1914'de Fütürist tarza doğru bir süreliğine yakınlaşsa da Metafizik resme doğru eğilim göstermektedir. Giorgio Morandi 'nin eserindeki *Metafizik resim (Pittura Metafisica)* aşaması 1918'den 1922'ye kadar devam etmektedir. Bu onun en büyük üslup kayması olmakla birlikte; bundan sonra, giderek artan bir şekilde ton ve birleştirici atmosferik bir bulanıklıkta düzenlenmiş nesnelere odaklanarak, sanatının kalanında alacağı yönünü belirlediği görülmektedir.



Resim131.Giorgio Morandi, "Natura Morta-1920"

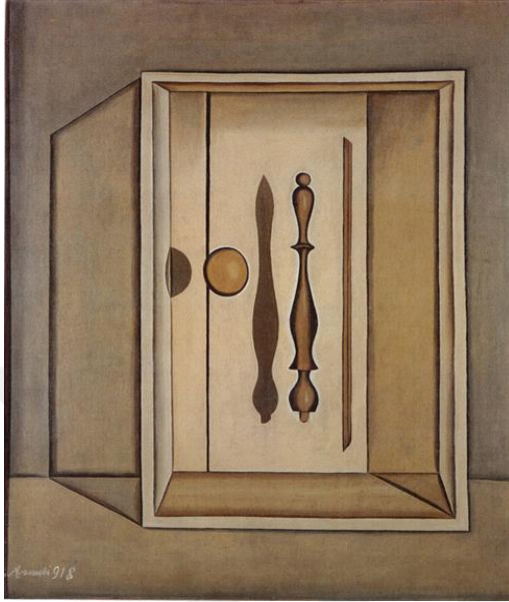


Resim132.Giorgio Morandi, "Metaphysical Still Life 1918"

Morandi' nin "*Natura Morta*<sup>62</sup>-1920"(Resim 131), "*Metaphysical Still Life 1918*"-*Metafiziksel Natürmort*(Resim 132) ve "*Still Life 1918*"(Resim 133) isimli çalışmalarında metafizik resimden etkilendiği çalışmalar görülmektedir. Keskin çizgilerle şekillendirdiği bu çalışmalarda özellikle gölgeler göze çarpmaktadır. İlk başlarda keskin olan gölgelerin (Resim 131.132.133) daha sonraları diğer metafizik ressamlarına göre, daha yumuşak bir görünüm almaya başladığı hissedilmektedir (Resim 134). "*Still Life 1918*"(Resim 134) isimli çalışmasında duvara dayalı olan

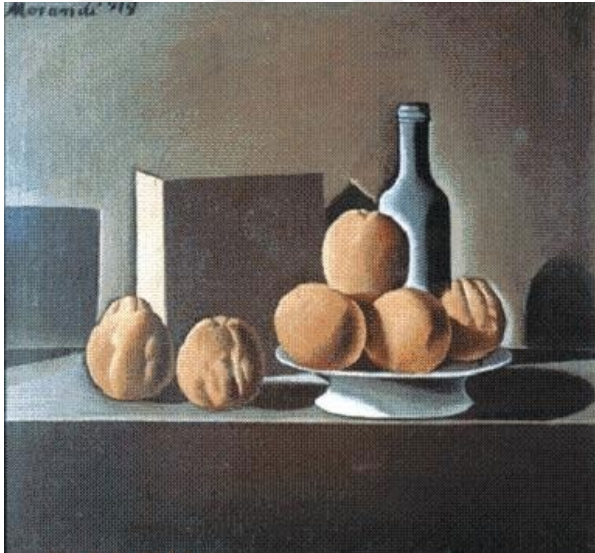
<sup>62</sup> Natürmort tablolarına İtalya'da 'Natura Morta' denmektedir.

piponun gölgesi daha net iken, manken ve şişenin duvara düşen gölgelerinin ise daha siluet halinde yansıtılmaya çalışıldığı gözlenmektedir.

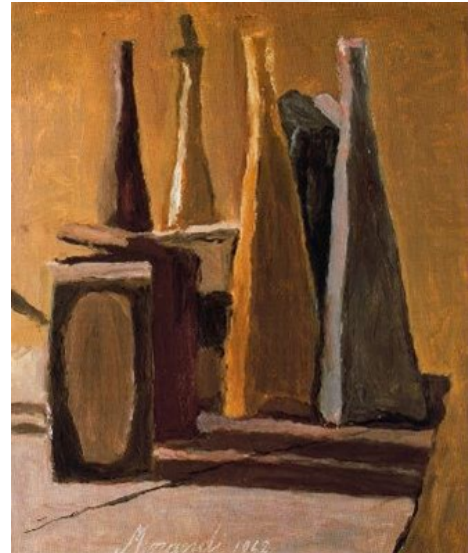


Resim133. Giorgio Morandi, "Still Life 1918"

Resim134. Giorgio Morandi, "Still Life 1918"



Resim135. Giorgio Morandi, "Le muse inquietanti", 1918



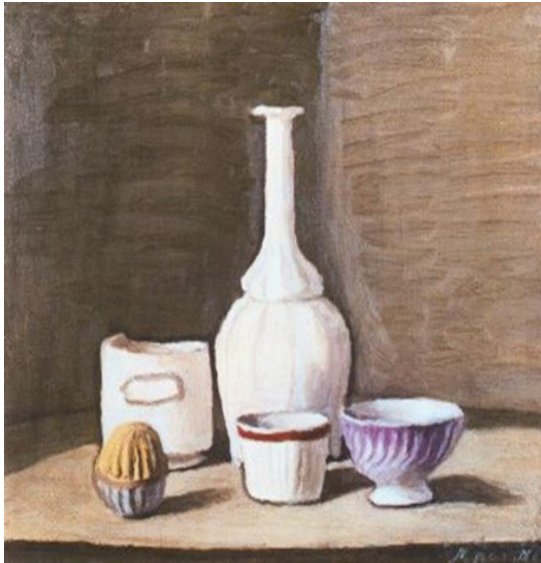
Resim136. Giorgio Morandi, "Natura Morta, 1943"

Morandi 'nin sanat hayatı süresince birkaç portre dışında, sadece durgun yaşamlara ve manzaralara odaklandığı görülmektedir. İlerleyen yıllarda ton, renk ve kompozisyon dengesinde gösterdiği duyarlılık, aynı tanıdık şişeler ve vazolarla yaptığı uygulamalarında, sadeliğinin tekrarlandığı tablolarıyla dikkat çekmektedir. "Still Life-1919" (Resim 135) isimli çalışmada, Metafizik etkilerin yansıdığı net ve keskin çizgisel



gölgeler, “*Natura Morta, 1943*” (Resim 136) isimli çalışmasında, yerini daha yumuşak ve geçişli, net olmayan gölge ve hatlara terk etmektedir. Basit ve tekrarlayan bu motiflerde, renk, değer ve yüzeyin ekonomik kullanımıyla, modernist soyutlamaya uygun, saf resimsel değerler tarzı geliştirerek, bir anlamda Minimalizmin önemli bir öncüsü olarak tanımlanmaktadır.

Morandi’ nin “*Natura Morta (Natürmort) 1946*”da üslubunun değişmeye başladığı ve nesnelerin hatlarıyla, gölgelerin yumuşamaya başladığı açıkça hissedilmektedir. Açık ve orta griden, beyaz tonlarına, bej, soluk sarı ve leylak rengi arasında değişen yumuşak bir renk paleti kullandığı görülmektedir (Resim 137). Kompozisyonda, resmin sol alt köşesindeki ön sıradaki top şeklindeki kap, üst kısmı sarı, alt kısmı ise beyazdan oluşan oluklardan oluşmaktadır. Yanında ağız kısmı kırmızı şerit şeklinde çizgiyle bölünmüş bir kap, onun sağında ise leylak ile mor tonlarında olukları olan başka bir kap göze çarpmaktadır. Beyaz bir zemin tabakası üzerinde bulunan kompozisyonda sol önden gelen ışık ile ön planda yer alan nesnelerin gölgelerinin zemine düştüğü gözlenmektedir. Sol önden gelen ışık nesneleri aydınlatmasına rağmen yine sol ön ve arkadaki yüzeye düşen gölgeler, ışığı engelleyici bir nesne olduğunu düşündürmektedir. Resimlerinde Metafizik etkiler görülmesine rağmen, gölgelerin aynı sertlikte olmadığı ve daha yumuşayarak, saydamlaştığı dikkati çekmektedir.



Resim137. Giorgio Morandi “*Natura Morta (Natürmort) 1946*”

Resim138. Giorgio Morandi, “*Still Life 1960*”

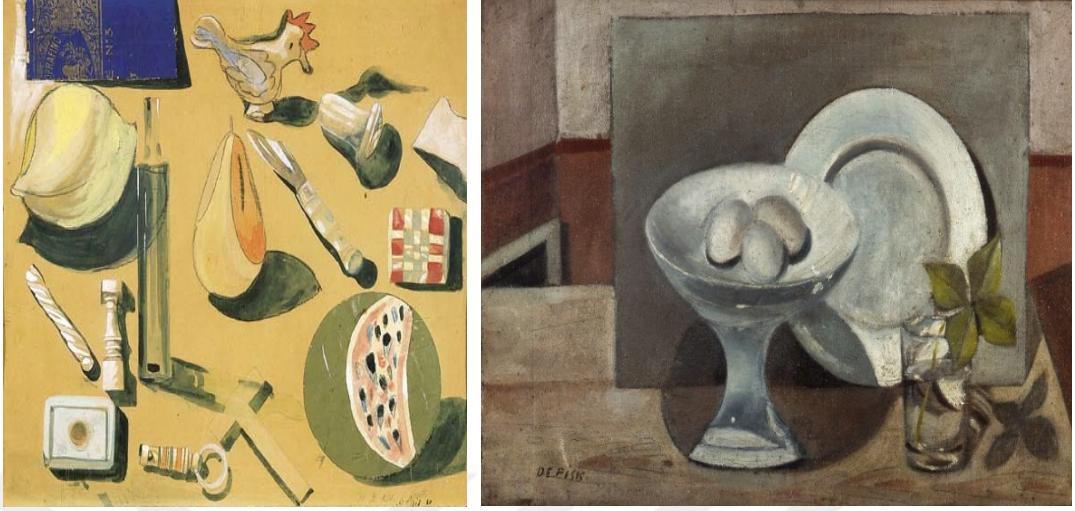


“*Still Life 1960*”,(Resim 138) isimli çalışmasında, iki yatay bölüme ayrılan tuvalin üst yarısının soluk zeytin yeşili, alt tarafının ise grimsi tonlarda renklendirildiği ve renk paletinin saydamlaşmaya başladığı görülmektedir. Beyaz bir vazo, kısa bir yuvarlak kap ve konik tepeli bir şişenin artarda yüzey üzerinde sıralanmaktadır. Kompozisyonun sağ tarafında görünen yoğun koyu boya darbeleriyle temsil edilen nesnelerin, gölgesi aracılığıyla mekânsal derinlik hissi meydana gelmektedir. Morandi ‘nin ilerleyen stiline özellikleri, *Still Life 1960*’da daha net olarak göze çarpmaktadır. Formların, yumuşatılmaya çalışıldığı ve kenarlarının belirsizleştirilmeye çalışıldığı hissi uyandırmakla birlikte, özellikle konik tepesi olan kap, Morandi ‘nin ilk zamanlardaki metafizik resimlerine göre, ışığı içinde taşıyan arka planla eridiği yerde şekilsizdir. Gölgelemin bileşiminin, tuvalin sınırlarının dışına doğru yayılma eğilimi gösterdiği göze çarpmaktadır.

“*Filippo De Pisis (1896-1956)*”, Ferrara’da “*Luigi Filippo Tibertelli*” olarak dünyaya gelen İtalyan ressam ve şairidir. Bolonya’da edebiyat ve felsefe okuduğu sırada Giorgio de Chirico ve Giorgio Morandi ile tanışması çalışmalarında metafizik etkilere yol açmıştır. Özellikle şehir manzaraları, metafiziksel etkilerin görüldüğü deniz manzaraları ve özellikle çiçek resimleri ile tanınmaktadır. Çalışmalarında yumuşak pastel tonlarıyla oluşturduğu fırça darbeleri ile bir çeşit serap etkisi yaratmaktadır.

“*Stil life photography- 1920*” Karton üzerine guaş olarak çalıştığı meyve düzenlemelerinde, zemini belirlemek için sadece gölgelerden yararlandığı görülmektedir(Resim 139). Düz sarı zemin üzerine yerleştirdiği nesnelerin çizgisel ve koyu tondaki zemine düşen gölgeleri üç boyut etkisi vermektedir. Bu anlamda Velazquez, Manet gibi ustaların porte çalışmalarında, zemine düşen gölgeyle verdikleri derinlik etkisini, natürmort çalışmasında hem mekânsal derinlik hem de metafizik etki oluşturmak için kullandığı gözlemlenmektedir.

*De Pisis “Still Life with Eggs, (Yumurtalı Natürmort), 1924 (Resim 140)* isimli natürmort çalışmasında, temsil edilen nesnelerin arasına, sevdiği bazı fetiş nesnelere eklediği göze çarpmaktadır. Resmin sağ tarafındaki cam bardak içine yerleştirmiş olduğu, dört yapraklı yonca ve zemine düşen gölgesi bunlardan biridir. Merkezde, arkasında bulunan düz panele yaslanmış tabağın önünde duran, ayaklı bir kâsenin içinde üç tane yumurta ve yine zemine yansıyan gölgesi görülmektedir. Nesnelerin üzerinde durduğu düzlemin arkasında, solda tarafta dikey kenarlarının kesişmesiyle oluşan duvar, arka planı oluşturmaktadır.



Resim139.Filippo De Pisis, "Stil life photography" 1920

Resim140.Filippo De Pisis, "Still Life with Eggs", 1924

Arka plandaki duvarın eğik kesimi metafizik türevdedir ve önüne yerleştirilen düzlemin bir tanesi dışında, ikinci ve çok özel bir mekansallık yaratmaktadır. Böylece kavramsal olarak ifade edilen kompozisyon, biri resmin düzlemine paralel, diğeri arkasından akan iki ortam oluşturmaktadır. Formatı dikdörtgen olan resmin, ön planındaki kompozisyon ortogonal<sup>63</sup> (dikey) bir şekilde yerleştirilmektedir. Yatay olan panel ise resmin kenarına doğru paralel olarak hareket etmektedir. Böylece, aynı zamanda dikey plakayı destekleyen dikdörtgen panelin, alt kısmında ki eğik çizgiler, birinci katın statik yapısını keserek, daha büyük bir yapısal dinamizm oluşturmaktadır.

Hafif ve doygun olmayan renklerle yapılan çalışmada, nesnelerin soğuk grinin tonlarıyla, arka plandaki duvarların ise daha sıcak koyu sarı ve kahverengi tonlarıyla boyandığı görülmektedir. Önden gelen yapay ışığın oluşturduğu gölgeler yüzeye düşmektedir.

"*Natura morta marina con scampi, (Scampi ile deniz yaşamı )*, 1926" kısa hızlı fırça darbelerinin kullanıldığı, metafiziksel etkiler ortaya çıkmaktadır (Resim 141). Bir plajın kumları üzerinde duran İki panelin üstünde, üç adet karides ile üç adet deniz kabuğu ve panellerin dışında aşağı tarafta ise bir salyangoz bulunmaktadır. Panelin üzerinde, neredeyse yalnızlıklarında kaybolmuş gibi görülen nesnelere, izole bir

<sup>63</sup> Matematikte iki vektörün birbirine dik olması durumuna ortogonal (dik) yöney (vector) ismi verilir. Dik açıda buluşan yüzeyler içinde kullanılmaktadır.

şekilde düzenlenmiştir. Arka planda çok uzakta, gökyüzünü sınırlandıran ufuk üzerinde, ince bir şerit halindeki bulutlar ve okyanusun kıyıda kırılan dalgaları görülmektedir. Sağ arka planda, sahilde ayakta duran küçük bir insan figürünün, yine sağ tarafa rahatsız edici gölgesi düşmektedir.

Üzerinde deniz nesnelerinin düzenlediği paneller, iki dikdörtgenle yapılandırılmıştır. Kompozisyon, iki panelin eğik düzenlenmesi ile dinamik hale getirilmektedir. Ön planda olan, sağ alt köşeye yerleştirilerek, neredeyse bütün tabloyu kaplayan ikinci panelin köşegeniyle çakışmaktadır. Arka planda çok yüksek ufuk çizgisi, resimsel düzlemin üst kenarına doğru uzanmaktadır.



