

**RESİM SANATINDA GÖLGE METAFORU**

**Salih EZEN**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Resim Anasanat Dalı**

**Doç. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU**

**2019**

**Her hakkı saklıdır**

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

**Salih EZEN**

**RESİM SANATINDA GÖLGE METAFORU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ DANIŞMANI**

**Doç. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU**

**ERZURUM- 2019**



**Atatürk Üniversitesi**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**TEZ KABUL TUTANAĞI**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE**

Doç.Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU danışmanlığında, Salih EZEN tarafından hazırlanan bu çalışma 24/01/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından **RESİM** Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan** : Doç.Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU  
**Jüri Üyesi** : Dr.Öğr.Üyesi Funda KOÇER  
**Jüri Üyesi** : Dr.Öğr.Üyesi Serpil AKDAĞLI

İmza :  
İmza :  
İmza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 24/01/2019

**Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Resim Sanatında Gölge Metaforu" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimim 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

24.01.2019

Salih EZEN

## İÇİNDEKİLER

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

## BİRİNCİ BÖLÜM

### FELSEFE, DİLBİLİM VE SANATTA METAFOR ÜRETİMİ

<b>1.1. METAFOR; TANIMI, KÖKENİ VE TÜRLERİ.....</b>	<b>4</b>
1.1.1. Metaforun Tanımı.....	4
1.1.2. Metaforun Kökeni.....	4
1.1.3. Metafor Türleri.....	5
1.1.3.1. Kavramsal Metaforlar.....	5
1.1.3.2. Yönelim Metaforları.....	5
1.1.3.3. Ontolojik (Varlıksal) Metaforlar.....	6
<b>1.2. METAFORİK ÜRETİM SÜRECİNE ETKİ EDEN OLUŞUMLAR.....</b>	<b>6</b>
1.2.1. Plinius'un 'Gölge Miti'.....	6
1.2.2. Platon'un Mağara Teorisi.....	7
1.2.3. Lavater, Gölge ve Fizyognomi.....	8
1.2.4. Carl Jung'un Gölgenin Arketipi Üzerindeki Düşünceleri.....	10
1.2.5. Nietzsche ve Apollon-Dionysos Sentezi.....	11
1.2.6. Lacan ve Ayna Evresi.....	12
<b>1.3. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SANATSAL OLUŞUMLARDA GÖLGE METOFORU.....</b>	<b>15</b>

## İKİNCİ BÖLÜM

### RESİM SANATI TARİHİ SÜRECİNDE GÖLGE METAFORU

<b>2.1. RESİM SANATI GELENEĞİNDE GÖRSEL DERİNLİĞİN SİLÜETİ OLARAK GÖLGE METAFORU.....</b>	<b>24</b>
2.1.1. Gölgede Barınan Anlam.....	24
2.1.2. Gölgenin İçindeki Gerçek.....	32

<b>2.2. MODERN RESİM SANATINDA GERÇEK VE GÖLGESİ</b> .....	40
2.2.1.Gölgenin Gizemi.....	40
2.2.2. İfşa Edilen Gölge .....	42
<b>2.3. POSTMODERNİZM VE METAFORİK GÖLGE METAFORU</b> .....	53
2.3.1.Düşünceyi Yöneten Araç Olarak Gölge Kavramı.....	55
2.3.2. Ontolojik Metafor Olarak Gölge .....	56

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### UYGULAMA RAPORU

<b>3.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ</b> .....	65
<b>3.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR</b> .....	67
<b>3.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ</b> .....	73
<b>SONUÇ</b> .....	74
<b>KAYNAKÇA</b> .....	76
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	81

**ÖZET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**RESİM SANATINDA GÖLGE METAFORU**

**Salih EZEN**

**Danışman: Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU**

**2019, 79 sayfa**

**Jüri: Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU (Danışman)**

**Dr. Öğr. Üyesi Funda KOÇER**

**Dr. Öğr. Üyesi Serpil AKDAĞLI**

Bu çalışmada, ‘gölge metaforu’ felsefe ve dilbilim alanından görsel sanatlar alanına taşınmış, kültürel bir olgu olarak değerlendirilmiştir; İnsanın varlığının kanıtı ve maneviyatının temsili olarak büyük önem arzeden gölge, kavramsal boyutuyla her çağda sorgulanmış, metaforik anlamını Plinius, Platon, Lavater, Jung, Nietzsche ve Lacan aracılığıyla güçlendirmiş, geçmişten günümüze pekçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur.

Gölge, insanlığın varlık/yokluk sorunsalını çözüme amacını belirginleştiren tüm zamanlara ve mekanlara yayılan bir unsurdur. Oldukça geniş olan bu kapsam, resim alanında sınırlandırılarak ve biçimsel kullanımındaki değişimlere odaklanılarak incelenmiştir.

Plinius, resim sanatının başlangıcını insan gölgesinin etrafına bir kontur çizilmesi olarak belirler; Rönesanstan Realizme değin, içlerinde gölge barınan resimlerde işlenen konunun vurgu ögesi olan gölgenin kullanılması sayesinde biçimci gelenek en üst seviyeye taşınır; modern anlayışta, nesne ve gölgesi arasındaki gizemli bağ, gerçeğin izdüşümü olarak çok anlamlı bir yapıya bürünür; postmodernizm gölgeye gerçekliğin izlerini taşıyan bir işlev kazandırır; günümüz sanatında gölge, her türden teknik ve teknolojik araçlarla kavramsal ve düşünsel boyutuyla ele alınır.

Işığın var olduğu bir dünyada yer alan tüm cisimlerin birer gölgesinin olması, görünen gerçeğin dışındaki gerçeği aramanın, bulmanın cazibesi ile çevrili olduğumuzun kanıtıdır. Güneşsiz karanlık, karanlıksız ışık olmasının imkansızlığı gibi, idealar dünyası ile reel dünya arasındaki bağ, hem teorikte hem pratikte gölgeye yüklenen metaforik anlamı sorgulamayı vazgeçilemez kılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Metafor, Gölge, Resim Sanatı, Tinsellik, Biçim ve öz.