Resim141. Filippo De Pisis, "Natura morta marina con scampi", 1926

Kaba ve aydınlık zeminlerde yan yana dizilmiş ve üst üste binen hızlı fırça darbeleri kullanan De Pisis, çok parlak bir maviye zıt ve tamamlayıcı bir sarı, turuncu renkten oluşan üst üste iki panel üzerinde, beyaz deniz kabuklarını yerleştirdiği görülmektedir. Solmuş oksit sarısı rengindeki kum üzerindeki sağdan gelen ışık, güneşin pozisyonunun hala yüksek olduğunu ortaya çıkaran güçlü gölgeler oluşturmaktadır.

Ressam, heykeltıraş, illüstratör ve tasarımcı olan İtalyan modernist bir sanatçı olan Mario Sironi (1885-1961), hareketsiz formlarla karakterize ettiği tipik kasvetli



resimleri ile bilinmektedir. Bir dönem Fütürizmi kısa bir süre için de benimsemiş olsa da 1920'lerin sonlarında metafizik hareketten etkilendiği görülmektedir. Çıplak dağlık manzaralarda, köylü, aile ve grup figürlerinden oluşan resimleri bulunmaktadır.



Resim 142. Mario Sironi Urban landscape I (Kentsel manzara), 1920-1921

Resim 143. Mario Sironi Urban landscape II (Kentsel manzara), 1920-1921

Savaştan sonra Fütürizmi terk eden Sironi' nin, büyük, hareketsiz formları vurgulayan bir stil geliştirdiği ve resimlerde Giorgio de Chirico ile Carlo Carrà'nın metafizik resimlerindeki mankenlerin yerini bu anıtsal figürlerin aldığı görülmektedir.

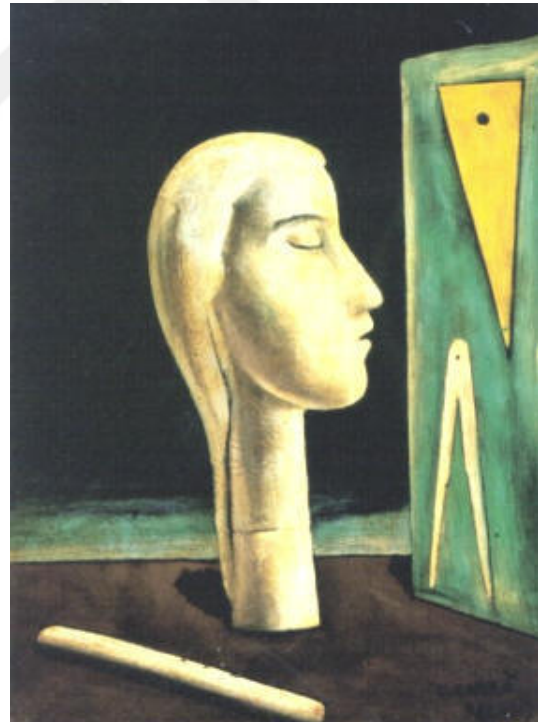
“Urban landscape I ve II (Kentsel manzara), 1920-1921” (Resim 142-143) isimli çalışmalarında binaların üzerine düşen metafiziksel ışığın oluşturduğu gölgeler Edward Hopper'ın resimlerindeki yalnızlık duygusunu anımsatmaktadır.

Natüralist bir resim anlayışa sahip, İtalyan ressam Carlo Carrà (1881-1966) , 1910'dan sonra katıldığı Fütürist hareketin, duyularla imgelerin eşzamanlılığını, kübizmin öğeleriyle birleştirdiği, güçlü ve dinamik bir kurgusu olan resimlere yönelttiği görülmektedir. Daha sonra eski ustaların yapıtlarını incelemesi ve 1917'de Ferrara'da Giorgio de Chirico tanışarak etkilenmesi, resimlerinde manken görüntülerine yer vermeye başladığı, metafizik resim anlayışına doğru yönelmesini sağlamıştır. Metafizik resim, İtalyan ressamların yenilikçilik arzusunun ifadesiydi. 1919'a kadarki metafiziksel aşaması, " uzayda bedenlerin inşasını şekillendirme şeklimize en yakın sanatçı olarak kabul ettiği, Giotto'nun eserlerinden esinlendiği bir arkaikliğe yol açtığı



gözlenmektedir. Manken görüntülerine yer vermeye başladığı, kapalı perspektifli çalışmalar, 1920'den başlayarak yerini, figürlü kompozisyonlara, deniz ve kesin hatlarla çizilmiş, şiirsel manzara resimlerine bırakmaktadır.

Carrà'nın Fütürist deneyimi, savaşın dayanılmazlığının sert gerçekliğiyle çatışması, seçimlerinde derinlemesine meditasyon yapmasına ve 1917'de Ferrara'daki bir hastaneye, yatırılmasına sebep olmuştur. Ferrara hastanesinde kendisini metafizik resme yaklaştırmaya ikna eden Giorgio de Chirico ve Filippo De Pisis ile tanışması, "La musa metafisica-1917" gibi bu yeni akımdaki, en iyi eserlerinden birini üretmesine sebep olmuştur (Resim 144). Chirico tarafından kullanılan mankenlere benzer elinde tenis topu ve raketi tutan bir mankenin farklı unsurlarla birlikte görülmektedir. Bir harita ve şehir görünümünün olduğu panel ile arka planda üç renkten oluşan geometrik formun olduğu, kapalı mekânda, mankenin ve diğer formların yere düşen gölgeleri sahnede belirsizlik duygusu oluşturmaktadır.



Resim144. Carlo Carrà, "La musa metafisica", 1917

Resim145. Carlo Carrà, "L'amante dell'ingegner" 1921

"L'amante dell'ingegnere (The Engineer's Lover-Mühendisin Aşkı), 1921" sanatçının metafiziksel evresi sırasında tamamladığı çalışmalardandır (Resim 145). Kahverengi bir masanın üzerinde duran, gizemli bir kadın büstü, mühendisin mesleğini işaret eden üçgen takım ve pusulaları (rasyonalizmin sembolleri) olan yeşil

bir panele doğru bakmaktadır. Bir heykel olmasına rağmen, kadın kafası neredeyse hipnotize edilmiş, gözleri kapalı, fakat açık ağı konuşmaya hazır halde, gizemli bir şekilde görülmektedir. Olağanüstü uzun boynu, genellikle bundan önceki Carrà'nın eserlerinde görülenlerle benzeşmektedir. Ölüm ve yaşam arasındaki belirsizlik hissi uyandıran, belirsiz bir iç-dış alanda, önden gelen bir ışıkla aydınlanan Metafizik sevgili, bir rüya halini çağrıştırmaktadır. Kadın büstünün zemine düşen koyu gölgesi, Koyu arka plan ve masadaki nesnelerin belli belirsiz gölgeleri, sahnenin zamansız atmosferinin oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Bu çalışma ile Carlo Carrà, Giorgio de Chirico ile birlikte en ünlü sanatçılarından biri olduğu metafizik resim dönemini kapatmaktadır.

### 5.5. Sürrealizm' de Gölge

Sürrealizm, 1910'ların sonları ve 20'li yılların başında, otomatik yazım ya da bilinçaltının dizginsiz hayal gücünü serbest bırakmaya çalışan otomatizm denilen yeni bir ifade tarzını deneyimleyen, edebi bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Resmi olarak 1924'te Sürrealizm Manifestosunun yayınlanmasıyla, Paris'te temelleri atılan hareketin, şair-eleştirmen André Breton (1896-1966) tarafından uluslararası bir entelektüel ve politik hareket haline getirildiği görülmektedir.

Sürrealistler tarafından, bilinçaltını ifade etmenin bir yolu olarak geliştirdikleri otomatizm, sanatçının yapım süreci üzerindeki bilinçli kontrolünü bastırıldığı ve bilinçsiz zihnin, edimlerine verdiği bir yöntemdir. Sürrealist sanatçılar sık sık "otomatik çizim" kullanımlarının tamamen otomatik olmadığını, bunun yerine görüntünün veya resmin görsel olarak kabul edilebilir ve anlaşılabilir hale getirilmesi için, bir tür bilinçli müdahaleye yol açtığını tespit etmişlerdi. Sürrealistler, Freud'un bilinçdışı, rüya, hipnoz alanındaki keşiflerinden esinlenmekle birlikte, aynı zamanda okült bilimlere yapılan müdahalelerden de etkilenmişlerdir. Özellikle, saygı duydukları, Giorgio de Chirico'nun metafizik sanat gelişimi, Sürrealizmin felsefi ve görsel yönleri arasındaki önemli birleştirici unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hareketin içinde, "Max Ernst , Joan Miró , Francis Picabia , Yves Tanguy , Salvador Dalí , Luis Buñuel , Alberto Giacometti , Valentine Hugo , Méré Oppenheim, Toyen , Kansuke Yamamoto" gibi sanatçılar yer alırken, ikinci dünya savaşından

sonrada; “*Enrico Donati, Breton, Pablo Picasso ve Marcel Duchamp*” gibi sanatçılar etkilenmişlerdir.

Salvador Dali Sürrealist hareketin en önemli temsilcisi olarak görülmektedir. Bir dönem diğer sürrealistler gibi, Giorgio de Chirico'nun metafizik resminden etkilenen Dalı'nın, ileriki dönemlerindeki bazı resimlerinde de bu etkilerin izlerini devam ettirdiğine rastlanmaktadır.

Güzelliği, bir tanrıya eşit ve onun çöküşünün nedeni olan Yunan mitolojik mit'i Narcissus konusu birçok sanatçıya ilham vererek bu konuyu ele almalarına neden olmuştur. Mitte Konuşamayan bir peri olan Eko, Narcissus'a delice âşık olmuş ama aşkına karşılık alamamıştır. Tanrılar tarafından cezalandırılan Narcissus'un ise sudaki yansımasına âşık olduğu anlatılmaktadır. Dalı'nın de ilham alarak yaptığı ünlü “*Metamorphosis of Narcissus,(Narcissus Metamorfozu), 1937*” isimli resmi bizi klasik yapılan uyarlamadan daha farklı bir görüntüyle karşılamaktadır. (Resim 146).

Resim 146. *Salvador Dali, Metamorphosis of Narcissus,(Narcissus Metamorfozu), 1937*



Resminin bir tarafında, kaslı, kehribar renkli Narcissus bir havuzda diz çöküp kendi yansımasıyla sabitlenmektedir. Tipik bir Dali örneği olan çift taraflı bu biçim, bir taraftan çarpık bir aynadaymış gibi, diğer yandan da gri bir elin tuttuğu bir yumurta

gibi yansıtılmaktadır. Bir çeşit paralel yansıma oluşturan el, donuk ve soğuk renkleriyle, bir nevi ölümü çağrıştırmaktadır. Aslında Dalí, ölümlü narsisizm yorumunu, oto erotik bir şekilde yorumlama arasında yakın bir bağlantı olduğuna inanmaktaydı. El, genç adamın kafasına (cenin pozisyonunda resmedilmiş), spesifik bir şekilde karşılık gelen çatlamış bir yumurtayı tutmakta ve bu yumurtadan da nergis çıkmaktadır. İssiz bir manzara ortasındaki çiçek, bir anlamda, yeniden doğuşu ve yenilenmeyi temsil etmektedir.



Resim 147. Salvador Dalí, „Atavism of Twilight, (Alacakaranlık Dua),1933-1934

Dalı'nın takıntılı olduğu konulardan birisi olan, "Jean-François Millet'in *Angelus Duası*" çalışmasının, birçok versiyonunu yaptığı görülmektedir. "Atavism of Twilight, (Alacakaranlık Dua), 1933-1934" de gölgeler ve ışığın yansımalarıyla oluşan metafizik bir ortamda, figürlerdeki biçim bozmalarda, sürrealist etkiler daha ön plana çıkmaktadır (Resim 147). "Angelus, 1932" da ufuk noktasından paralel gelen çizgiler ve uçsuz bucaksız görünüm veren alanda, metamorfoza uğramış şekiller ve yüzeye düşen gölgeleri fark edilmektedir (Resim 148). Resmin ön planında dua anında karanlıkta duran kadın ve adam silüetinin yerleştirildiği çalışmada, Giorgio de



Chirico'nun kompozisyon özelliklerinin etkilerini görmek mümkündür. 1935 yılında yaptığı “*Archeological Reminiscence of Millet's Angelus, (Millet, Ángelus'un Arkeolojik Anlatımı)*” çalışmasında ise, konunun içeriğini tamamen farklı bir mekân anlayışı içinde ele alınmış olduğu görülmektedir (Resim 149). Adından da anlaşıldığı üzere arkeolojik kalıntılarla ifade ettiği kadın ve erkek figürleri, başlı başına değişim geçirerek, sanki metamorfoza uğramış insanlar olarak karşımıza çıkmaktadır artık. Gökyüzünden gelen tuhaf ışığın aydınlattığı arkeolojik heykeller devasa uzunlukta ve büyük bir kütle halinde görülmektedir. Yere düşen uzun gölgelerinin yanında gözle görülemeyecek kadar küçük figürlerde fark edilmektedir. Sanatçı bu başlı başına değişime uğrayan figürleri, bir nevi Rönesans'a gönderme yaparak özleştirmektedir.



Resim 148. Salvador Dali, Angelus, 1932



Resim 149. Salvador Dali, Archeological Reminiscence of Millet's Angelus, (Millet, Ángelus'un Arkeolojik Anlatımı), 1935

Leda, Aethian kralı Festius ve Eurithemis'in kızı olan ölümlü bir kadındır. Ancak bazı kaynaklar, ailesinin Sisifos ve Pantidia olduğunu bildirmektedir. Leda ve Yunan Mitolojisindeki Tanrı Zeus arasındaki ilişkiyi anlatan “*Leda atomica, (Atomik Leda), 1949*” tablosunda iki özellik dikkati çekmektedir (Resim 150). Bunlardan biri eserde altın oran kullanılması, ikincisi ise, kuğunun dışındaki bütün nesnelerin, gölgesinin bulunmasıdır. Bu anlamda, Dalı'nın 1947'de yaptığı ilk eskizlerde, geometrik analizler yapıldığı görülmektedir. Tanrı Zeus, kuğu kılığına girerek Leda'ya ulaşmıştır. Kuğunun gölgesinin olmaması, ilahi olanın gölgesinin yansımamasından kaynaklandığını düşündürmektedir. Damayanti ile sevgilisi Prens Nala'yı anlatan

hikâyede, yere gölgesi düştüğü için sevgilisini bulmaktaydı.<sup>64</sup> Sevdiği adamın kılığına giren tanrıların, yere düşmeyen gölgeleri, ona sevdiği adamın fiziki varlığını işaret etmekteydi. Gölge dünyevi olana aittir ve kişinin hayattaki varlığının kanıtı konumundadır. Bu ayrıntı, Dalı'nın de gölgenin fiziki varlığı konusunda, bu tür bir ayırımı gitmiş olması ihtimalini düşündürmektedir. Ayrıca hiçbir nesnenin, birbirine değmeden yerçekiminden arınmış şekilde avada asılıymış gibi duruyor olması farklı bir fiziki boyut algısı oluşmasına sebep olmaktadır. Dalı'nın resimde zengin bir ışık kurgusuna rastlanmaması, fotoğraf kurgusuyla yapıldığı izlenimi vermektedir. Resim, eklenen düşsel etkiler ve doğal alıntılar ile kısmi uygulanan deformasyonların etkileriyle zenginleştirilmiştir.



Resim 149. Salvador Dalí, *Leda atomica*, (Atomik Leda), 1949

“*Celebes, 1921*” isimli çalışması (Resim 151), Alman Dadaist ve Sürrealist ressam Max Ernst'in erken dönem sürrealist eserlerinin en ünlüleri arasında yer almaktadır. “De Chirico” geleneğinin etkileri görülen çalışma aynı zamanda

<sup>64</sup> Bknz. s.21 (Farklı Kültürlerde Sembol Olarak Gölge)

surrealizmin bilinçaltı yönleriyle, Dadaizm'in kolaj yönlerini birleştirmesi açısından önemli görülen eserler arasında sayılmaktadır. Resmin merkezinde endüstriyel parçaların bir araya getirmesiyle oluşturulduğu metal bir hortum, boğa kafası ve mekanik gözleri olan mekanik görünümlü dev bir fil yer almaktadır. “*Sanatçının Birinci Dünya Savaşı'ndaki tanklardan etkilendiği resim, aynı zamanda “Afrika Tahıl Deposu” adlı bir fotoğraf ve Yunan mitolojisinde Zeus'un, Europa'yı kaçırmak için boğa kılığına gizlendiği bir mite dayanmaktadır.*<sup>65</sup> Ön planda çıplak, başsız bir kadın figürü ile gökyüzünde yüzen balıkların algılandığı resimde filin yere düşen gölgesi ilginç bir mekân algısı oluşturmaktadır. Resmin sol tarafındaki uzun çubuğun yere düşen gölgesinin kısa olması ışığın yukardan geldiği izlenimi uyandırmakla birlikte, ön plandaki üçgen şeklinde yere düşen gölge resmin bizim görmediğimiz tarafında bir nesnenin varlığını hissettirmektedir. Ernst 'in, resimde yer alan imgeler ile aynı anda iki farklı boyut oluşturmak için, mekâna düşürdüğü gölgelerden yararlanmasının, plastik açıdan farklı bir derinlik algısı oluşturmaya olanak sağladığı görülmektedir.



Resim 151. Max Ernst, *Celebes*, 1921

<sup>65</sup> Mehmet Sariler, Huriye Gürdallı Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC, **Max Ernst Resimlerinde Mekân**, The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication -Tojdac July 2017 Volume 7 Issue 3

Ernst'in "*Dancer under the Sky- Gökyüzünün Altında Dansçı, 1922*" (Resim 152) isimli çalışmasında kenarları tuğla görünümlü, arka planında ise perde olduğu izlenimi veren mekân hem kapalı bir kutu hemde, bir tiyatro sahnesini hissi uyandırmaktadır. Beyaz bir silüet halindeki figürün, zemine düşen koyu gölgesi mekânda derinlik algısı oluşturarak boşluk hissi oluşmasına neden olmaktadır. Figürün koyu gölgesinin, mekân derinliğini oluşturmak için kullanıldığı görülmektedir. Koyu renkli tavandan aşağıya doğru düşen, açık tonlardaki geometrik nesnelere ve figürün aynı yöndeki hareketi, derinlik algısını kuvvetlendirmektedir. Ernst 'in iki boyutlu nesnelere oluşan resimde yere düşürdüğü gölge ile üç boyutluluk etkisi oluşturduğu ilginç bir çalışma olarak göze çarpmaktadır.



Resim 152. Max Ernst, *Dancer under the Sky- Gökyüzünün Altında Dansçı, 1922*

Max Ernst 'in kolajlarından ve Giorgio De Chirico'nun resimlerinden ilham alan Belçikalı sürrealist ressam Rene Magritte, gerçeküstücülüğünün önemli isimlerinden biri olarak görülmektedir. Resimlerinde, bir çeşit görüntü ve gerçeklik algısı yaratan, ortak görüntüler yaratarak, izleyicilerin, sanatın bir nesneyi gerçekten temsil etme yeteneğini sorgulamalarını sağlamıştır. Böylece imgenin resminin, aslında aynı nesne olamayacağına dayanan ve gerçeklikle, içten temsil arasındaki ilişkiye dayanan bir gerçekçilik yaratmaktadır. Görünüşte basit ve geleneksel bir tarza sahip olan Magritte, bu vizyona dayanarak ortaya çıkan eserlerde, bazen zihnimiz tarafından yaratılan



rüya görüntülerinde olduğu gibi, çoğu zaman da gerçek olanlardan daha gerçek olan nesnelerin mantıksız olarak yan yana getirilmesinin, izleyici üzerinde derin etkisi olacağını ifade etmektedir.

“*The catapult of desert, Çöl mancınığı, 1926*”, çalışmasında Magritte ‘nin ilk eserlerinde görülen perdeli tiyatro ortamlarından biri göze çarpmaktadır (Resim 153). Resmin sol tarafında yarı açılmış tiyatro perdesinin arasında, ne olduğu belli olmayan gizemli bir nesne durmaktadır. Bu tiyatroyu andıran sahnede perde aralığındaki gizemli nesnenin üzerine, birçok resminde kullandığı bulutları yerleştirdiği görülmektedir. Magritte, bazı resimlerinde, genellikle görülebilen nesnelere örtmek için bulut formunu yerleştirmektedir. Muhtemelen bir mancınığa benzeyen ve nesnenin asla bilmeyeceğimiz bir parçası olduğunu düşündüren bölüm kısmen gizlenmektedir. Resmin sağ tarafında bu gizemli ortama eşlik eden bir sahne daha vardır ve orada gizemli bir gölge göze çarpmaktadır. Bir kişiye mi yoksa hareketsiz bir heykelle mi ait olduğu belli olmayan gölge, siyah bir silüet olarak hareketsiz durmaktadır. Siyah silüetin önündeki perdenin içeriye düşen gölgesi, buranın dışarıdan bağımsız kapalı bir ortam olduğu hissi uyandırarak, gölge silüetin ilerisindeki sonsuzluk duygusu veren manzara ile çelişmektedir. Çalışmalarında, De Chirico’ nun metafizik resminin belirleyici etkisinin açıkça görüldüğü Magritte’nin, bazı çalışmalarında zaman zaman trompe’oil etkilerine de rastlanmaktadır.



Resim 153. Rene Magritte, *The catapult of desert, Çöl mancınığı, 1926*

Resim 154. Rene Magritte, *The Muscles of the Sky (Les Muscles celestes), Gökyüzünün Kasları, 1927*

Magritte'nin Paris'te yaptığı ilk resim olan “*The Muscles of the Sky (Les Muscles celestes), Gökyüzünün Kasları*), 1927”(Resim 154), ‘gökyüzünü’ alternatif bir resimsel öğeye dönüştürmektedir. Bu nedenle, uzak mesafeden kopan gökyüzünün bir kısmı, siyah orta mesafeye doğru geçerek, kendini ön plandaki zemine bağlamaktadır. Zemine bağlanan bu kısımlar, Magritte 'ye göre “gökyüzünün bacaklarıdır” ve kâğıttan kesilmiş gibi durmaktadır. Zemine düşen gölgeler aracılığı ile bu bacaklara üç boyutlu görünüm kazandırmaya çalışan Magritte, bir anlamda işlevsellik kazandırmayı amaçlamaktadır. Ancak, gökyüzü gibi, onlar da, belirsiz, tanımlanamayan bir yapılandırmaya sahiptir. Oldukça düz düzlemlerin aksine, derinlikteki çeşitli noktalarda zeminle temas etmektedirler. Paralel çizgilerin görüldüğü ahşap zeminin, arka planındaki karanlık, mekânsal derinlik sağlamakla birlikte, tanımlanamayan bir yapılandırmaya sahiptir. Bir çeşit kaldırım görevi gören zeminin temel işlevi aslında, üzerindeki nesnelere barındırarak, mekânsal dengesizliği üzerine düşen gölgeler yardımıyla geçersiz hale getirmeye çalışmaktır.



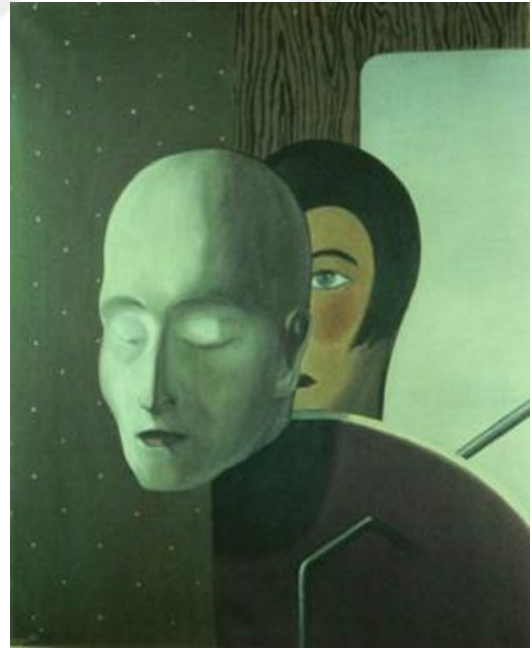
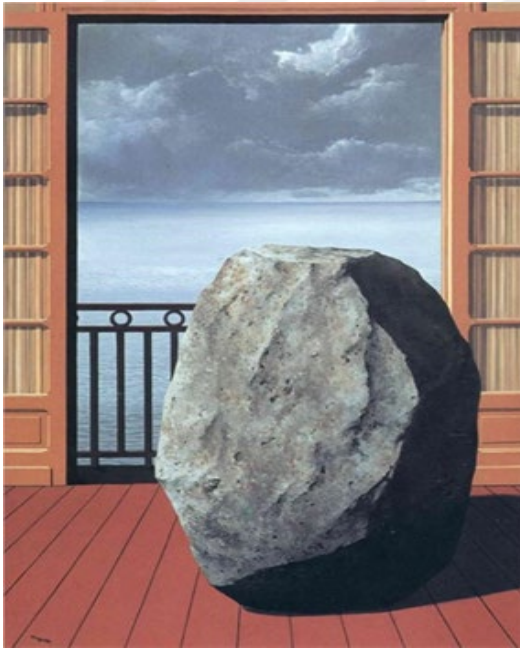
Resim 155. Rene Magritte, The meaning of Night (Gecenin anlamı), 1927

Resim 156. Rene Magritte, Empire Of Light (Işık İmparatorluğu), 1953

“*The meaning of Night (Gecenin anlamı), 1927*”, Rene Magritte 'nin, insandaki gece korkusunu temsil eden ve 1927'de Sürrealizm etkileriyle oluşturduğu bir resim

olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 155). Anlam olarak, başkalarının ruhunu gördüğü ve gölgesini takip eden bireyin hikâyesini tasvir etmektedir. İnsanlarda, gecenin karanlığında oluşan korkuyu ve korku hissini de, her zaman yanında olan, kendi gölgesiyle temsil etmektedir. Rene, bu tablosunda, kendi korkusuna karşı durarak, gölgeyi bir korku unsuru olarak tanımlamaktadır.

“*Empire Of Light (Işık İmparatorluğu), 1953*” sayısız versiyonu olan bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 156). Tabloda, karanlık bir gecedeki sokak sahnesine karşı, kabarık bulutlar ile bezenmiş, pastel mavi ışıkla boğulmuş bir gökyüzü bulunmaktadır. Gündüz ve gecenin, paradoksal kombinasyonundan başka fantastik bir unsur olmadan, Rene Magritte yaşamın temel bir organizasyon öncülünü altüst etmektedir. Normalde aydınlığın kaynağı olan güneş ışığı, burada karanlık ile geleneksel olarak ilişkilendirilen karışıklığa ve rahatsızlığa neden olmaktadır. Gökyüzünün parlaklığı, gece lambasının ışığı ile birleşirken, lambanın evin duvarında oluşturduğu gölgeler, rahatsız edici tedirgin bir görüntü oluşturmaktadır.



Resim 157. Rene Magritte, “*Invisible World, (Görünmez dünya ), 1954*”

Resim 158. “*He is not speaking (Konuşmuyor), 1926*”

Arka planında, açık iki cam kapının görüldüğü odanın, ahşap zemini üzerinde, tuhaf kaya kütlesi görülen “*Invisible World, (Görünmez dünya ), 1954*”(Resim 157), Rene Magritte’ nin en ilginç çalışmaları arasında yer almaktadır. Açık camların arkasındaki korkulukların gerisinde, gökyüzü, bulutlar ve su ile tamamlanmış bir deniz

manzarası betimlenmektedir. Gerçekçi ve tanıdık deniz manzarasını görüldüğü oda ile geniş ve göze çarpan oval kaya, her şeyi dengesiz bırakarak gizemli bir dünya etkisi hissettirmektedir. Kayanın gölgesindeki ışık dökümü açık kapıların haricinde, görünmeyen bir kaynaktan geldiğini hissettirmektedir. Kayanın yere düşen tuhaf gölgesi, kütleli ağırlığını pekiştirerek ortamda metafizik bir his uyandırmaktadır. Bazı eleştirmenler bu kayanın, bilinçaltının gizli dünyasını ortaya çıkarmak için tasarlandığını ve Magritte' nin resimlerinde görülen, baskın 'örtülü yüz' temasına gönderme yaptığını savunmaktadırlar. Bunun nedenini ise on dört yaşındayken kendisini, boğulan annesinin vücudunun, nehirden alınmasına tanıklık etmesinin büyük etkisi sonucu olduğu iddia edilmektedir.

Magritte 'nin kariyerinin başlarında yaptığı "*He is not speaking (Konuşmuyor), 1926*" oldukça zayıf bir çalışmadır (Resim 158). Erkek figürünün dışı bir gölgesi vardır ve alışılmışın dışında resmedildiği görülmektedir. Gölgenin, silüet yerine, yarım görünen bir portre şeklinde betimlenmektedir.

Belçikalı ressam "*Paul Delvaux*", hipnotize olmuş bakışları, gizemli jestleri ile nitelendirilen rüya gibi kadın sahneleri, sıra dışı klasik mimari ortamlar, iskeletler, tren istasyonları, melon şapkalı erkekler, Jules Verne'in hikâyelerinden çizilmiş, şaşkın bilim adamlarını, Sürrealist unsurlar ve klasik formlarla birleştiren yağlıboya tablolarıyla tanınmaktaydı. Özellikle Giorgio de Chirico, Rene Magritte' in çalışmalarından derinden etkilenmiştir. André Breton, Paul Eluard gibi birçok Sürrealist ile profesyonel ve kişisel bir ilişki sürdürmesine rağmen, bağımsız kalarak, kendisini tam anlamıyla Sürrealist olarak görmemiştir. Delvaux'un sahnelerinde, uzun gölgeler, belirgin endişe ve huzursuzluk duygusu egemendir.

Delvaux'un, 1933 yılında yaptığı çalışmalarında, 1926-27 yılları arasında, ilk Giorgio de Chirico'nun kez tanıştığı, metafizik sanatının etkilerini yansıtmaya başladığı görülmektedir. Özellikle "*The Secret and Melancholy of the Street (Caddenin Sırrı ve Melankolisi), 1914*" adlı yapıtından çok etkilendiğini ifade ederek, De Chirico'nun sanatındaki etkisini kabul etmektedir. Yine 1930'larda René Magritte' den bazı motifleri ve sıradan olan nesnelere, şaşırtıcı bir şekilde bir araya getirmeye ve görünüşüne bakılmaksızın ödünç almaya başladığı gözlenmektedir. Özellikle de Magritte' nin "*Le Récitant, (Okuyan) 1937*", "*Le Viol, (Tecavüz) 1934*" ve "*L'assassin menacé (Katilin tehditi) 1927*" isimli çalışmalarına atıflarda bulunmaktadır.



Magritte ve De Chirico'nun çarpık ve abartılı perspektiflerdeki bina ve peyzaj tasvirlerinin aksine, Delvaux'un teknik çizim hassasiyetindeki daha sert ve mekanik bir mimari perspektif anlayışını benimsediği izlenmektedir. Sonuç olarak, binaların resmedildiği bazı çalışmalarında, trenler, demiryolu ve araziler bulunmaktadır. Buna karanlık sokaklar, tren istasyonları ile gerçekçi ama keskin, kesintisiz, ışık ve gölge oyunları ile birleştirilerek, gerçekçi izlenimler oluşturmaktadır. Buna rağmen; 1950'lerde yaptığı resimlerde, gerçeküstü öğeler içermeyen, gece sahneleriyle, bir tür halüsinasyon veya rüya gibi izlenimler yarattığı görülmektedir. 1956 tarihli *"Faubourg, (Banliyö),"* (Resim 159) isimli resminde bu etkilerin izleri fark edilmektedir. Evlerin arasından geçen ve perspektif olarak aşağıdan bir bakış açısıyla, resmettiği demiryolunda, hareket edip etmediği belli olmayan bir tren, resmin üçte birine denk gelecek şekilde yatay olarak yerleştirilmiştir. Gökyüzündeki Ayın aydınlattığı oldukça aydınlık olan gece sahnesinde, tahta çitler ve önündeki ağaçların düzenli gölgeleri aydınlık yüzeye düşerek, insanların olmadığı ortamdaki, ıssızlık hissini daha da kuvvetlendirmektedir.