**ABSTRACT**  
**MASTER THESIS**  
**THE SHADOW METAPHOR IN PAINTING ART**

**Salih EZEN**

**Advisor: Assoc. Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU**

**2019, 79 pages**

**Jury: Assoc. Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU (Advisor)**  
**Assist. Prof. Dr. Funda KOÇER**  
**Assist. Prof. Dr. Serpil AKDAĞLI**

In this study 'shadow metaphor' has been moved from philosophy and linguistics to the field of visual arts and is considered as a cultural phenomenon; the shadow which is of great importance as evidence and representation of man's existence, has been questioned in every age with its conceptual dimension, strengthened its metaphorical meaning through Plinius, Platon, Lavater, Jung, Nietzsche and Lacan, and has been a source of inspiration for many artists from the past to the present.

The shadow is an element that spans all the times and places that make clear the purpose of solving the problem of existence/absence of humanity. This broad scope has been studied by limiting it in the field of painting over the changes in its formal use.

Plinius, determines the beginning of art as a contour around the human shadow in modern understanding, the mysterious link between the object and the shadow has a very meaningful structure as the projection of reality; postmodernism gives the shadow a function that bears traces of reality; in contemporary art, the shadow deals with the conceptual and intellectual dimension with all kinds of technical - and technological tools.

The fact that there is a shadow of all the objects in a world where light exists is proof that we are surrounded by the charm of searching for and finding the truth out of the visible reality. The connection between the world of ideas and the real world. Such as the impossibility of being sunless, darkless light, makes it indispensable to question metaphorical meaning that is looked into shadow both in practice and in theory.

**Key Words:** Metaphor, Shadow, Art of Painting, Spirituality, Form and Substance.



## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 1.1.</b> Lavater'ın Siluet Portre düzeneği ve Fizyogonmik Portreler, 18.yy .....	9
<b>Resim 1.2.</b> Karagöz ve Hacivat oyunu ve oynatıcı.....	15
<b>Resim.1.3.</b> Samuel Van Hoogstraten, Gölge Dansı, Metal Gravür, 1675-8.....	16
<b>Resim 1.4.</b> Çağdaş Gölge Tiyatrosundan Bir Sahne, 20. Yy. Dönemi.....	17
<b>Resim 1.5.</b> Adolf Schrödter, Gri Elbiseli Adamın Peter Schlemihl'in Gölgesini Ele Geçirmesi, 1836, Gravür, Leipzig.....	18
<b>Resim 1.6.</b> Adolf Schrödter, Gölgeyle Savaş, 1836, Gravür, Leipzig.....	18
<b>Resim 1.7.</b> George Cruikshank, Gri Elbiseli Adamın Peter Schlemihl'in Gölgesine Karşılık Ruh, 1827, Gravür, Londra.....	19
<b>Resim 1.8.</b> Man Ray, Man, 1917-18, Gümüş Baskı Fotoğraf, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.....	20
<b>Resim 1.9.</b> Alexandre Rodchenko, Merdiven, Fotoğraf, 1930 .....	20
<b>Resim 1.10.</b> Sergei Einsestein, Potemkin Zırhlısı filminde Merdiven sahnesi, 1925 ....	21
<b>Resim 1.11.</b> Brian de Palma, Dokunulmazlar Filmi, İstasyon merdivenleri sahnesi, 1989 .....	21
<b>Resim 1.12.</b> Gölgesinden hızlı kovboy Red Kit animasyon karakteri .....	22
<b>Resim 2.1.</b> Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Ailesi, 1434, a.ü.t. ve Resim, (82 x 60 cm), Londra.....	24
<b>Resim 2.2.</b> Filippo Lippi, Meryem'e Müjde, 1437-9, a.ü.s.b, İki Panel ( her biri 64x23 cm ), Frick Koleksiyonu, New York .....	25
<b>Resim.2.3.</b> Masaccio, Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus, 1426-7, Fresk (230x162 cm), Brancacci Şapeli, Santa Maria Del Carmine, Floransa.....	25
<b>Resim 2.4.</b> Leonardo da Vinci Mona Lisa,1502 1505, Paris a.ü.y.b, Lour Müzesi, Paris.....	27
<b>Resim 2.5.</b> M. Duchamp, <i>L.H.O.O.Q</i> (1919).....	27
<b>Resim 2.6.</b> Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevklerin Bahçesi, Altar panosu (üste kapalı hali, alta açık hali) 1490-1510, Prado Müzesi, Madrid.....	29
<b>Resim 2.7.</b> Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevklerin Bahçesi, Altar panosu, sağ kanattan detay.....	30
<b>Resim 2.8.</b> Artemisia Gentileschi, Judith Holofernes'i öldürmesi,1620-21, t.ü.y.b, (1.99x1.63 m), Uffizi, Floransa. ....	33

- Resim 2.9.** Caravaggio. (1599). Holofernes'in Başını Kesen Yudith, t.ü.y.b, (145x195 cm), Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma ..... 33
- Resim 2.10.** Rembrandt, Kendi Portresi, 1628, t.ü.y.b, (15,5x12,7 cm), Devlet Müzesi, Amsterdam..... 34
- Resim 2.11.** Rembrandt, Kendi Portresi, 1640, t.ü.y.b, (102x80 cm), Ulusal Galeri, Londra..... 34
- Resim 2.12.** Rembrandt, Kendi Portresi, 1659, t.ü.y.b, (84,5 x 66 cm), Ulusal Sanat Galeri, ABD..... 34
- Resim 2.13.** Francisco de Goya, Aklın Uysunda Canavarlar Yaratır, 1797, Gravür Baskı, (21,5x15 cm), Özel Koleksiyon, Brooklyn Müzesi.....35
- Resim 2.14.** Heinrich Wilhelm Tischbein, Büyük Gölge, 1805, Suluboya, 26,7x23,4 cm, Devlet Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi, Oldenburg . ..... 35
- Resim 2.15.** William Holman Hunt, Ölümün gölgesi, 1870-3, t.ü.y.b, (214,2x168,2 cm), Manchester City Galerisi, İngiltere.....36
- Resim 2.16.** Emile Friant, Düşen Gölge, 1891, t.ü.y.b, (117x67 cm), Dorsay Müzesi, Paris.....37
- Resim 2.17.** John William Waterhouse, Narcissus, 1903, t.ü.y.b, ( 109 x 189 cm), Walker Art Gallery, Liverpool .....37
- Resim 2.18.** Antonio Tempesta, Narcissus, 1606, Gravür, (97x115 cm), British Library, Londra.....38
- Resim 2.19.** Claude Monet, Saman Yığılı serisi,1888-1891.....40
- Resim 2.20.** Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi, 1914, t.ü.y.b, (87 x 71, 5 cm), Özel Koleksiyon..... 41
- Resim 2.21.** Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kare, 1915, t.ü.y.b, (79,5 x 79,5 cm), Devlet Tretyakov Galeri, Moskova ..... 42
- Resim 2.22.** M. Duchamp, "Tu m), (1918), Tuval Üzerine Şişe Fırçasıyla Yağlıboya, Üç Tane Çengelliğe ve Bir Cıvata, (69,8x3113 cm.), Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven.....43
- Resim 2.23.** Joan Miro, Dünyanı doğuşu, 1925, t.ü.y.b, (251 x 200 cm), Modern Sanat Müzesi, New York.....44