Resim 159. Paul Delvaux, Faubourg, (Banliyö), 1956



Resim 160. Paul Delvaux, Small railway station at Night- (Geceleri Küçük Tren İstasyonu), 1959

*"Small railway station at Night- (Geceleri Küçük Tren İstasyonu), 1959"* (Resim 160) Trenler, geceleri sona eren iki lokomotifin ürkütücü tasviri de dâhil olmak üzere Delvaux'un sürrealist görüntüsünde belirgin ve tekrar eden bir rol oynamaktadır. Kompozisyon izleyiciyi uzayda yaşadığını hayal etmeye, böylece yalnızlık ve kırılma duygusu uyandırmaya davet etmektedir. Ağaçların arkasından

görülen ve doğal olmayan büyük bir ay, sahneyi uzun süren, tedirgin gölgeler üreten, soğuk, hareketsiz bir ışıkla yansıtmaktadır.



Resim 161. Paul Delvaux, *Salut, (Sağlık)* 1938



Resim 162. Paul Delvaux, *A siren in full moonlight, (Dolunay ışığında bir siren)*, 1940



Resim 163. Paul Delvaux, *Lunar city, (Ay şehri)*, 1944

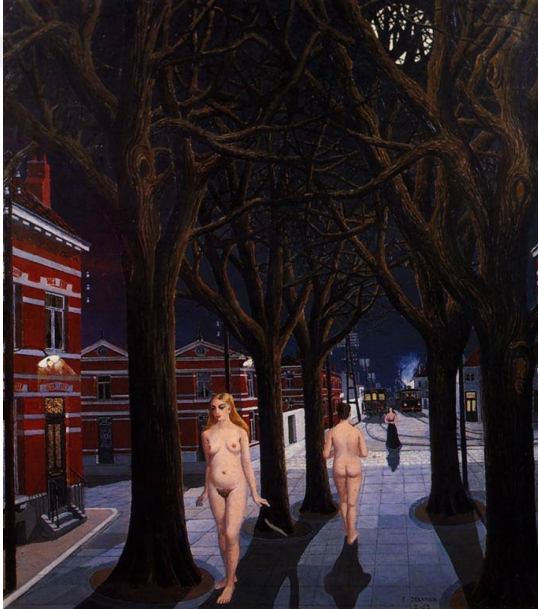


Resim 164. Paul Delvaux, *The-Summer (Yaz)* 1938

1930'ların sonunda İtalya'ya yaptığı yolculuğunda karşılaştığı klasik binalar, şehir meydanları ve yaşam boyu tren istasyonlarına olan tutkusu, kendi ruh hallerini elde etmek için gerekli olan gizemli sahnelere olanak sunarak, resimlerinde bir arka plandan çok daha fazlasını oluşturmasını neden olmuştur. Resimlerinde kurguladığı çıplak kadın figürlerinin, yabancılaşmış erotik görüntüsü ile soğuk ve cansız taş mimariye karşı oluşturduğu zıtlıklarla çelişkili unsurlar oluşturduğu görülmektedir.



Delvaux'un, resimlerinde, genellikle hipnotize olmuş, gizemli bir şekilde hareket eden, bazen bir tren istasyonunda uyumsuz bir şekilde uzanan veya klasik binalar arasında dolaşan çıplak kadınlara ve yere düşen gölgelerine rastlanmaktadır. Bazen onlara iskelet figürleri de eşlik etmektedir. "Salut,(Sağlık)1938", Resim 161) , "A siren in full moonlight,(Dolunay ışığında bir siren),1940" (Resim 162),"Lunar city, (Ay şehri), 1944",( Resim 163) bu etkilerin görüldüğü çalışmalarından bazıları olup,figürlerin yere düşen kara gölgeleri,ortama aynı zamanda bir tekinlik duygusunun hakim olmasına neden olmaktadır.



Resim 165. Paul Delvaux, *Women of gallantry Gallantry'nin Kadınları*, 1962

Resim 166. Paul Delvaux, *All the lights (Bütün ışıklar)* 1962

"The-Summer (Yaz) 1938", arka planda geniş bir manzara üzerinde hareket eden yunan tapınaklarından fırlamış kadın bedenlerinin dağılımı görülmekle birlikte ön plandaki kadın figürünün tahta perdeye düşen gölgesi,resmin kökeni mitini anımsatmaktadır (Resim 164). "Women of gallantry Gallantry'nin Kadınları,1962" (Resim 165) ve "All the lights (Bütün ışıklar) 1962" (Resim 166), isimli çalışmalarında daha gündelik yaşamdaki sıradan cadde ve sokak görüntüleri arasında yürüyen,yine daha bulunduğumuz döneme ait kadın figürlerine rastlanmaktadır.Karanlıkla loş arası sokak görüntülerinin oluşturduğu gece ortamlarda,sokak lambalarının aydınlıttığı alanların dışında,ağaçların ve kadın figürlerinin yere düşen sert gölgeleri, sessiz,tedirgin edici ve yalnızlık duygusu içeren bir his oluşturmaktadır.



Resim 167. Paul Delvaux, Shadows,(Gölgeler),1965

Paul Delvaux'un "*Shadows,(Gölgeler),1965*" yere düşen büyük ağaç gölgelerinin hakim olduğu bir resmi olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 167).Gizemli bir hava oluşturan ağaçların arka planında dalgalı bir deniz ile yine bir tren istasyonu görüntüsü ve gökyüzündeki puslu havaya, ön planda bekleyiş halinde oturan bir kadın figürüne eşlik etmektedir.Yalnızlık ve bekleyiş temalarını çağrıştıran resimde,yere düşen ağaç gölgelerindeki yalınlıkla birleşerek,derin bir sessizlik duygusunun hakim olduğu görülmektedir.

1925'te Paris'te André Breton' la tanışarak Sürrealist gruba katılan Tanguy, 1939'da Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmesine kadar derin bir şekilde bu harekete sadık kaldığı görülmektedir. Bu açıdan A.Breton, Tanguy' u, Sürrealistler arasındaki en saf resamlardan biri olarak gördüğünü ifade etmektedir. Tanguy' un 1927'den itibaren, çalışmalarında geliştirdiği kendi kişisel tarzıyla, 1955'teki ölümüne kadar, fantastik bir illüzyonizmle işlenmiş kaya gibi çeşitli nesnelere ve hayali bir manzarayı andıran rüya gibi konulara odaklandığı görülmektedir.

Yves Tanguy' un resimlerinde, hemen fark edilebilir bir gerçeküstüçülük göze çarpmaktadır. Çoğunlukla sınırlı bir renk paleti kullanan sanatçı, zaman zaman zıt renk tonlarından oluşan, geniş ve soyut manzaralar sergilemektedir. "*Shadow Country,( Gölge Ülkesi),1927*" deki gibi tipik uzayı anımsatan bu manzaralar, cam görünümlü açısız ve keskin, bazen de aniden taşla dönüşen dev amipler gibi, ilginç şekilde organik görünüme sahip çeşitli soyut şekillerden oluşmaktadır. Genellikle



yüksekte ve uzakta olan ufuk çizgisi ve üzerindeki gökyüzüne yerleştirdiği bulutlar sonsuzluk hissi oluşturan bir görüntü hissi meydana getirmektedir(Resim 168).

Tanguy' un ürkütücü manzaralarındaki, üç boyutlu, biyomorfik nesnelere kaynakları olarak, Paris'te o dönem sergilenen, Jean Arp'ın ve 1922-23'te Joan Miro'nun resimlerinden veya bazen annesini ziyaret ettiği Britanya'da Locronan'ın yakınındaki garip taş ve kaya oluşumlarından etkilenerek oluşturduğu düşünülmektedir.



Resim 168. Yves Tanguy, Shadow Country,( Gölge Ülkesi),1927

Resim 169. Yves Tanguy , Mama,1927



Resim 170. Yves Tanguy, Toilette De L'Air(Hava tuvaleti),1937

Resim 171. Yves Tanguy, Saten Diyapazon,1940

Nathalia Brodskaiya'ya göre, "Mama, 1927"(Resim 169), Tanguy'un en etkileyici tabloları arasında olmakla birlikte, Brodskaiya, bunun Giorgio de Chirico'ya ve düşen gölgelere borçlu olduğunu ifade etmektedir. Aynı etkilerin görüldüğü "Toilette De L'Air(Hava tuvaleti), 1937"(Resim 170) ve "Saten Diyapazon, 1940"(Resim 171) Uçsuz bucaksız alanın boşluğu, ufuk, yalnız bitkiler, garip duman görüntüsü, küçük figürlerin çaresizliği ve yere düşen gölgeleri insanda boşluk ve azap duygusu yaratmaktadır.

Kocası Yves Tanguy' da olduğu gibi, insan figürlerinden yoksun uzak bir ufukta uzak manzaraları betimleyen "Kay Sage (1898 - 1963)", ondan oldukça farklı bir resim dili kullanmaktadır. Organik formlar gibi cilalanmış yuvarlak çakıl taşlarla doldurduğu manzaralarında, garip mimari yapılar, bazıları yumuşak akan kumaşlar ile sert yüzeyler olarak yansıyan gölgeler oluşturmaktadır.

"White silence (Beyaz Sessizlik), 1941" (Resim 172) ve "Lost record (Kayıp kayıt), 1940" (Resim 173) çalışmalarında, Tanguy gibi, Sage'nde nesnelere ölçülemeyecek kadar uzak ufuklara açılan çöllere ya da düzlüklere yerleştirmiş olduğu gözlenmektedir. Formlarını oldukça titiz, fotoğrafik detayı andıracak şekilde ve gri-yeşil-koyu sarı bir paletin hâkim olduğu renklerle oluşturmaktadır. İki çalışmada da yarı organik hissi veren kayaların, sert gölgelerinin yansımalarıyla oluşan sonsuz esrareniz bir boşluk ve metafizik etkiler göze çarpmaktadır.



Resim 172. Yves Tanguy, White silence (Beyaz Sessizlik), 1941

Resim 173 Yves Tanguy, Lost record (Kayıp kayıt), 1940

Yarı soyut resimlerde, etkilendiği De Chirico ve Sürrealistlerin motifleriyle, stillerini ödünç aldığına rastlanmaktadır. Sanat tarihçisi Whitney Chadwick, Sage'in resimlerinin "Sürrealizm' de başka hiçbir yerde bulunmayan, saflaştırılmış bir form havası ve hareketsizlik ve yaklaşımakta olan bir kıyamet duygusu" ile ifade edildiğini belirtmektedir. 1943 tarihli "*Shivering Mountain (Titreyen Dağ)*" isimli çalışmasında bu etkilere rastlanmaktadır (Resim 174). Yapım aşamasında veya bir tarafı yıkılmış bir duvarın temsil edildiği , bağımsız mimari yapının penceresinden gelen ışık, zeminde gölgeler oluşturmaktadır.Sonsuzluk duygusu veren arka planda, akan bir perdeliklerle gizlenmiş, insan olabilecek ya da olamayacak bir figür ve yere düşen gölgesi esrarengiz, aynı zamanda da metafizik bir etki yaratmaktadır.



Resim 174.Yves Tanguy, Shivering Mountain (Titreyen Dağ),1943

Resim 175.Yves Tanguy, "The Upper Limit of the Sky (Gökyüzünün Üst Sınırı),1944

Eşsiz tarzdaki oluşturduğu mimari formları, karmaşık iskeleleri, kıyamet sonrası yapıları andıran geniş ve sonsuz ufuklara karşı birleştirdiği resimlerine "*The Upper Limit of the Sky (Gökyüzünün Üst Sınırı) 1944*" örnek olarak gösterilebilenler arasında gelmektedir (Resim 175). Kompozisyonda, geometrik figürasyonlarla bir araya getirerek, keskin bir şekilde karanlıkla ışığı zıtlattığı, yoğun durgunluk ve gizem duyguları uyandıran perde şeklindeki, biyomorfik formları da dahil ettiği görülmektedir. İçerikleri, sert mimari objelere düşürdüğü yine sert gölgeler, kasvetli ve bilinmezlik içeren metafizik duygular oluşturmaktadır.

## 5.6.Bireysel Eğilimlerde Gölgenin İfade Biçimi

Rönesansta hacimlendirme aracı olarak kullanılmaya başlanan gölge, özellikle Barok'ta altın çağını yaşamıştır diyebiliriz. Baroktan sonra ise sanattaki farklı eğilimlerle değişime uğradığı görülmektedir. İlerleyen bu süreç içerisinde, korku, hüznün, melankoli, gizem, öteki kavramı, şeytanileştirme, ilahi olan, zaman gibi bir çok kavramı ifade ederken sanatçılar, gölgenin çok yönlülüğünde faydalanmışlardır.

İtalyan sanatında yeni bir oluşum başlatmak isteyen De Chirico'nun Metafizik resimlerinde, tekrar belirginleşen gölge kavramı, özellikle sürrealistleri ve arkasından gelen bir çok alandaki sanatçıyı etkilemektedir. 1920'lerde Metafizik resim olarak karşımıza çıkan gölge, sürrealist, fantastik ve büyülü gerçekçilik gibi resim alanlarında eserler veren sanatçılara, yarattıkları dünyada farklı bir pencere açtığı görülmektedir.

Belli zamanlardaki akımsal değişiklikler içinde yer alan yada bireysel olarak, üslupları birbirinden farklı olan ama seçtikleri konularda farklı etkiler yakalamak isteyen bazı sanatçıların gölgenin farklı duygu kavramlarını yansıtmadaki rolünden yararlandıkları göze çarpmaktadır.

Bu sanatçılardan biri olan, Francis Bacon (1909-1992) duygusal yüklü ham görüntüleri, kişisel üsluptaki deformasyonu ve ağır deneyleriyle tanınan İngiliz figüratif ressamı olarak tanınmaktadır. Soyutlanmış figürleri, tipik olarak, düz, sıra dışı arka planlara dayanan belirsiz bir üçboyutlu derinlik oluşturmaktadır. Uzun bir süre boyunca, ele aldığı konuları triptik veya diptik şeklinde varyasyonlar biçiminde ele alan Bacon, resimlerinde insanı trajik bir figür olarak tasvir etmektedir. Çarpık, fiziksel işkence gören figürlerinin bazılarında, histeriada çılgınlıkları atan bulanık yüzler karşımıza çıkmaktadır. Çalışmalarında, genellikle trajik temayı yükselten ince, soluk bir renk kullanmaktadır.

1949 yılı, Bacon'un insan figürü konusu çalışmaları belirgin bir önem kazanmaya başladığı görülmektedir. Edward Muybridge'nin yürüyen, koşan, zıplayan insan ve hayvanları konu aldığı fotoğraf hareketi serisindeki; hareketli insan figürlerinden etkilendiği, güreşen iki adamın imgesine dayanan resimleri, Bacon'a kariyeri boyunca sürekli olarak ilham kaynağı olmaya devam etmiştir.



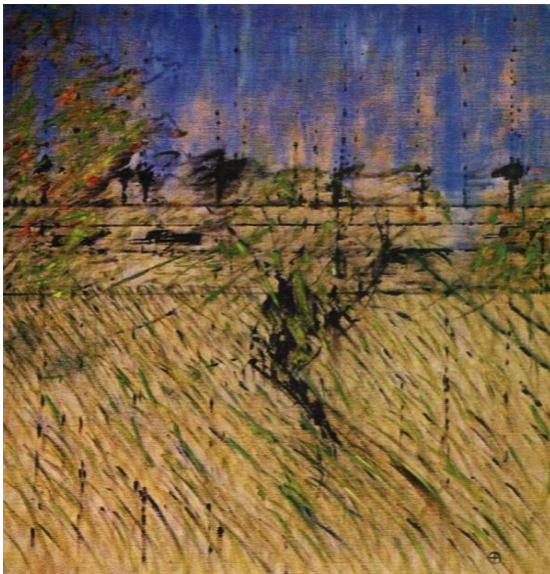


Resim 176. Francis Bacon, Artimage-1950”



Resim 177. Francis Bacon, Lucian Freud'un Portresi-1951”

Figür ile ilgili yaptığı “*Artimage-1950*”(Resim 176) ayakta duran bir figürün duvara yansıyan gölge portresi, “resmin kökenini”, “*Lucian Freud'un Portresi-1951*”(Resim 177) isimli çalışmasında ise kapıdan içeri giren figüre karşılık, aydınlık zemine düşen ters gölge, Picasso’nun “*The shadow, (Gölge) 1953*” isimli çalışmasını çağrıştırmaktadır.