- Resim 2.24.** René Magritte, Görünen Düşünceler, 1965, Kâğıt Üzerinde Kalem,  
(40.0x29.7 cm), Sanatçı Hakları Derneği, New York ..... 45
- Resim 2.25.** René Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1930, t.ü.y.b, (38 x 53 cm), Münih Özel  
Koleksiyon..... 45
- Resim 2.26.** Pablo Picasso, Modelin üzerindeki gölge, 1953, t.ü.y.b, (130,8 x 97,8 cm),  
İsrail Müzesi, Kudüs..... 47
- Resim 2.27.** Pablo Picasso, Üç Dansçı, 1925, t.ü.y.b, (215 x 142 cm), Tate Galerisi,  
Londra ..... 47
- Resim 2.28.** Jasper Johns, Dört Mevsim, 1987, Linocut Baskı, (248x170 mm)..... 48
- Resim 2.29.** Jasper Johns, Periyodik olan Güneş, 2000, Kâğıt Üzerinde Orijinal Linocut  
Baskı, (24.5x15.5 cm)..... 48
- Resim 2.30.** Francis Bacon, Vangogh'tan sonra Manzara VI, 1957, t.ü.y.b,  
(202.5x142cm), Büyük Britanya Sanat Konseyi ..... 49
- Resim 2.31.** Francis Bacon, Triptik, 1983, t.ü.y.b ve pastel, (198x442.5 cm),  
Londra..... 49
- Resim 2.32.** Andy Warhol, Gölge,1981, k.ü.i.b, Serigrafi, (96,5 x 96,5 cm), Courtesy  
Ronald Feldman Güzel Sanatları, New York. .... 51
- Resim 2.33.** Andy Warhol, Gölgeler (detay), 1978-79, t.ü.i.b, 102 parça, Her Biri  
(193x132.1 cm), Yuz Müzesi, Şangay, 2016'daki Montaj Görünümü. Koleksiyon  
Dia Sanat Vakfı, New York..... 51
- Resim 2.34.** Vitaly Komar ve Alexander Melamid, Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni,  
1982-1983, t.ü.y.b, (72x48 cm), Özel Koleksiyon ..... 52
- Resim 2.35.** Joseph Kosuth, Bir ve Üç Gölge, 1965, Montaj, 2 Adet Siyah Beyaz  
Fotoğraf, Çağdaş Sanat, Savaş Sonrası..... 54
- Resim 2.36.** Mel Bochner, "Gölgenin ölçüsü",1969, Mekan Peter Freeman,  
NewYork..... 55
- Resim 2.37.** Christian Boltanski, Gölgeler, 1987..... 56
- Resim 2.38.** Burhan Doğançay, Fısıldayan Duvar, 1985, t.ü.a,( 40x90 cm)..... 57
- Resim 2.39.** Jan Fabre, 'Asılmış', 1979, Bakır Heykel, Yaklaşık İnsan Boyutunda,  
Lille'deki Tri Postal Sergisi, Fransa..... 57

<b>Resim 2.40.</b> Kara Walker, Darkytown İsyanı, 2001, 14x37 cm. 1/2, Projeksiyon, Kesilip Duvara Yapıştırılmış Kağıt, Brent Sikkema'daki Yerleştirme Görüntüsü, New York, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Lüksemburg.....	59
<b>Resim 2.41.</b> Hans-Peter Feldmann, Gölge Oyunu, 2009, Yerleştirme, Hirshhorn Müzesi, New York.....	59
<b>Resim 2.42.</b> Kumi Yamashita, Diyalog, 1999, Y. 150 x E. 40 D. 40 cm, Styrene, Motor, Tek Işık Kaynağı, Gölge, New York ABD .....	60
<b>Resim 2.43.</b> Kumi Yamashita, Peçe, 2013, Y. 366 x G. 366 D 1 cm, Kırıştırılmış Japon Kâğıdı, Tek Işık Kaynağı, Gölge, New York ABD.....	60
<b>Resim 2.44.</b> Ana Prvacki, Çalınan Gölgeler, 2016, Projeksiyon, Los-Angeles .....	61
<b>Resim 2.45.</b> Burak Gölge ve Tefvik Rıza Gözlükçü, Kontrol İçinde, 2015, Projeksiyon, İstanbul, Türkiye.....	62
<b>Resim 2.46.</b> Olafur Eliason, Çoklu Gölge, 2018, Projeksiyon, Dansk Mimari Merkezi'nin Altın Galerisi, Danimarka.....	62
<b>Resim 2. 47.</b> Cornelia Parker, Patlamış Manzara, 1991, Karışık Malzeme, Yerleştirme, (4000x5000x5000 m), Tate Galeri, Londra.....	63
<b>Resim 3.1.</b> Salih Ezen, Sandalye I, k.ü.y.b, (70x100 cm), 2013 .....	66
<b>Resim 3.2.</b> Salih Ezen, Sandalye Gölgesi, k.ü.y.b, (70x100 cm), 2013... .....	67
<b>Resim 3.3.</b> Salih Ezen, Gölge, Gravür Baskı, (50x35 cm), 2013.....	67
<b>Resim 3.4.</b> Salih Ezen, Gerçeğin Yeni Yüzü I, t.ü.y.b. (100x120 cm), 2013.....	67
<b>Resim 3.5.</b> Salih Ezen, Gölge, Gravür Baskı, (50x35 cm), 2014.....	68
<b>Resim 3.6</b> Salih Ezen, Gerçeğin Yeni Yüzü II, t.ü.y.b. (100x120 cm), 2014... .....	68
<b>Resim 3.7</b> Salih Ezen, Gerçeğin Yeni Yüzü III, t.ü.y.b. (100x120 cm), 2014... .....	69
<b>Resim 3.8.</b> Salih Ezen, İki Tek Tabure, yerleştirme -tabure ve resim, t.ü.y.b, (100x120cm.), 2014.....	70
<b>Resim 3.9.</b> Salih Ezen, Ego, t.ü.yb, (100x120 cm), 2014.....	70
<b>Resim 3.10.</b> Salih Ezen, , Gölge, t.ü.y.b, (100x120 cm), 2015 .....	71
<b>Resim 3.11.</b> Salih Ezen, Kadın, t.ü.y.b, (100x120 cm), 2016.....	71

## ÖNSÖZ

Gölge metaforu, her ikisi de oldukça geniş olan felsefe ve sanat alanını birbirlerine göre kavramayı gerektirir. Gölge ve metaforu kendi başlarına anlamlandırmak yeterince zorken, ikisi bir araya gelince, dilbilim ile felsefeye, sanat ile bilgiye ulaşma fikrini uyandırdıklarından iki kat zorlayıcı bir alan yaratırlar.

Tarihselliği içinde, her iki kavramı anlamlandırma amacı taşıyan “Resim Sanatında Gölge Metaforu” isimli bu çalışma, lisans eğitimindeki mezuniyet projemdeki “*Gölgenin içine kendi gerçeğinizi koyun*” isminin içindeki davetkar önermeyi sahiplenme sorumluluğunun bilincine sahip olmakla ilgilidir. Kolay olmasa da severek ve isteyerek çalışılmıştır. Hem teorik ve hem pratik faydayı bir arada değerlendirme arzusu etkili olmuş, bütünüyle olmasa da amaca ulaşılabilmiştir.

Böyle bir çalışmayı gerçekleştirmemde, sahip olduğu eğitimci ve sanatçı kimliği ile edindiği bilgi, görgü ve deneyimlerini ‘can-ı gönül’den paylaşan, sabrı ve ilgisi ile moral motivasyonumu arttıran saygıdeğer hocam Doç Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU başta olmak üzere, varlığıyla hayatıma güç katan, her zaman yanımda olan ve bana annelik yapan, benden maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman esirgememiş biricik ablam Gazal EZEN’e, varlıklarıyla beni hayata bağlayan maddi ve manevi desteklerini özellikle bilgi desteklerini benden esirgemeyen kardeşim Davut EZEN’e ve Yunus DEMİR’e, dostlarıma ve bu günlere gelmemde katkısı olan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

**Erzurum, 2019**

**Salih EZEN**

## GİRİŞ

Günlük hayatımızda metafor sözcüğü, düşünce ve eyleme ilişkin ifadelerde doğrudan ya da dolaylı olarak kullanılmaktadır. Teoride, kavramsal metaforlar, yönelim metaforları ve ontolojik metaforlar olmak üzere üç başlık altında değerlendirilmektedir. Kavramsal metaforlar günlük yaşamımızda gerek sözlü gerekse yazılı anlatımlarda karşımıza çıkar. Yönelim metaforları, genel olarak uzay ve mekâna ilişkindir. Ontolojik metaforlar ise varlık sorunlarıyla ilgili olup varlığın kendisini temel özelliklerini soyut bir şekilde ele alarak varlığın gerçeğini araştıran özel bir alan olmaktadır.

Başlangıcından günümüze, sanat alanında metafor, işaret edilen şeye gönderme yapan sözcük ve/veya görüntü olarak araç görevi üstlenmiştir. Plastik sanatlarda, görsel sanatlarda, edebiyatta sıkça kullanılır. Tüm çeşitliliği içinde metafor, toplum ve kültür içinde gerçekleşen dil ve düşünce yapısıyla değişkenlik gösterir. Soyut kavramları ve konuları daha somut bir şekilde anlatmaya yarayan metafor, konuların akılda kalıcılığını ve yaratıcı düşünme yeteneğinin gelişimini sağlamaktadır.

Plastik sanatlar alanında, ilk resim, ilk suret, ilk seramik hakkında olan Plinius'un gölge miti, tez konumuzun doğrultusunu belirlemiştir; Metafor'u aynı anlama gelmeyen ve birbirleriyle alakası olmayan fakat benzer özellikler taşıyan iki şeyi birbirine benzetme olarak tanımladığımızda, onun köklü bir tarihe dayandırılmasında, kendine özgü bir sembol dili olan resim sanatının etkisi/katkısı olduğu göz ardı edilemez düzeydedir.

Batı anlayışında, resim sanatı bir insanın gölgesinin etrafına bir kontur çizilmesi ve kopyasının bir yüzeye aktarılmasıyla başlatılmaktadır. Bu mitin alt yapısının Platon'un mağara teorisine dayandığını kolayca söyleyebiliriz. İnsanlığın büyük çoğunluğunun hayatları boyunca gerçek varlıkların (idealar) gölgelerini izlemekte olduğunu söyleyen Platon, onları mağaradaki tutsaklara benzeterek de metafor yaratmıştır. 18.yüzyılda, insanın fiziksel özelliklerinden karakter tahlili ortaya koyan fizyogonomi biliminde, Lavater karşımıza çıkmış, gölgenin ruhun izlerini taşıdığını kanıtlama yoluna gitmiştir. Carl Jung'un duygusal anlamlarla dolu olan persona, anima, animus, ben olarak ayırdığı arketiplerden bir diğeri de gölgedir. Nietzsche'nin Apollon-Dionysos sentezinde Apollon'un ilkel duygulara sınır koymayı, hayatın kendisine verilen değerden uzaklaşmayı içgüdülerden ayrılmayı sembolize etme durumunu reddiyle, sonsuz bir

şekilde kendi kendini var edip, sonsuz bir şekilde kendi kendini yok eden Dionysos dünyasından ibaret olduğu savı, akıl ve coşku tanrıları ile metaforik boyuta taşınmıştır. Psikoanalist Lacan'ın ayna teorisi, ayna evresinde olan çocuğun kendisinin bir egosunun olduğunun farkına varması ve kendisinin yaptığı hal ve hareketlerine başkası tarafından tepkiler verildiğini fark etmesiyle ilgilidir. Tüm bunlar anlam üretiminde insana etki eden metaforik oluşumların belli başlılarıdır.