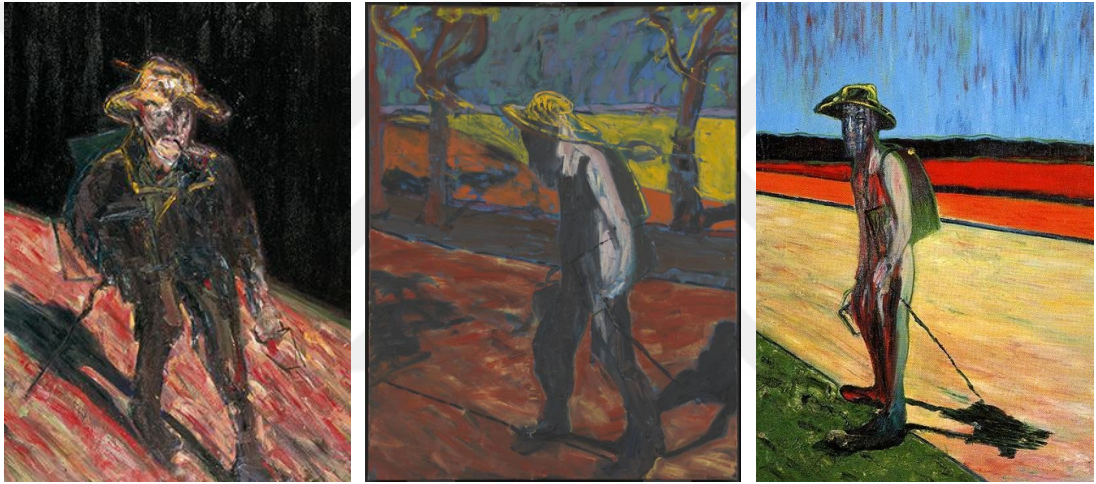
Resim 178. Francis Bacon, Landscape after Van Gogh (Van Gogh'dan Sonra Manzara), 1952



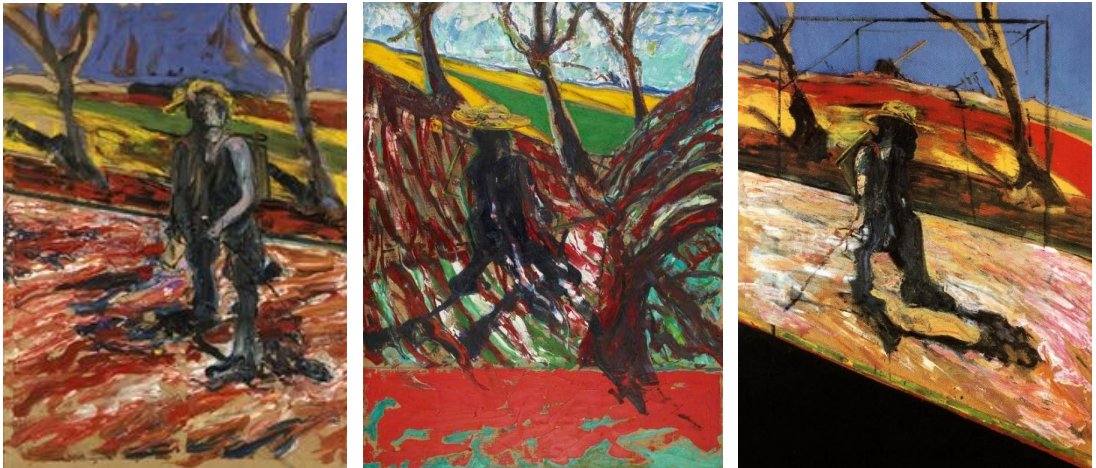
Resim 179. Francis Bacon, Van Gogh'un Portresi Çalışması I, 1952



1950'lerde yapılan bir röportajda, “ağzın ve dişlerin gerçek görünümüne karşı saplantılı” olduğunu ve “her zaman Monet'in “*Gün Batımı*” resmini boyadığı gibi boyamayı umduğunu” ifade etmiştir. Özellikle, Vincent Van Gogh'un *Tarascon'a giden Yoldaki Ressamı* (1888) 1950'lerde yaptığı çalışmalarındaki değişiklikleri tetiklemiştir. 1957'de Van Gogh'un başyapıtı üzerindeki çeşitlemelerinde, canlı kırmızı, yeşil, sarı ve mavi tonları uyguladığı renk patlamasıyla bir anlamda şaşkınlık yaratmaktadır. Bu resimlerdeki, el hareketi, Bacon'un hem Van Gogh hem Chaïm Soutine'ye olan hayranlığını yansıtmaktadır.



Resim 180.181.182. Francis Bacon, “Study for a Portrait of Van Gogh I-II-III



Resim 183.184.185. Francis Bacon, “Study for a Portrait of Van Gogh -IV-V-VI

Bacon'un ilkini 1952 yılında yapmaya başladığı “*Landscape after Van Gogh* (Van Gogh'dan Sonra Manzara)” (Resim 178) ile 1956'daki “*Van Gogh'un Portresi*

*Çalışması I*" (Resim 179) ile devam ettirdiği çalışmalarda, yere düşen gölgeler dikkati çekmektedir. Daha sonra 1957 yılında "Study for a Portrait of Van Gogh I-II-III-IV-V-VI (Resim 180,181,182,183,184,185), adı altında bir dizi olarak çalıştığı Van Gogh'un "Tarascon'a giden Yoldaki Ressamı", ilerleyen yıllardaki çalışmalarınada etki ettiği göze çarpmaktadır.



Resim 186. Francis Bacon, *Oturmuş Figür-1961*

Resim 187. Francis Bacon, *Ttriptych-1970*

Resim 188. Francis Bacon, *Portrait of a Man Walking Down Steps-1972*



Resim 189. Francis Bacon, *Triptych May June-1973*

Farklı zaman dilimlerimde yapmış olduğu, "Oturmuş Figür-1961"(Resim 186), "Ttriptych-1970"(Resim 187), "Portrait of a Man Walking Down Steps-1972"(Resim 188), "Triptych May June-1973"(Resim 189), "Still Life Broken Statue and Shadow Figure in Movement , 1978" (Resim 190) "Triptyque Lithograph-1983" (Resim 191) ve diğer başka çalışmalarında bu etkiler göze çarpmaktadır. Metamorfoza uğrayan

figürleri gibi düşürdüğü gölgelerde de aynı biçim değişimi dikkati çekmektedir. Genelde düz bir arka plan uyguladığı resimlerinde üç boyutlu etki oluşumuna yardım ederek adeta göz yanıltması oluşturduğu görülmektedir. Özellikle *Litografi çalışması olarak ele aldığı "Still Life Broken Statue and Shadow Figure in Movement , 1978"* (Resim 190) *"Triptyque Lithograph-1983"* (Resim 191) Manet'in *"Fife Player (Filüt çalan çocuk)"* çalışmasındaki zemin ve gölge ilişkisini hatırlatmaktadır.



Resim 190. Francis Bacon, *Still Life Broken Statue and Shadow Figure in Movement, 1978*



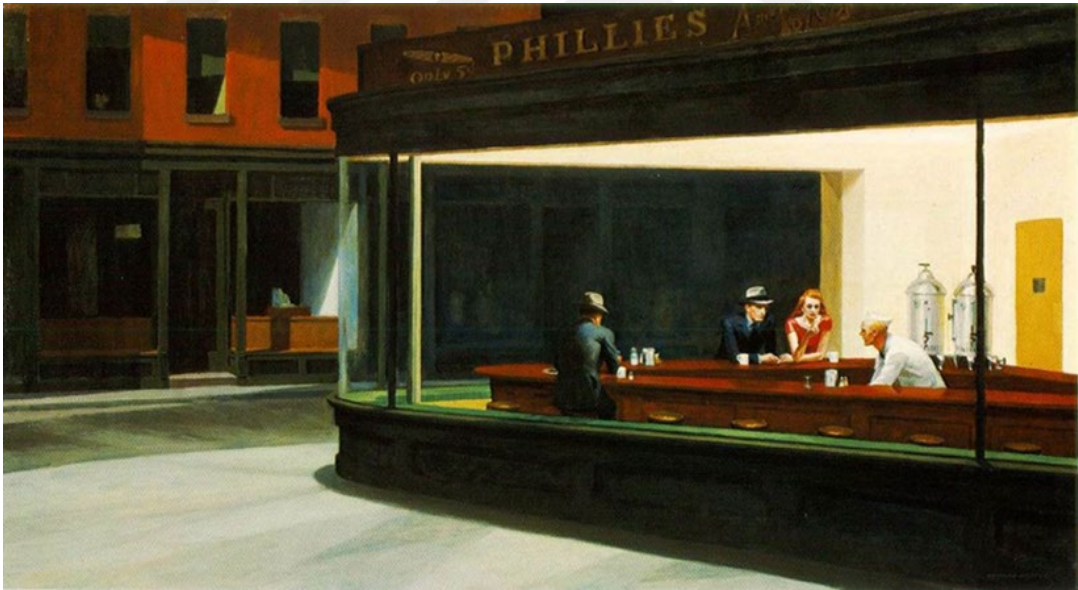
Resim 191. Francis Bacon, *Triptyque Lithograph-1983*

Amerikalı ressam Edward Hopper (1882-1967), çalışmaları çoğunlukla, boş sokaklar, yalnız figürler, ışık ve gölge arasındaki güçlü kontrast ve günışığının yapılar üzerindeki etkileri gibi temalardan oluşmaktadır. Hopper, özellikle Viktorya Çağı malikânelerinin, zengin mimari süsleme ve öğeleri üzerine düşen ışığın kesin hatlar



ve geniş şekiller üzerinde oyunlar oynayarak oluşturduğu gölgelerin ıssızlığını resmetmeyi sevdiğini belirtmektedir.

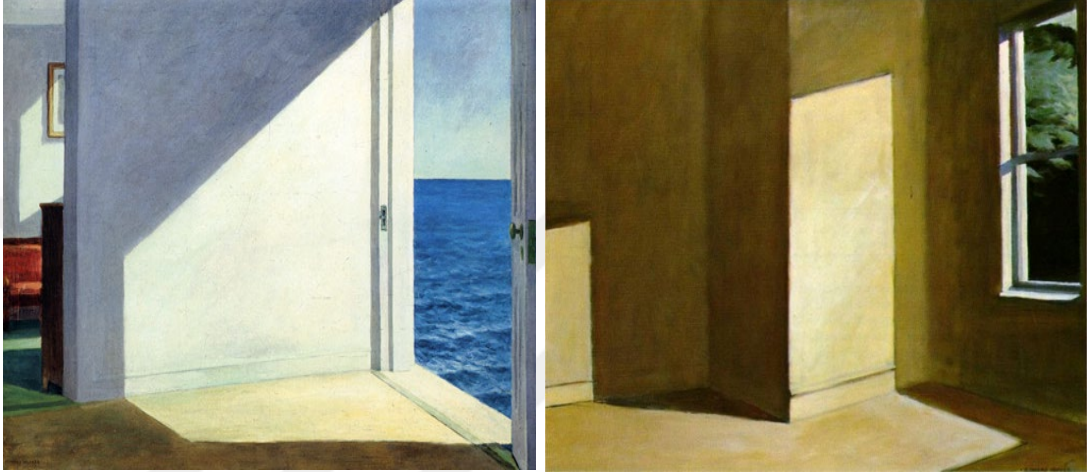
Resimlerinde özellikle modern şehir hayatının bireyi yabancılaştırarak yalnızlaştırmasına gönderme yaptığı, gürültüden uzak, sabah vakti boş sokaklar, gece yarısı تنها lokantalar ve loş sinema salonları gibi zaman dilimlerini ele almaktadır. Dramatik ışık ve gölge kullandığı gece sahnelerinde, parlak floresan tarzı ışıkların aydınlatmış olduğu iç mekanlara karşılık, ıssız, karanlık ve gölgelerden yararlandığı dış mekanların oluşturduğu güçlü kontrast ile gizemli bir atmosfer oluşturmaktadır. Figürlerin ruh durumunu, birbirleri ile olan ilişkilerini ve hareketi asla göstermeyerek adeta bir sır perdesi oluşturmaktadır. Onun resimlerinde gölge, ana tema olarak, ofisler, lokantalar, tiyatrolar ve evler gibi insanların bir araya geldiği mekânlardaki, kalabalıklar içindeki yalnızlık duygusunu yansıtmaktadır.



Resim 192. Edward Hopper, *Nighthawks (Gece Kuşları)*, 1942

“*Nighthawks (Gece Kuşları)*”, Edward Hopper’ın 1942 tarihli bir resmidir ve gece geç saatlerde şehir merkezinde bir lokantada oturan insanları göstermektedir (Resim192). Bu çalışma Hopper’ın, ışığın gece etkilerini yakalamadaki en iddialı resimlerinden biri olarak bilinmektedir. Bar veya cafe olduğu düşünülen mekândaki büyük cam pencereler, kaldırımın ve sokağın uzak tarafındaki taşların üzerine, diğer resimlerindeki gerçek olan günışığından çok daha fazla ışığın yayılmasına neden olmaktadır. Ayrıca, bu iç ışığın normalden fazla gelmesi, çok sayıda gölgenin

oluşmasına sebep olmaktadır. Resmin üst tarafında, pencerenin üst kenarının neden olduğu gölge çizgisi, açıkça görülmektedir. Bu pencereler ve bunların altındakiler de kısmen kendi ışık ve gölge karışımını yansıtan görünmeyen bir sokak lambasıyla aydınlatılmaktadır.



Resim 193. Edward Hopper, *Rooms by the Sea, Deniz Odaları*- 1951

Resim 194. Edward Hopper, *Sun in an Empty Room, (Boş Bir Odada Güneş)*, 1963

Edward Hopper sanat hayatı boyunca çeşitli akımın gelip geçmesine rağmen "Realist" bir ressam olarak kalmış ve üslubunu korumuştur. Bu anlamda modernist hareketlere uzak olduğunu söylemesine rağmen, "*Rooms by the Sea, Deniz Odaları- 1951*" (Resim 193) ve "*Sun in an Empty Room, (Boş Bir Odada Güneş)*, 1963" (Resim 194) ile buna benzer birkaç çalışmasında, sadeleşmiş geometrik formları, ruhsal gerilim ve duygusal atmosfer yaratmakta kullandığı renkleriyle Metafizik Resim ve Sürrealizme atıflar yaptığı hissedilmektedir. Özellikle dramatik ışık ve renk kullanımı ile hareketsiz objeleri güçlü duygusal etkiler yaratacak şekilde tasvir etmesi bu duyguyu yaratmaktadır.

"*Rooms by the Sea, (Deniz Odaları)*"nın kompozisyonundaki görüntüde ışığın keskinliği ile oluşan gölgeler, gerçek bir sahnedeki ziyade sessizliğin ve yalnızlığın çağrışımsal bir metaforu olarak yansımaktadır. Daha sonraki resimlerinden *Sun in an Empty Room, (Boş Bir Odada Güneş)*, da ışığı ve gölgeyi neredeyse maddi bir nesneye dönüşecek şekilde ele alarak, adeta dünyayı görme ve algılama deneyimini ifade etmeye çalışmaktadır.

### 5.7. Sürrealizm Sonrası Gölgenin Modernist Eğilimlerdeki Rolü

Tuval üzerine yağlıboya ve hazır-nesne ile 1918'de yaptığı "Tu m" isimli çalışmasında Marcel Duchamp, daha önce yaptığı diğer işlerinde kullandığı malzemeleri bir araya getirdiği görülmektedir (Resim 195,196). Sık sık kullanmış olduğu, bisiklet tekerleği, tirbuşon ile ve askılığın gölgeleriyle oluşturulmuş olan resim yüzeyi sanki önünde duruyormuş hissi uyandırmaktadır. Deforme edilerek kurgulanan nesnelerin gölgeleri hazır-nesne olarak düşünülüyor görülmektedir.