Resim sanatının gölge metaforu ile metaforik ilişkisi, sözlü ve yazılı kültürlerin daha baskın olduğu bir dünyada görsel kültüre geçiş sürecinin görünürlülüğü olarak değerlendirilmesi gereken oldukça köklü bir sürece karşılık gelir. Kültürü, tüm zamana ve mekana yayılan bir olgu olarak değerlendirmemize olanak sağlar.

Bu kapsam ve önkabul sayesinde, “Resim Sanatında Gölge Metaforu” isimli tez çalışmamız, üç bölüm olarak geliştirilmiştir.

“Felsefe, Dilbilim ve Sanatta Metafor Üretimi” adlı birinci bölümde, öncelikle metaforun kelime anlamı, kökeni ve terminolojisi incelenmiş, ardından Doğu ve Batı geleneğinde karşımıza çıkan gölge oyunu sosyal, kültürel bağlamda irdelenmiştir. Tüm bunların sanatsal türlerde karşılığının ne olduğu genel anlamda değerlendirilmeye çalışılmıştır.

“Resim Sanatı Tarihi Sürecinde Gölge Metaforu” isimli ikinci bölüm, resim sanatı Geleneği , Modern Sanat ve Postmodern süreç ayrımlarının yapıldığı üç alt bölüm ile geliştirilmiştir. Gölge metaforunun sembolik gelişimi, düşünsel kapsamı, kavram boyutu benzer ve farklı yönleri ile sanat eserleri ile örneklendirilerek ele alınmıştır.

Üçüncü Bölüm ise, tez çalışmasından elde edilmiş verilerden beslenen eserinden bir dizi resimle geliştirilmiş sanatsal uygulama alanıdır; ‘Uygulamanın Yapılış Gereçesi’, ‘İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar’ ve ‘Uygulamanın Düşünsel Yönü’ olmak üzere üç alt bölümden oluşmaktadır. Sanatsal bir tavır olarak, ilk bakışta, benimsenmiş yanılısamacı resim geleneğine dahil edilebilecek alanda kurmaca değer olarak sandalye, tabure, merdiven, gecelik vb. nesnelere ile kurgu ögesine dönüşmüş nesnelere gölgelerinden oluşan resim kompozisyonlarının gerçekleştirilmiş bir proje olarak sunumu ve savunması yapılmıştır.

Hem kuramsal hem uygulamalı olarak gölge konusunu felsefe, dilbilim, fizyogonmi, psikanaliz, sanat ve kültür geleneği, modern sanat alanlarını dahil ederek incelendiği “Resim Sanatında Gölge Metaforu isimli tez çalışmasının konu ile ilgili yapılacak kapsamlı çalışmalara yönelim sağlaması, tekrar ve tekrar ele alınarak derinlemesine bir çalışma alanı olduğunun anlaşılması büyük önem arzeder.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### FELSEFE, DİLBİLİM VE SANATTA METAFOR ÜRETİMİ

#### 1.1.METAFOR; TANIMI, KÖKENİ VE TÜRLERİ

##### 1.1.1. Metafor Tanımı

Soyut kavramları ve konuları daha somut bir şekilde anlatmaya yarayan metafor, aynı anlama gelmeyen ve birbiriyle alakası olmayan fakat benzer özellikler barındıran iki şeyi birbirine benzetmektir. Birbirinden farklı iki şey, bir veya birkaç özelliği ile benzetmeye tabi tutulmakta, böylelikle, konuların akılda kalıcılığı arttırılarak, yaratıcı düşünme yetenekleri geliştirilmektedir.

Metafor kelimesi Fransızca'dan dilimize geçmiştir. Köken olarak da Yunanca'da metaphora kelimesi olarak "taşımaya, aktarmaya" anlamına geldiğinden, bir sembolden bir diğer sembole aktarmak anlamında kullanılmaktadır. Türkçede, metaforla aynı anlama gelen 'mecaz' dışında, 'benzetme', 'eğretileme' kelimelerinin kullanıldığı da görülmektedir.

Günümüz dünyasında, metafor, reklam ve sinema filmlerinde çok fazla karşımıza çıkmakla birlikte, her şeyden önce, benzetme ve mecaz birlikteliğiyle ortaya çıkan ve anlatımı daha etkili kılan bir söz sanatı olarak kavranması gerekmektedir. Metafor sözcüğünün şiirde, edebiyatta, felsefede, plastik sanatlarda ve yönetim bilimlerinde tartışılıyor olması ve sıklıkla kullanıldığı biçimiyle, ödünç alma anlamı ağır basan 'eğretileme' olarak kullanılması, anlam zenginliğinin yanı sıra, kelimenin kendisinin kökten bir dönüşüme uğradığının düşünülmesine neden olmaktadır.

##### 1.1.2. Metaforun Kökeni

Metafor sözcüğü, her ne kadar benimsenip kimi zaman yeterli ilgiyi görmemiş olsa da Antik Yunan'dan günümüz postmodern söylemlerine varıncaya değin, felsefe disiplini içinde kendine önemli bir yer edinmeyi başarmış bir kavramdır (Uğur, 2007; Parın, 2017: s. 49-51).

Thales, Anaksimenes, ve Herakleitos gibi filozoflar "*Varlık nedir?*" Sorusunu sorduklarında, ateş, toprak, su ve hava gibi metaforlar kullanarak cevap arayışına girerler. Platon ise metaforu, kendi düşüncesinde, sözbilim (retorik) ve felsefe arasında bir ayırım

yaparak retoriğin içine yerleştirir. Platon, aynı zamanda metaforun kafa karıştırıcı olduğundan gerçeğe ulaşmada bir engel olacağı inancını dile getirir. Retoriğin içinde, süslemeci bir görevi olacağını belirtir. Aristoteles ise, Retorik ve Poetika kitabında, metafor sözcüğünün retoriğin anlamını sistemleştirdiğini savunur. Böylelikle, metafor, düşünce tarihinde bir geleneğin başlangıcını oluşturarak mantık ile ilişkilendirilir. Batı felsefesinde Aristoteles'in bu düşüncesi uzun bir süre kabul edilir. Çünkü Aristoteles'e göre söz biliminde (retorik) metafor sözcüğünü kullanmak, doğuştan gelen dahiliğin bir göstergesidir. Yunan filozofu olan Aristoteles düşüncelerine göre, metafor sözcüğü başka bir şekilde bir şeyin adına başvurmadır. Bir nesneye ait olan bir ismin başkasına aktarmasıdır (Sümer, 2014: s. 3-7).

### **1.1.3. Metaforun Türleri**

Günlük hayatımızda metafor sözcüğü, düşüncede ve eylemde yaygın olarak kullanılmaktadır. Genel olarak, kavramsal metaforlar, yönelim metaforlar ve ontolojik metaforlar olmak üzere, üç başlık altında değerlendirebileceğimiz türleri mevcut bulunmaktadır.

#### **1.1.3.1. Kavramsal Metaforlar**

Kavramsal metaforlar günlük yaşamımızda gerek sözlü gerekse de yazılı anlatımlarda kullanılır. Lakoff ve Johnson, metaforları sözcüklerin değil kavramların kalitesi olarak ele alır. Örneğin, "Zaman Paradır" (Vakit Nakittir) bir kavramsal metafordur. Zaman kavramı, para ile ilgili bir kavram alanına ait özelliklerle anlatılır. Bir kelimenin başka bir kelimedenden hareketle anlaşılması değil, bir kavram alanının başka bir kavram alanına göre anlaşılır kılınması sağlanmış, kavramsal metafora bağlı bir dil birliği oluşturur. (Sümer, 2014: s. 22; Lakoff, 2010: s. 25-35).

#### **1.1.3.2. Yönelim Metaforları**

Yönelim metaforları, genel olarak bir kavrama uzay ve mekân yönelimi veren metaforlardır. "Kendimi yükseklerde hissediyorum", "Kamyonet altında kalmış gibiyim" örnekleri, içeri-dışarı, yukarı-aşağı, merkez-çevre, ön-arka vb. temel kavramların çoğunun uzay-mekân yönelimli metaforlarla şekillenmiş olduğu ortaya çıkmaktadır. Beden duruşlarında, eğilme tavrı genellikle keder ve depresyona eşlik ederken, dik duruşun pozitif

bir duygusal durumu ifade etmesi de yönelim metaforları olmaktadır (Sümer, 2014: s. 23; Lakoff, 2010: s. 36-44).

### **1.1.3.3. Ontolojik (Varlıksal) Metaforlar**

Ontolojik metaforlar genellikle varlık sorunlarıyla ilgili bir dal olup varlığın kendisini, temel özelliklerini soyut bir şekilde ele alarak, varlığın gerçeğini araştıran özel bir alandır. İnsanların soyut varlıklar konusunda konuşabilmeleri zorunluluğundan kaynaklanır. Ontolojik metaforlar sayesinde, soyut ve sayılamayan kavramlar somut fiziksel varlıklara dönüştürülür. Günlük hayatımızda metaforlar düşüncelerimizde ve hareketlerimizde her ne kadar biz fark etsek de fark etmesek de sessizce dolaşmakta ve imgelem gücümüzü zenginleştirmektedir. Tecrübelerimizle gelişen düşünce sistemimiz metaforiktir (Sümer, 2014: s. 24; Lakoff, 2010: s. 49-50).

Sanat ve edebiyat başlangıcından günümüze kadar ve hala devam eden sanatta ve edebiyatta metafor sözcük ve görüntüden oluşarak nesneye gönderme yapmaları için görsel bir araç olarak kullanılmaktadır. Resim, reklam, sinema, plastik sanatta ve edebiyatta sıkça kullanılır. Geçmişten günümüze kadar olan sanatta şiirsel, görüntüsel, anlatımsal ve birçok türde sanata yer verir. Metafor toplum ve kültür içinde gerçekleşen dil ve düşünce yapısıyla bir değişkenlik gösterir.

## **1.2. METAFORİK ÜRETİM SÜRECİNE ETKİ EDEN OLUŞUMLAR**

Metaforik üretim sürecinde gölge metaforu üzerinde, sanat, felsefe, fizyogonmi, psikoloji vb. farklı alanlarda ele alınır. Sanatsal bir gölge metaforu farklı anlamlarda ele alınır. Felsefedeki görüşler arasında evrende var olan nesnelere idealer dünyasında yer alan gerçeklerin birer yansıması olduğu ve aynı zamanda bir gölgeden ibaret olduğu söylenir. Fizyogonomistler, gölgenin ruhun izlerini taşıdığını söylenmekte ve aynı zamanda psikologlar da gölgenin asıl gerçeğin bir diğer gerçeği olduğunu söylenmektedir.

### **1.2.1. Plinius'un 'Gölge Miti'**

Mısırlılar her ne kadar kendilerinden Yunanlılara geçmeden altı bin yıl önce resim sanatını kendilerinin yarattığını söyleseler de bu gerçek olmayan bir iddiadır. Yunanlılara gelince resim sanatının bazıları Sikyon'da bazıları ise Korinthos'ta ortaya çıktığını söylemektedir. Ancak hepsi de kabul eder ki, resim sanatı bir insanın gölgesinin etrafına bir kontur çizilerek kopyasını bir yüzeye aktarmasıyla başlar.

İnsanlığın ilk ansiklopedisi sayılan *Naturalis Historia* (Doğa Tarihi) adlı eserinde Gaius Plinius Secundus Maior (M.S.73-79), resim sanatına esin kaynağı olan Sikyonlu bir çömlekçi olan Budates'in kızının âşık olduğu adamın gidişi olduğundan bahseder. Adam uzaklara giderken genç kızın mağara duvarına sevgilisinin düşen gölgesinin etrafına kontur çizerek aktarır. Kesintiye uğrayan bir erotik ilişkiden uzak bir ayrılıştta, sevgilisinin gölgesini onun yerine koyar. Kızının çizdiği gölgeyi, kille doldurup ilk rölyefi Korinthos'ta icat eden çömlekçi baba Butades olur. Yaptığı suret perilerin mabedinde sergilenir (Stoichita, 2006: s. 11-21).