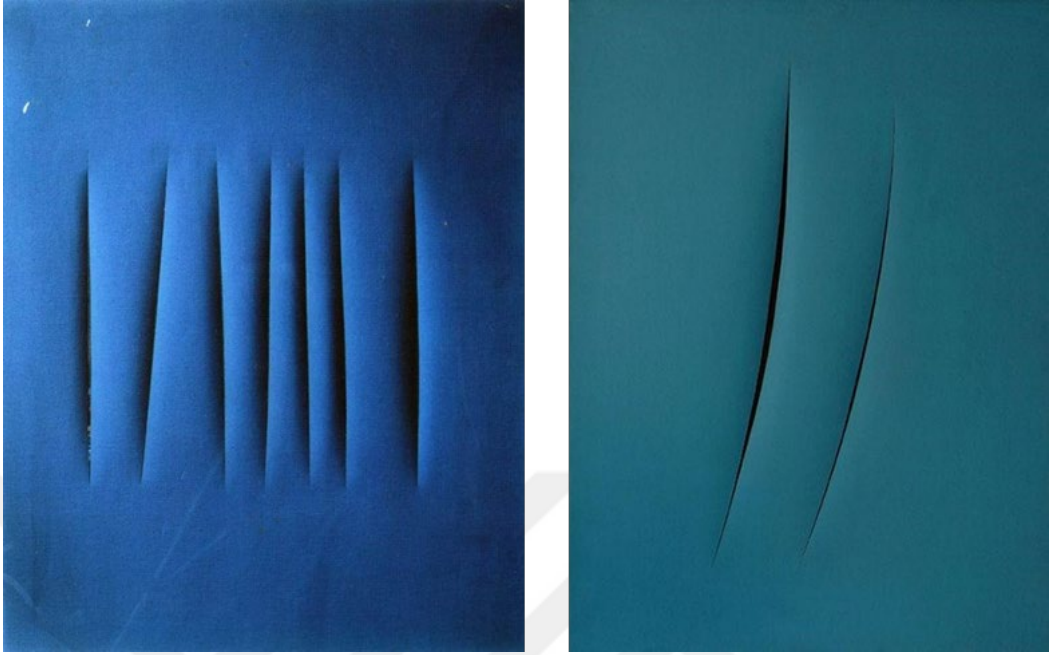


Resim 195. Marcel Duchamp, "Tu m",1918



Resim 196. Marcel Duchamp, "Tu m",1918

Lucio Fontana'nın tuval yüzeyini delmek ve kesmek suretiyle gölge etkisi yarattığı çalışmaları, espas üzerinde farklı etkiler oluşturarak göz yanılmasına sebep olmaktadır. Bu şekilde kendisini Rönesans mirasından tamamen kurtarmak istemektedir. Tuval üzerinde kendi elleriyle yarattığı çatlakları yayarak ve arkaya siyah gazlı bez uygulamak suretiyle oluşturduğu boşluk, gölgesel etki yaratmaktadır. (Resim 197,198).



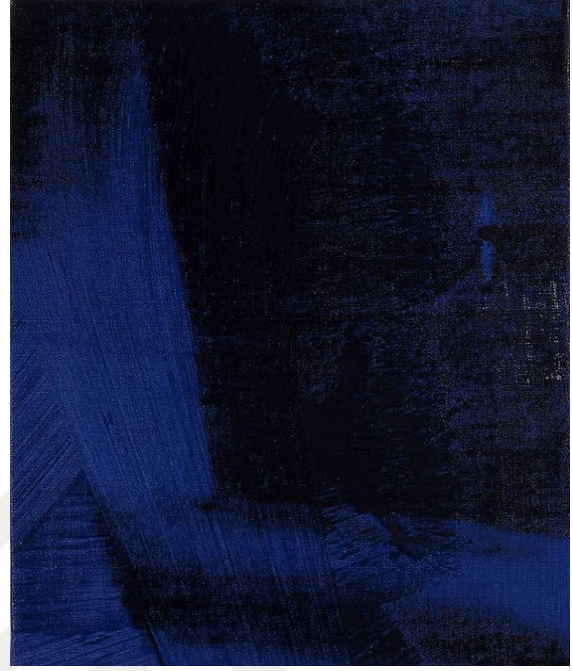
Resim 197.198. Lucio Fontana, Beklenen Uzay Kavramı, 1961

1979 yılında Andy Warhol , "Gögeler" ismini verdiği ve çeşitli fotoğraflardan oluşturduğu bir sergi açmıştır. Çalışmada, üç boyutlu formların, siluet şeklindeki gölgelerinin, çeşitli şekillerde fotoğraflarını çekmek suretiyle, bunları tuvale aktardığını ifade etmiştir (Resim 199,200). Serigrafi yöntemiyle oluşturduğu resimlerde gölgeleri renklendirilerek farklı bir hale getirdiği görülmektedir. Fotoğraflama yöntemiyle kendi portrelerinin de bir dizi gölgelerini resimlemiştir(Resim 201.202.203.204).



Resim 199.200. Andy Warhol , "Gögeler", 1979





Resim 201.202. Andy Warhol,"Gögeler",Serigrafi,1979

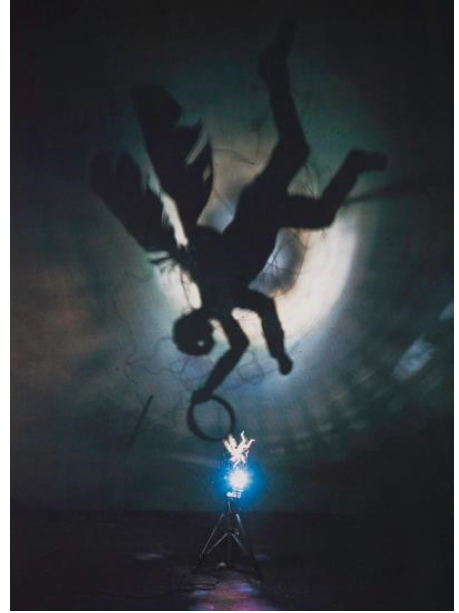


Resim 203.204. Andy Warhol,"Gögeler-Portre"Serigrafi,1979

Christian Boltanski Platon'un mağara benzetmesini andıran gölgelerle yaptığı yerleştirmelerle tanınmaktadır. Ortadaki ışık kaynağının etrafında dizilmiş olan çeşitli nesnelerin, duvarlara vuran gölgeleri farklı etkiler oluşturmaktadır. Gölgelerin aniden kaybolması veya çeşitli şekillerde büyüyerek küçülmelerinin, kendisine tiyatro sahnesi gibi ilginç geldiğini belirtmiştir (Resim 205.206.207).



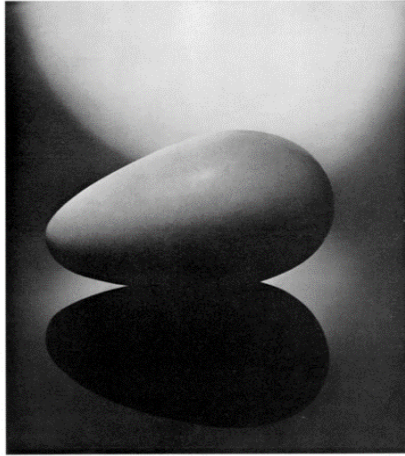
Resim 205.Chiristian Boltanski, Théâtre d'ombres (Gölgeler Tiyatrosu)1944



Resim 206.207. Chiristian Boltanski, Théâtre d'ombres (Gölgeler Tiyatrosu)1944

## 5.8. Fotoğraf Sanatı ve Gölge

Constantin Brancusi, heykellerinin fotoğraflarını kendisi çekmek için, Man Ray'dan, ders alarak, kendi atölyesinde çalışmalar yapmıştır. Profesyonel fotoğrafçıların çekimlerini beğenmediği için bu yöneme başvuran, Brancusi kendisinin oluşturduğu ışık-gölge düzenlemesiyle çekmiş olduğu fotoğraflara da müdahale etmiştir. Fotoğraflarında ışık-gölge kurguladığı kompozisyonlarında açık-koyu kontrastları oluşturmak suretiyle farklı sonuçlara ulaşmıştır (Resim 208.209.210.211). "Mademoiselle Pogany II, Profile View" isimli fotoğrafında kompozisyonun ortasında patlattığı ışık etkisiyle güçlü kontrastlar yakaladığı görülmektedir (Resim 151).



Resim 208.Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı,1924,fotoğraf baskısı  
Resim 209.Constantin Brancusi, Altın Kuş,basılı c. 1919-22



Resim 210.Constantin Brancusi,Matmazel Pogany II, 1920'li Bronz, c. 1920, basılı c. 1920  
Resim 211.Constantin Brancusi, Léda (Leda) , ca. 1921, jelatin gümüş baskı

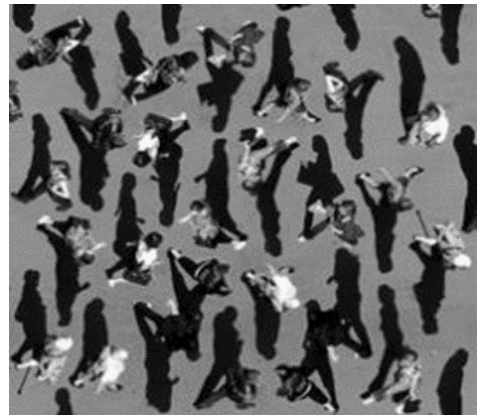


Alfred Stieglitz'in, figürlerin gölgelerin su yüzeyine yansıdığı "Shadows in the Lake" isimli fotoğrafı görülmektedir (Resim 212). David Wojnarowicz 1988 de çektiği, harap bir binanın içinde çıplak bir adamı gösteren siyah beyaz fotoğrafta, sağdan gelen parlak ışık odanın içini kaplayarak, pencerelerin çerçeveleri zeminde uzun, karanlık gölgeler oluşturmaktadır(Resim 213)



Resim 212. Alfred Stieglitz, Shadows in the Lake, 1988

Resim 213. David Wojnarowicz, Nu, 1988



Resim 214.215.216.217. Alexey Bednij, Gölge fotoğraf serisi, 1988



Alexey Bednij (1988) manipülatif siyah beyaz dijital fotoğrafçılık çalışmaları ile çalışan 28 yaşındaki Rus fotoğrafçı, çalışmaları, insanlar, kediler, köpekler, kuşlar vb. gibi konuların gölgelerini yakalamaya ve gölgeyi değiştirmeye dayalı çekimler yapmaktadır (Resim 214,215,216,217).

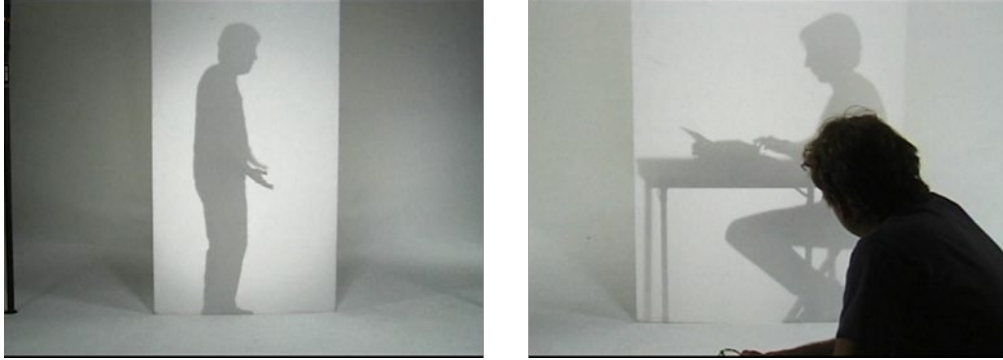
“Man Ray”, sanatsal kariyeri boyunca fotoğraf teknikleri ile deneyler yapmıştır. “Erkek Torso,1930” (Resim218) isimli çalışmasında, bir adamın kaslı gövdesinin tasviri, vücudunun tam olarak işlenmiş ayrıntılarını düz arka plandan ayıran koyu siyah gölgesel bir çizgi ile gösterilmiştir. Man Ray bu etkiyi, negatif veya fotoğraf baskısı üzerine kaydedilmiş bir görüntünün tamamen veya kısmen ton olarak tersine çevrildiği solarizasyon adı verilen bir işlemle başarmıştır. Bu nedenle, fotoğraf, Sürrealist fotoğrafçılığın kendine özgü başka dünyalara ve gerçekçilik karakteristiğine sahiptir. James Welling’in “Gölge Otoportre,1979” (Resim219), William Wegman’ın “Gölgeler,1970-1971” serisi, fotoğraf makinesini eskiz defteri gibi kullanarak, her zaman monitör açıkken, gerçek zamanlı olarak ne kaydettiğini izleyerek oluşturduğu, Kavramsal Sanatın kıyısındaki çalışmalarıdır (Resim 220,221).



Resim 218. Man Ray, Erkek Torso, 1930



Resim 219. James Welling'in "Gölge Otoportre, 1979



Resim 220. 221. William Wegman" Gölgele,1970-1971

### 5.9. Sinema ve Gölge

Sinemada, gölgeden cisimlerin gölgelerinin korkutucu, dehşet verici ve dramatik olarak faydalanılmaktadır. Bazende, asılma sahnesi gibi gerçek olarak gösterilemeyecek bir nesnenin yerine konularak kullanılmaktadır.

Günümüzde artık birçok filmlerde kullanılmakla birlikte, ilk olarak Chaplin'in yönetmenliğini yaptığı, "A Woman of Paris,(Parisli Kadın),1923"filminde kullanıldığında büyük bir etki oluşturmuştur. "Genç kadın sevgilisiyle sözleşerek evden kaçmağa karar verir. Bavulunu alıp istasyona gider, fakat trenin kalkacağı zamana kadar sevgilisi gelmez. Endişe, sonra hayal kırıklığı içinde bekleyen genç kadının yüzünde, yavaş yavaş hızlanan gölge-ışık hareketleriyle trenin hareket ettiği anlatılır. Bütün sahne boyunca tren hiç gösterilmemiştir, fakat bir gölge oyunu trenin geldiğini, durduğunu, sonra yeniden hareket ettiğini ortaya koymaktadır."<sup>66</sup>

Sinema tarihinde, dışavurumcu Alman sinemasındaki gölge ve ışık oyunları, büyük bir önem oluşturmuştur. Almanların yaşam ve anlayış biçimine dayanan bu etki sert ve karanlık bir görüşe sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Birinci Dünya Savaşının etkileriyle kuvvetlenen bu anlayış, savaşı izleyen yıllarda daha da artmakta olduğu görülmektedir. "Alman filmlerinde kan içen hortlaklar, uykuda gezen katiller, bunları korkunç cinayetlere âlet eden çılgın bilim adamları yahut da Cermen

<sup>66</sup> Prof. Dr. Jur. Ali M Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi İstanbul -1986 Syf.45

mitolojisinin başlıca kahramanları (Nosferatu, César, Caligari, Siegfried ve Krimhilde) hep bunlara uygun bir çevre (dekor), oyun tarzı ve aydınlatma biçimi içinde yer alır.”<sup>67</sup>

Robert Wiene'nin,“Das Kabinet des Dr. Caligari,(Dr.Caligari'nin Muayenehanesi),1919” adlı çalışması en önemli başyapıt olmakla birlikte, Arthur Robison'un, “Schalten,(Gölgeler),1923, Wilhelm Frederich Mumau'ın,“Faust,1926” filmleri, en çok da Fritz Lang'm “Der Müde Tod (Yorgun ölüm),1924”, “Die Niebelungen,(Niebelungen Efsaneleri),1924”, gibi filmler bu tarzda etkilerin olduğu en önemli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu akım içinde ışığın en iyi kullanıldığı film olan “Schalten,(Gölgeler),1923 Albin Grau'ın dekorları, Fritz Amo Wagnefin çekimleri, Ruth Weyher, Fritz Kortner, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach ve Fritz Rasp'in oyunlarıyla gerçekleştirdikleri oyun biçimi son derece ağır ve barok bir etkiye sahiptir.



Resim 222. Friedrich Wilhelm Murnau's film Nosferatu of 1921,1922

Resim 223. Robert Wiene,“Das Kabinet des Dr. Caligari,(Dr.Caligari'nin Muayenehanesi),1919”

Hans Waldemar Bublitz ve Günther Hess'in 1955 yılında ve Peter Beauvais tarafından ise 1967 yılında iki kez sinemaya uyarlanmış olan, Adelbert von Chamisso'nun, “Peter Schlemihl'in Garip Öyküsü,1814” isimli hikâyesinde, sihirli bir altın kesesi karşılığında, gölgesini şeytana satan adam anlatılmaktadır. Şeytan kılığındaki adam, anlamadan sonra gölgeyi katlayarak cebine koymaktadır. Peter

<sup>67</sup> A.g.e. s,45

Schlemihl, gölgesi olmadığı için dışlanınca, gölgesini geri almak ister. Fakat şeytan kılığındaki adam ancak öldükten sonra ruhunu vermek suretiyle gölgesini verebileceğini söylemektedir.