Plinius'un sanatın başlangıcının, kesin tarihi belli olmayan Mısırlılara ya da Mısırlıların resmine bakarak yaptığı iddia edilen Yunanlılara dayandırılmasına karşı çıkar ve bir insan gölgesinin gözlemlenmesi ile yaratıldığını savunması, açıkça şu gerçeği içinde barındırır. "İlk resimsel imge olan insan vücudu ve insan gölgesi üzerine gözlem yapılmamış sadece vücudun izdüşümü kayıt altına alınmıştır." Yani gölgenin etkisi yüzey hacmini azaltmak için kullanılır. Plinius'a göre, bu ilk temel yönteminde olan aktarma doğaya bağımlı kalmalıydı. Tabii başlangıçta sanatçı tarafından bir müdahale söz konusu değildir. İlk resim gölgenin imgesi yani kopyanın kopyası olmaktan başka bir şey değildir (Stoichita, 2006: s. 11-21).

### **1.2.2. Platon'un Mağara Teorisi**

Platon'un (MÖ.427-347) Devlet diyalogunun yedinci kitabın hemen başında yer alan mağara benzetmesini ele alarak açıklayalım; Bir mağara içinde yüzleri mağara duvarına bakan, sırtları da mağaranın girişine dönük olan bir takım tutsaklar, buldukları durumu değiştiremeyecek şekilde zincirlenirler ve küçüklüklerinden beri bu durumdadırlar. Mağaranın dışından gelip geçen canlıların ve bu canlıların yanlarında taşıdıkları nesnelere dışarıdaki ışık ve aydınlığın oluşturduğu yansımalar olarak, tutsakların yüzlerinin dönük olduğu mağara duvarına düşer. Tutsaklar da sürekli olarak duvar üzerinde oluşan imgeleri görürler. Bu tutsaklar başka bir şey göremedikleri için onlar bu yansımaları hakikat olarak görürler ve tutsaklarda oluşan bu bilgilerin temelinde bu hakikat yatar. Onlar hakikat olarak kabul ettiği bu bilgileri hiç kuşkusuz gerçek bilgi sanırlar. Ama görüldüğü gibi yalnız bir takım gölgelerin üzerine kurulu bir dünya içinde yaşarlar. Bu açıdan da tam bir yanılgı içindedirler (Badiou, 2015: s. 237-65; Çelik, 2016: s. 63-65).

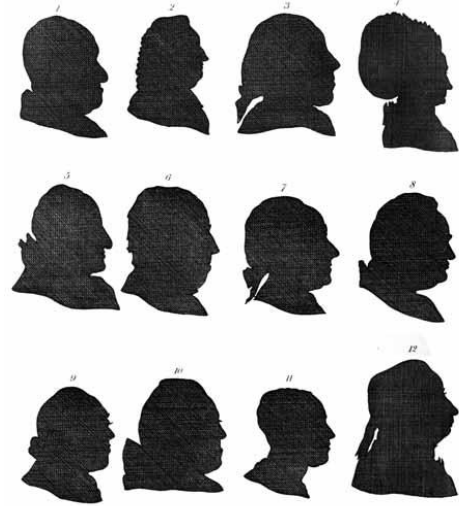
Platon'a göre; insanlığın büyük çoğunluğu bu tutsaklara benzer. Çünkü insanlar hayatları boyunca gerçek varlıkların (idealar) gölgelerini izler. Kendilerinin hatta başkalarının ön yargı üzerine kurulu inançlarını tek bakış açısıyla bakarak yaşamlarını devam ettirirler ve benimsedikleri bu görüşlerine sınımsız bağlıdırlar. Bu benimsedikleri görüşleri hiçbir şekilde bırakmak istemedikleri gibi zorlanınca da içinde buldukları durumdan geri adım atmak yerine, bu durumdan uzaklaşmamak için ellerinden geldiğince mücadele ederler. Bu tutsaklardan biri zincirlerinden kurtulduğunda, bulunduğu yerden zorlansa da kalkacak, aydınlığın, ışığın kaynağı olan mağaranın çıkışına doğru yönelecektir. Dışarıya çıktığında güneşten gelen ışınlar onun gözlerini acıtacak eski konumuna yani mağaranın içine girecektir. Ama hakikatin bilgisi onu tekrar ışığın, aydınlığın olduğu yere yani mağaranın dışına getirir. Bundan sonra gerçek varlıkların ve ışığın kaynağı olan güneşin dünyasına adım atıp bu dünyada bulunan nesnelere farkına vararak şaşkınlığı ve hayranlığı artarak asıl gerçekliğin burada olduğunu anladığında artık bulunduğu mağaraya yani yarı karanlık dünyaya geri gitmek istemez. Artık bu yeni tanıştığı dünyanın varlıklarını tanımak istediği için bunları daha yakından tanımak ve bilgisini elde etmek ister. Böylelikle nasıl bir yanılgı içinde yaşadığının farkına varır ve bu durumu diğer tutsaklara da anlatır. Mağara da bulunan tutsaklara "Bulduğumuz bu yer gerçek değil, asıl olan gerçek dışarıdadır." der (Badiou, 2015: s. 237-265; Çelik, 2016: s. 63-65).

Tutsağın zincirlerinden kurtularak tanıştığı bu yeni dünya idealar dünyasını, gerçek bilginin epistemenin konusu olan gerçek varlıkların, gerçek dünyasını temsil eder (Çelik, 2016: s. 63-65).

### **1.2.3. Lavater, Gölge ve Fizyognomi**

Resim sanatı tarihinde insanlar ilk başta bedeni üzerinde doğrudan gözlem yapmak yerine, bedenin yeryüzündeki izdüşümünü çizgiyle etrafına bir kontur çizerek, gölgeyi resme dönüştürür. Resim tarihinde gölge, sadece bir negatif imge olarak resim tarihini ilgilendirmiyor neredeyse tüm ilgi alanlarına sızar. Gölgenin bir imge olarak bir yüzeye aktarılması veya gölgeyi yakalaması, bedeni tüm ayrıntılarıyla resmetmekten daha kolaydır. Bu nedenle gölge, insanın dış görünüşünün altında yatan gizli doğasıyla, ruhuyla ilgilenen fizyognomistlerin de ilgisini çeker.