Resim 224. Adelbert Chamisso, Peter Schlemihl, 1781-1838- Peter Schlemihl'in mucizevi hikâyesi

Resim 225. Ernst Ludwig Kirchner, Peter Schlemihl, Adalbert von Chamisso, 1915 (renkli gravür)

Dünya klasiklerinden olan “James Matthew Barrie”nin yazdığı “Peter Pan” defalarca, çizgi film ve sinema filmi olarak uyarlanmış bir romandır (Resim 226). Gölgesini dikmeye çalışan bir çocuğun anlatıldığı romanda Peter Pan, gizlice girdiği bir evden kaçarken pencereye gölgesi sıkışarak kendisinden ayrılmaktadır. Tekrar dönerek bulduğu gölgesini, bir türlü kendisine sabitleyemeyince, ailenin o sırada uykudan uyanan kızı, Peter Pan'ın gölgesini ayağına dikerek düzelmesini sağlamaktadır.

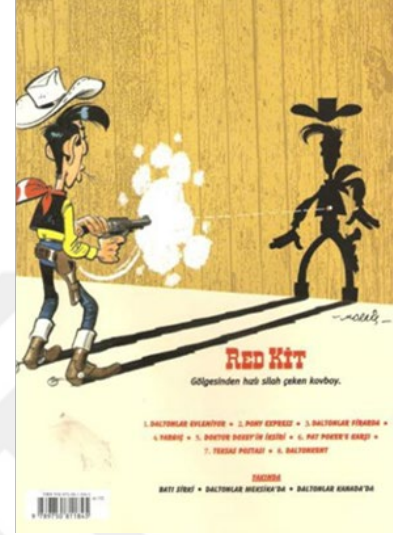
1946 yılında, Belçikalı karikatürist Maurice de Bevere tarafından çizilen, çizgi roman karakteri Red Kit' ülkemizde de en çok sevilen animasyonlar arasında yer almaktadır (Resim 227). “Gölgesinden hızlı silah çeken kovboy” olan Red Kit'in, gölgesiyle olan düellosunu anlatan bölümünde, arkası dönük olmasına rağmen gölgesini vurması sahnelenmiştir. Sahnede, kendi gölgesinden bile hızlı hareket



edebilen bir kovboy olarak, geriye döndüğünde gölgesinin formu hâlâ değişmemiş olarak durmaktadır ve sadece, siyah bir siluet olan gölgesinde, beyaz bir delik açıldığı görülmektedir.



Resim 226. James Matthew Barrie, Peter Pan  
Resim 227. Maurice de Bevere, Red Kit, 1946



## 6. ÇALIŞMALARIM

*“Görünmeyen, görünenin gizlediği bir görünendir”*

*Rene Magritte*

Batı Sanatı'nda görülen birçok farklı, ilginç ve etkili yorum kadar olmasa da resimlerimde gölgenin farklı kullanımları, önemli bir yer tutmaktadır.

Doğa ve figür birleşimiyle oluşturduğum çeşitli resimlerimdeki biçim anlayışım içerisinde, nesnelere normal ortamlarının dışında farklı olarak kullanarak veya sadece parçaya odaklanarak, belirli bir kadraj içinde almak istemem realist ve metafizik arasında gidip gelme eğilimini oluşturmaktadır.

Kullandığım ışık gölge, açık koyu doğrultusunda ele alındığında, sanat tarihindeki ilgili örnekler kadar vurguladığım veya biçim anlayışım içerisinde ışık-gölgenin öne çıktığı söylenemez. İşlerimin bir kısmında, başta mekânı oluşturan elemanlar olmak üzere daha fantastik bir ortam bulunmaktadır. Bunun bir nedeni resmin oluşum süreci içerisinde, nesnelere duygu ve ruh durumuma göre yansıtmak istememdir. Başka bir neden ise, özellikle son dönem işlerimde, ruhsal değişimlerime dayalı tasvir süreci içerisindeki daha hızlı ve kısa fırça sürüşleriyle, darbeler başka bir sonuca götürebilmesidir. Bu bazen olumsuz, genele yabancı olması anlamında eklektik, bazen de olumlu sonuçlar doğurabiliyor. Resimdeki figür ve nesnelere ziyade, yüzey tasvir ederken ortaya çıkıyor. Belirli dönemlerimde belirli nesnelere ve figürleri, içerikle ilgili ya da biçimsel olarak etkili bulduğum için sık kullanıyorum, resimlerimde kişiselleşen imgeler haline getiriyorum. İlerleyen süreçte, form anlayışım doğrultusunda biçim olgusu ve renk düzenlemeleriyle ilgili yeni sorunlar edinmeyi planlamaktayım.

Modle etmekten çok açık-koyu düzenlemeleri içerisinde karanlık alanlar oluşturmak ve nesnelere melankolik bir içerik oluşturmak için gölgeyi kullanıyorum. Düşen gölgeler ve gölge hatlarıyla figürlerin ve nesnelere zeminle ilişkisini kurup, perspektif doğrultusunda mekân ve derinlik oluşturmaya çalışıyorum.

Özellikle son dönem işlerimde gölgenin daha farklı yönlerine doğru yönelerek yaptığım çalışmalarda bazı yerlerde, silüet halinde gölge kullanımına yönelmiş bulunmaktayım. Bu doğrultuda hazırladığım Tez eser metni bana ustaları daha fazla

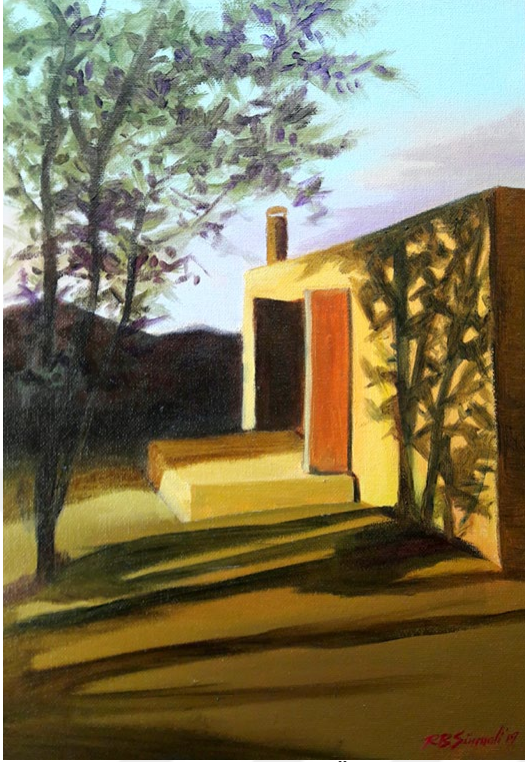
inceleyerek, özellikle zemin ve mekân üzerinde oluşan gölgeleri farklı bir biçimde ele almama neden olmuştur.



Resim 1. Rüya,T.Ü.Y.B., 70X100 cm 2019



Resim 2. Oda,T.Ü.Y.B., 40X40 cm 2019



Resim 3. Akşama Doğru1,T.Ü.Y.B., 25X35cm 2019



Resim 4. Şüphe, T.Ü.Y.B., 50X70 cm 2019

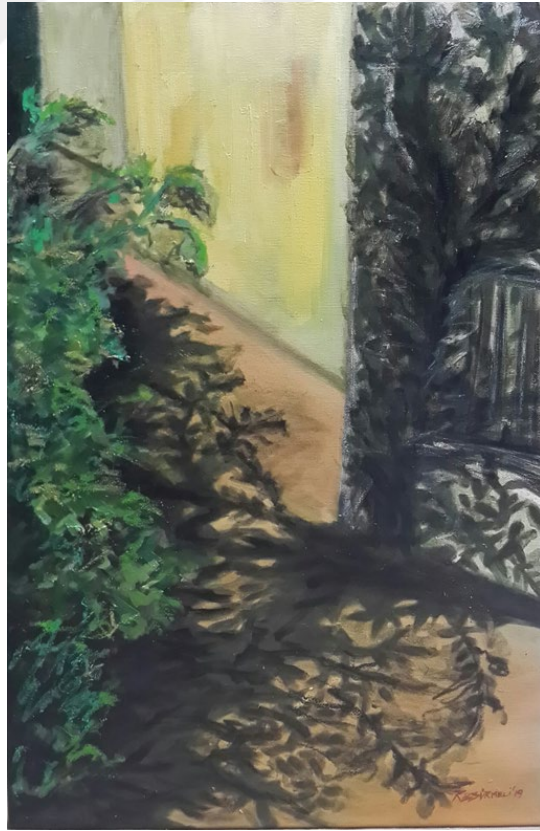


Resim 5. Mor Akşamlar,T.Ü.Y.B., 50X70cm 2019





Resim 6. Gizli Bahçe1, T.Ü.Y.B. 30X40cm 2019



Resim 7. Gizli Bahçe 2, T.Ü.Y.B. 40X60cm 2019



Resim 8.Harabe, T.Ü.Y.B. 25X35cm 2019



Resim 9.Banyo,T.Ü.Y.B. 70X70 cm 2019





Resim 10.Zaman 1, T.Ü.Y.B.14X28cm 2019



Resim 11.Zaman 2,T.Ü.Y.B.14X28cm 2019



Resim 12. “Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçektir – I, T.Ü.Y.B 50x60, 2019

Gölgeyi başlı başına etkili bir biçim olarak değerlendirmek istediğim resimlere “Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçektir – I” ve “Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçektir – II” isimli kompozisyonlar örnek verilebilir (Resim.12,13). İmgeler bir anlamda gerçek dünyamızın anlamlanarak yansımalarıdır ve gerçek dünyanın somut katılığında kaçarken düşlerimize sığınırız. Belki de bu yüzden hayallere dalmamız ve gerçeklikte olmayan ya da fiziksel olarak gerçekleşemeyecekleri görürüz düşlerimizde. Tıpkı bir balığın suyun dışında yaşaması veya etten kemikten olan bedenimizin gökyüzünde salınması gibidir. Su ise hayattır, temizlik, saflıktır. Bütün eski kadim öğretilerde su her şeyi yıkar yok eder ve yeniden başlatır. Bir anlamda başa dönmek, sıfırlanmak, temizlenmektir. Dünyayı oluşturan dört temelden unsurdan biri olan su aynı zamanda kadınsılığı, bir yenilenmenin de sembolünü ve köklerdeki maddeye (materia prima) bir dönüşü de sembolize eder. Bu kökensele Amniyoz (anne karnındaki bebeğin içinde bulunduğu sıvı) sıvısının da sembolüdür. İlk hayata gelişimiz suda başlar. Bir bebek ilk olarak Anne rahminde suyla tanışır büyür ve gelişir, taki gerçek dünya ile yani gerçeklikle tanışana kadar. Bu yüzden her zaman suya özlem vardır içimizde ve suyun bize verdiklerine. Sigmund Freud; yaptığı araştırmalar sonucunda her insanın anne rahmine geri dönme isteği olduğunu açıklar. Bu istek ve güdü ileride regresyon adını alarak psikanalizmin bir temelini oluşturur. Amniyoz sıvısı düşünüldüğünde anne karnına dönüş isteği ile su arasındaki ilişki ortaya çıkmış bulunmaktadır.





Resim 13. "Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçekte – II, T.Ü.Y.B 50x60, 2019

Daha önceki dönemden (2013- 2014) olan bu resimlerimde, figürlerin kompozisyonun sınırlarına dayanan bölümlerini belirsizleştirerek ve alt bölümüne koyu alana dâhil ederek belirsizleştirdiğim görülmektedir. Gölgeyi genel olarak etkiyi arttırmak için bir araç olarak değerlendiriyorum. (Resim 12). Aynı resimde soyut bir mekân yer almaktadır. Figürün sol tarafında derinlik hissedilirken sağ tarafında sınırları belirli olmayan duvar izlenimi uyandıran bir yüzey yer almaktadır. Bu yüzeyi tanımlayan, Balığın hemen altında tasvir edilen gölgesi ve yüzeyde dalgalanarak sağa doğru giden gölgedir. Birçok resmimde görülebileceği gibi, kompozisyonu aydınlatan ışık çok belirli bir kaynaktan gelmemektedir. Resimlerimde belli belirsiz modle edilmiş silüetler görmek mümkündür. Renklerdeki tonlarım ve doldurmadığım, boşluğu yaratan esas sebep, melankolik taraflarımı ruh halimdeki gel-gitleri temsil etmektedir. Bazen aynı kompozisyonu çeşitli tonlarda yeniden ele alarak farklı etkiler oluşturmaya çalışıyorum. Bu anlamda "Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçekte – III (Resim 14,15), balık, su, figür ve kent temasının, gerçek ile düşsel dünyanın birlikte fantastik bir etki oluşturduğu çalışmayı sıcak ve soğuk tonlarla ele alarak farklı etkiler yakalamaya çalıştım. Sanat tarihine baktığımızda resminde ve mitolojide erkekler, bazen müzisyen, bazen bir çoban, bazen şair, bazen sıradan bir köylü ya da kentli

olarak kır eğlencelerinin başköşesine otururlar. Ancak baskın konumda olan ve asla varlığına dokunulmayan iki şey, su ve kadındır. Ve bu iki göstergenin ortak mesajı bazen erotizm, bazen saflık, bazen de aşktır. Suyla bağdaşan bir diğer varlıkta balıktır. Su balığın gerçekliğidir. Bu gerçek olmadan yaşayamaz balık. Balık mitolojide ve kutsal dinlerde her zaman mistik bir sembol olmuştur. Yenilenme, doğurganlık ve değiştirmenin sembolüdür. Somut olarak "alt dünyaların kuşu" sayılan Balık, çift balık olarak da resmedilirken; hem günümüz dünyasının hem de diğer dünyaların arasındaki gelgitleri kavramasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu durum balığı çift karakterli bir canlı da yapmaktadır ki, dünyalar arasında gezmesinden kararsız ve değişken olmasına bağlanmaktadır. Balık derin hayatın; başka bir deyişle görünenin ardındaki görünmeyen, ruhsal dünyanın sembolü olmuştur ve giderek kabaran yaşam gücünü temsil etmektedir.



Resim 14. Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçektir – III, T.Ü.Y.B. 40x55, 2019

Resim 15. Düş bahçesinde bir rüya gördüm, gerçektir – IV, T.Ü.Y.B. 40x55, 2019

Resimlerimde genel olarak soğuk mavi tonlarının hâkim olduğu görülmektedir. Genel yaşamdaki kişiliğimle zıt olan bu ton, resimlerimde daha gizemli, fantastik ve bazen de huzursuz edici bir ortam oluşturmaktadır. Eski, köhne ve ıssız mekânları ele aldığım bazı çalışmalarında, yüzeyleri modle ederken parçalayarak şekillerin birbiri içinde daha farklı etkiler oluşturmaya neden olduğum çalışmalarında (Resim 16,17) daha dışavurumcu etkiler görülmektedir. Bazen bütünü tamamı olarak evler ve sokaklar (Resim16), bazen de bir kapı girişi gibi

(Resim17) detay aldığım çalışmalarda gölgeleri, yoğun karanlık yüzeyler olarak biçimlendirme yöntemim, sert etkiler ortaya çıkmasına neden olmaktadır.



Resim 16.İssız Sokak, T.Ü.Y.B. 55x60,2018

Resim 17.Duvarlar ve Kapılar, T.Ü.Y.B. 50x60,2018

Yine bazı resimlerimde siluet halinde figürler görülmektedir. Belli belirsiz modle edilmiş bu siluetler koyu veya açık renkli gölgeler olarak değerlendirdiğim kuşlar serisidir (Resim 18,19,20). Yüzeyi karartarak bu alandan, açık tonlarda formlar ve arada geçişlerin oluşturduğu gölgeler hareket etkisini güçlendirmektedir. Hareket halindeki bu siluetler, karanlık ve aydınlık alanların bazı yerlerde birbirine karışmasıyla soyut görüntülere de dönüşmektedir. Gökyüzünde havalanan kuşların oluşturduğu çalışmada, bazı yerlerde bu geçişler bulutumsu etkilere de dönüşmektedir(Resim 18,19). Karışık teknikle çalıştığım 'Martılar' (Resim 20) ise daha çizgisel ve açık koyu etkisindedir.

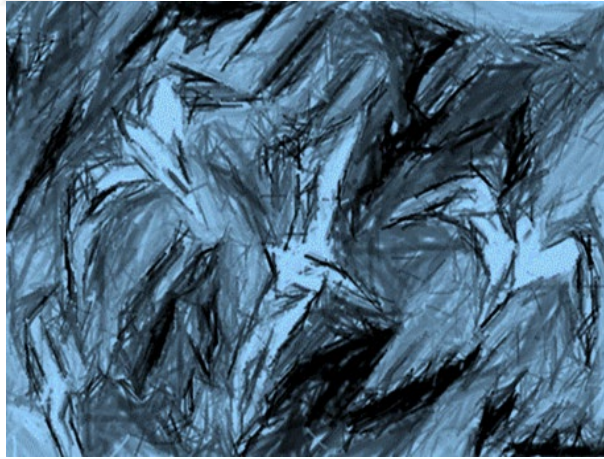




Resim 18. Kuşlar 1, T.Ü.Y.B 40x60, 2017



Resim 19. Kuşlar 2, T.Ü.Y.B. 45x60, 2017



Resim 20. Martılar T.Ü.Y.B. 40x55, 2017

Son dönem işlerimden olan (2017) Merdivenden inen bir gölgeden oluşan kadın silüetinin görüntüsüyle gizemli bir ortamın oluştuğu 'Gölge' adlı sulandırılmış mürekkep ile oluşan (Resim 21) çalışmadan yola çıkarak yapmış olduğum gravür çalışmasında merdiven boşluğundan gelen ışığın oluşturduğu farklı tonlardaki gölgeler geçişler oluşturmaktadır (Resim 23,24). Farklı malzemelerin bir arada kullandığım ve linol baskı üzerinde akrilik boya ile müdahale ettiğim, renkli gölgelerle



farklı etkiler oluşturmaya çalıştığım çalışmada, daha fantastik etkiler bulunmaktadır(Resim 22).



Resim 21.Gölge, Kâğıt üzerine mürekkepli kalem 40x40, 2018

Resim 22.Kâğıt üzerine mürekkep ve renkli kalem 25x30, 2018



Resim 23.Gölge Gravür,21x21, 2018



Resim 24.Gölge Gravür,21x21, 2018

Yaptığım farklı serigrafî çalışmalarım da yine aynı dışavurumcu ve parçalı alanlarla oluşturduğum yüzeyler normalde olduğu biçimlerle yeni oluşmaya başlayan biçimler arasında gelgitler oluşturan bir yönelim taşımaktadır (Resim 25,26). Siyah

beyaz çalışmalarımın, renkli olarakta uyguladığım teknikleri bu yüzeylerin farklı espaslarda geçirdiği değişimi gözlemlemeyi amaçladığımdan kaynaklanmaktadır. Daha net gölgelerin oluştuğu, ışıklı ve gölgeli alanlar oluşturma yönelimim, yüzeylerin kendi içerisinde büyük bölünmeler oluşturmalarına neden olmaktadır. Dönen bir merdiven ve merdiven başındaki kapıdan oluşan kompozisyonda yine boşlukta gelen ışığın oluşturduğu gölgeler duvarlarda oluşturduğu gölgeler yine büyük parçalı alanlar oluşturmaktadır.



Resim 25.Merdiven, serigrafi,13x19,2018



Resim 26.Merdiven, serigrafi,13x19,2018

Canlı doğa görüntülerinin, yapay yüzeyler üzerinde oluşturduğu yansımalar ve gölgelerin etkilerini gözlemlediğim ağaçlar serisi bulunmaktadır (Resim 27.28.29.30). Yine farklı renk geçişleriyle, biçimsel etkiler oluşturmayı deneyimlediğim bu çalışmalarda renkli gölgeler görülmektedir. Doğadaki zamana bağlı değişimleri gözlemlediğim bu serigrafi serisinde empresyonist ustalardan etkilenecek oluşturduğum yüzeyler görülmektedir.





Resim 27. Ağaçlar ve Gölge Asetat üzerine serigrafi baskı, 28x20, 2018  
Resim 28. Ağaçlar ve Gölge, serigrafi, 28x20, 2018



Resim 29. 30. Ağaçlar ve Gölge, serigrafi, 28x20, 2018





Resim 31. Tarlada çalışanlar, Kâğıt üzerine Pastel, 2014



Resim 32. Pazar Yeri, Kâğıt üzerine Yağlıboya 2014



Resim 33. Konser 1, Kâğıt üzerine Pastel, 2014



Resim 34. Konser 2, Kâğıt üzerine Pastel, 2014



## 7. SONUÇ

Resim sanatının doğuşu ile ilgili anlatılarda, tarihin farklı dönemlerindeki düşünürler, gölgeyi resmedilen ilk form olarak tanımlamaktadırlar. Gölgenin, tarihsel gelişimi içerisindeki yeri incelendiğinde, resim sanatının biçimsel özellikleri doğrultusunda, Rönesans döneminde perspektifin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte Batı Resim Sanatının önemli unsurlarından biri haline geldiği görülmektedir.

Rönesans sanatçılarındaki gölge özellikle nesne ile mekânı oluşturan elemanlar ve figürlerin modle edilmesinde hacimlendirme aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Barok üslupta ise dönemsel özellikler ve Caravaggio'nun biçimsel dili ile gelişmeye başlayan gölge 'nin kompozisyonun büyük bölümünü hâkimiyeti altına aldığı görülmekle birlikte, altın çağını yaşadığı görülmektedir. Özellikle açık-koyu kompozisyonlarda koyu tondaki alanlarda gölgeler vurgulanarak yeni bir biçim diline doğru gidilmiştir.

Gölgenin Barok dönemden sonraki ilerleyen süreç içerisinde, farklı eğilimlerde bir ifade aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Sanatçılar korku, hüznün, endişe, melankoli, gizem, öteki kavramı, şeytanileştirme, ilahi olan, zaman gibi birçok kavramını ifade etmek için gölgenin çok yönlülüğünden faydalanmışlardır. Özellikle Romantizm ve Sembolizm' de gölgenin, daha çok dramatik, karanlık, şeytani ve ürpertici konularla ilgili ele alındığı kompozisyonlar önem kazanmıştır.

19.yüzyılda daha önce siyah bir silüet olan gölgelerin, Empresyonistlerin ışığı resmin konusu olarak ele almasıyla renklendiği bir döneme girildiği gözlenmektedir. Böylece karanlık gölgeler yerini daha aydınlık ve parlak renklerin kullanıldığı ışığın etkilerine bırakmıştır. Modern resmin başlangıcı ile ressamın kendi kişisel varlığının da ifadesi olarak kompozisyona dâhil ettiği gölgenin, artık resmin bir konusu haline geldiği görülmektedir. Böylece derinlik algısı sağlayan gölge, artık resim yüzeyinin önüne ve resme bakan izleyiciye doğru taşınarak, izleyicinin resme dâhil olarak dolaylı ilişkiler kurduğu bir duruma gelmiştir.

1920'li yıllarda İtalyan sanatında yeni bir oluşum başlatmak isteyen De Chirico'nun Metafizik resimlerinde, tekrar belirginleşen gölge kavramı, özellikle sürrealistleri ile arkasından gelen birçok alandaki sanatçıyı etkilemekle kalmamış ve artık resmin konusu olmuştur.

Gölge metafizik resim ile birlikte özellikle sürrealist, fantastik ve büyülü gerçekçilik gibi resim alanlarında eserler veren sanatçılara, yarattıkları dünyada farklı bir pencere açarak daha bireysel yaklaşımlarında bir ifade aracı haline gelmiştir.

Bu anlamda 20. yüzyıl sanatçıları bireyselleşmeye başlayan ifade biçimlerinde sanatçılar, çalışmalarında kullandıkları gölgeyle, siyasi değişimler ve gelişen teknoloji ile daha farklı anlatımlara olanak sağlayan bir dil oluşturmuşlardır.

Yine 20.yy'daki çeşitli akımsal değişiklikler içinde yer alan ya da bireysel olarak, üslupları birbirinden farklı olan ama seçtikleri konularda farklı etkiler yakalamak isteyen bazı sanatçıları gölgenin farklı duygu kavramlarını yansıtmadaki rolünden yararlandıkları göze çarpmaktadır.

20.yüzyılda fotoğrafın gelişimiyle ve sinemanın da dâhil olduğu bu süreçte, açık-koyu etkilerinde kullanılarak, negatiflerle birlikte imgelerin çoğaltılmasına olanak sağlamıştır. Bu dönemde ışık kaynağına göre, hazır nesnelerin değişen gölgeleriyle oluşturulan kompozisyonlar ön plana çıkmaktadır. Eserin kendi kendisini yeniden üretmesini sağlayan gölgelerin, kadrajın sınırlarını aşarak, sergilendikleri mekânla etkileşim içine girdikleri ve kavramsal bir boyuta ulaştıkları görülmektedir.

## 8. KAYNAKLAR

ALBERTİ, Leon Battista, (2015) **Resim üzerine ve Heykel üzerine**, Janüs yayıncılık, çev. Atilla Erol

ANTMEN, Ahu (2008), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

BALDİNUCCI, Filippo, **Vocabulario Toscana dell'Arte del Disegno**, Floransa 1681

CASSOU, Jean (1999), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. İnce, Ö. Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

CLAUDON, Francis (1994), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. İnce, Ö. Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

CRARY, Jonathan,(2004) **Gözlemcinin Teknikleri-On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite** çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul

GOETHE, J. W. Von, **Goethe Renk öğretisi**, (2013) Çev. İknur Aka, Kırmızı Yay. İstanbul

GOMBRICH, E.H. (2004), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erduran, E. - Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GÖKBERK, Macit,(1985) **Felsefe Tarihi**, 1985,İstanbul, Remzi Kitabevi

HOLTZSCHUE, Linda, (2002) **Rengi Anlamak**, Çev. Fuat Akdenizli, Duvar yayınları

KARAVİT, Caner , (2006) **İşık Gölge**, Telos Yayıncılık, İstanbul

MORÇÖL, Yılmaz, **Gölge** (1971),İstanbul İ.D.G.S. A. Yayınları

ONARAN, Prof. Dr. Jur. Ali M. Şerif,(1986) **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi İstanbul

PARRAMON, Jose M., **İşık ve Gölge**,

RZPINSKA, Maria, **Tenebrismin Baroque Painting and Its Ideological Background**,

SERULLAZ, Maurice,(1998),**Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitapevi, İstanbul,

SİREL, Şazi, (1971) **Mimarlık öğretiminde aydınlatma dersleri**” Notları, Y.Ü.Yayınları

STOICHITA, Victor I. (2006), **Gölgenin Kısa Tarihi**, Çev. Bilge Aydın, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

WÖLFFLIN, Heinrich (1985), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitapevi, İstanbul.

#### **TEZLER VE YAYINLANMAMIŞ ÇALIŞMALAR**

ALTIPARMAKOĞULLARI, Yiğit (2013) **Türk Resim Sanatında 'Gölgenin Biçim İçerik İlişkisi'** Üzerinden İncelenmesi, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, İstanbul

BALCI, Sibel,(2000) **Modernizm Bağlamında Dışavurumcu Sanatın Nesneye Bakışı**, yayınlanmamış sanatta yeterlik Tezi, Ankara

KİRİŞ, Huri, (2007)**Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış**, yayınlanmamış yüksek lisans eser metni, İstanbul

YALÇIN, Emine Dilek,(2016), **Güncel Sanat Pratiklerinde Metafor Olarak Gölge**, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul

#### **SÜRELİ YAYINLAR**

ERGÜVEN, Mehmet, **Mucizevi İkiz**, Sanat Dünyamız sayı 77

GİDERER, Birsen, **Resim Sanatında Gölge**, İnsan ve Toplum Bilimleri Araş. Derg. cilt 6,sayı 8



YEATS, William Butler ,(1898) ,**Symbolism in Painting, Resimde Sembolizm** (ve William Blake) çev. Nursu Öрге, skop bülten, 2012

YILMAZ, Ebru Burcu, (2011) **Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme**, Bilig, Kış, Sayı 56,

GOMBRİCH, E.H. **Shadow; The Depiction of Cast Shadows in Western Art**, National Gallery London Publications, September, 1995; çev. Ülkü Tamer, **Düşen Gölgenin Özellikleri**, Sanat Dünyamız 77

TANİZAKİ, Cuniçiro, **Gölgeye Övgü**, Çev. Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız s.77

#### İNTERNET KAYNAKLARI

<https://pilobolus.org/shadowland>

<http://blog.milliyet.com.tr/zumrud-u-anka-simurg---ruhun-yucelmesi-ve-yasarken-yeniden-dogus/Blog/?BlogNo=238576>

<https://www.nkfu.com/korku-ile-ilgili-atasozleri-deyimler-ve-anlamlari/>

<http://shadowdance.mmmmx.net/article/765/samuel-van-hoogstraten/>

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dp a2kvQmxhY2tfUGFpbnRpbmdz>

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dp a2kvU2FpbnRfTWf0dGhld19hbmRfdGhIX0FuZ2Vs>

[http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2009/LaSombra/museo/museo4\\_ing.html](http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2009/LaSombra/museo/museo4_ing.html)

<https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/page/1/article/ferdinand-hodler-7814.html?cHash=6315672bc0>

<https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/study-for-a-sunday-on-la-grande-jatte-1885>

[http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2009/LaSombra/fundacion/fundacion7\\_ing.html](http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2009/LaSombra/fundacion/fundacion7_ing.html)

<https://journals.openedition.org/narratologie/992?lang=en>



## 9. ÖZGEÇMİŞ

### RABİA SÜRMEİ

- \* 1976 Bursa
- \* 1996-2001 Destek Patent Ltd. Şti Tasarım Departmanı
- \* 2002 Siirt ilk atama Resim öğretmenliği
- \* 2002 - 2005 MEB Veysel Karani Pansiyonlu İlköğretim Okulu
- \* 2005 - 2007 MEB Siirt BİLİM Ve SANAT MERKEZİ (BİLSEM üstün ve özel yetenekli öğr. Eğitimi)
- \* 2007 - 2011 MEB Avcılar Mehmetçik İÖÖ
- \* 2011 - 2017 MEB Beylikdüzü Kemal Arıkan İÖÖ
- \* 2017 - ..... MEB Beylikdüzü Pınarkule Ortaokulu halen görevde

### EĞİTİM

- \* 1997-2002 Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel sanatlar Eğitimi ASD Lisans
- \* 2014 -..... Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Yüksel Lisans

### SERGİLER

- \* 1999 Uludağ Üniv. karma sergi
- \* 2000 Bursa Devlet Güzel Sanatlar Galerisi karma sergi
- \* 2002 Uludağ Üniv. "Okuyalım, Oynayalım, Öğrenelim" Sanatsal oyun tasarımları sergi
- \* 2001 Bursa Devlet Güzel Sanatlar Galerisi karma sergi
- \* 2002 Bursa Zafer Plaza Sanat Galerisi karma sergi
- \* 2004 Bursa Zafer Plaza Sanat Galerisi Kişisel sergi
- \* 2004 Siirt Öğretmen evi öğretmenler günü karma sergi
- \* 2006 Siirt Kültür Merkezi karma sergi
- \* 2008 Uludağ Üniv. Mezunları karma sergi
- \* 2009 Avcılar Barış Manço Kültür Merkezi Karma Sergi
- \* 2012 Aralık GAMAS Sergi salonu Karma sergi

**ETKİNLİKLER**

- \* 2002-2007 arası Siirt halk eğitim merkezinde tiyatro çalışmalarında oyunculuk ve sahne arkası çalışmalar. Soyut Padişah, Hayırsız evlat, Hastalık hastası vs...
- \* 2008 Avcılar Mehmetçik İÖO Ytong'dan Atatürk köşesi rölyef çalışması
- \* 2009 Avcılar Müzeyyen Kaçaker Anaokulu iç çephe duvar resmi
- \* 2009 Bahçeşehir çeşitli anaokulu duvar boyamaları
- \* 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti "BENİM İSTANBUL'UM" adlı çocuk gözüyle İstanbul'un afişle resimlenmesi projesi
- \* 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti kapsamında Esenyurt İÖO İstanbul Silüetleri konulu duvar resmi (4m\*85 mt)
- \* 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti kapsamında Bakırköy Kartaltepe İÖO 9m\*7m İstanbul konulu duvar resmi çalışması
- \* 2010 İstanbul Çocuk ve Gençlik Sanat Bienali "Değişiyorum farkında mısın?" konseptinde katılım.