Johan Kaspar Lavater (1741-1801), İsveç doğumlu ve aynı zamanda şair ve fizyognomisttir. Gölgeye büyük önem veren Lavater; aynı zamanda gölgenin ruhun izlerini taşıdığına inanır. Lavater daha çok baş ve yüz üzerinde durur ve yüzün konturlarını gölge halinde yakalayabilmek için kendisine ait bir düzenek yapar. Lavater'ın bu düzeneği Plinius'un resmin kökenlerine dair söylediklerine denk düşen bir düzenektir. Bir koltukta oturan insanın mum ışığından yansıyan gölgesi bir tuvalin üzerine düşer, tuvalin arkasında duran Lavater, bu gölgeyi yüzeye kaydeder ve bu silueti yorumlayarak koltukta oturan kişinin gizli doğasını açığa çıkarma eyleminde bulunur (Resim 1.1). Lavater'e göre, ana hatları kesin şekilde belirlenmiş bir siluet, insan doğasını, ruh üzerinden yorumlamak için en elverişli araçtır. Böylelikle Fizyognomistin sürekli devinen ve yakalamakta zorlandığı insan doğası, gölgesi aracılığıyla sabitlenmiş olur (Stoichita, 2006 : s. 158-170).



Resim 1.1. Lavater'ın Siluet Portre düzeneği ve Fizyognomik Portreler, 18.yy

Lavater'ın (Resim 1.1) “siluet portre düzeneği ve fizyognomik portreler” eserlerinde bu gölge çözümlene yönteminin bir amacı da ruhu ahlaki ve dinsel yönden tedavi etmektir. Bir Protestan olarak eğitildiğinden Katoliklerin günah çıkarma geleneğine karşı çıkar. Fakat yüzün profilini elde etmek için hazırladığı düzenek aslında Katoliklerin günah çıkarma hücrelerini andırır. Papazların günah çıkarma hücrelerinin arkasında durup, görmediği sadece sesini duyduğu kişinin ruhunu ıslah etme yöntemine benzeyen Lavater'ın düzeneğinde de fizyognomist, yine bizzat görmediği, sadece gölge-profilini ele aldığı kişinin gizli doğasını açığa çıkarmaya çalışır. Günah çıkarma hücrelerinde bulunan kişinin

gizli doğası sözcüklerle dışa vurulurken, Lavater'ın düzeneğinde ise bu doğa gölge aracılığıyla dışsal hale getirilir. Bu açıdan ruhun gizemlerine ulaşmak isteyenler için gölge, Lavater'e göre konuşma dilinden çok daha fazla şey anlatır. Konturları kesin olarak tespit edilmiş bir gölge-profil, ruhun gizlerine ulaşmak için deşifre edilmesi gereken bir hiyeroglif gibidir (Stoichita, 2006 : s. 158-170).

#### **1.2.4. Carl Gustav Jung'un Gölgenin Arketipi Üzerindeki Düşünceleri**

İsviçreli ünlü psikiyatr, psikolojinin korucusu olan Carl Gustav Jung (1875-1961) düşüncesinde duygusal anlamlarla dolu arketipler tanımlar. Bu arketipler persona, anima (erkek bilinçaltındaki feminen içsel kişilik), animus (kadındaki maskülen içsel kişilik), gölge ve bendir.

Persona, maske anlamına gelmektedir. Başkaları ile iletişime geçtiğimizde giydiğimiz bir maskedir ve aynı zamanda bizi topluma görünmek istediğimiz şekilde sunmaktadır. Kişinin kendisi olmayan bir karakteri canlandırmasıdır. Bir insanın evde, iş yerinde, okulda ve arkadaşlık ortamında birden çok maskesi vardır. İnsanlar bu durumu o kadar çok benimsemiştir ki, girdiği ortamda ve o ortama uygun olan maskesini takmakta zorluk çekmezler. İnsanın medenileşmiş yüzünü oluşturan, toplum içinde yaşamamızı sağlayan persona'larımızdan (maske) ayrı olarak bir de doğayla ilişkili olan 'gölge' kastedilerek, uygarlık öncesi bir yüzümüzün daha olduğu söylenir. Gölge aynı zamanda yüzeydeki persona'nın altında yatan, engellediğimiz ve bastırdığımız doğal yanımızı temsil eder. Carl Jung, ilkel, başıboş, vahşi yanımızı, toplumsal normlara ve ideal kişiliğimize uymayan tüm istek ve duygularımızı, utanç duyduğumuz ve kendi hakkımızda bilmek istemediğimiz her şeyi gölgeye yükler. Tüm insanların ortaklaşa yönünü oluşturan bu gölge, şeytan, cadı gibi varlıklar halinde belirtilebilir (Jung, 2015: s. 17-45; Bennet, 2006: s. 118-138).

Gölge insanın temel içgüdülerini yansıtır. Bu gölge hayatın daha alt şekillerinden bize kalan mirastır. Uygar kalabilmemiz için gölgemizdeki hayvansı eğilimleri evcilleştirmemiz gerekir. Gölgenin olumlu tarafı insani gelişim için gerekli olan yaratıcılığın, iç görünümün ve yoğun coşkuların kaynağı olmasıdır. Ego ve gölge bir araya geldiğinde kişi kendini yaşam dolu ve canlı hisseder. Gölgenin kabul edilmemesi kişiliğin etkisiz kalmasına neden olur.

Plinius'un resmin kökenlerini gölgeye dayandırma düşüncesini, Lavater'ın gölgeye bakarak ruh üzerinde yorum yaparak ıslah etme düşüncelerini, Carl Jung'un insanın doğayla olan ilişkisini ve yüzünü gölge olarak tanımlaması, gölgenin bir ikiz varlık olarak bedenın yeryüzüyle olan ilişkisini sağladığını söylemektedir. Gölge aynı zamanda bir çapa gibi bizi toprağa ve doğaya bağlamakta. Tüm bu yorumlarda gölge, bedenın dünyevi yanını temsil etmekte ve bedenın yeryüzünde geçirdiği zamanın izlerini taşımaktadır. Bu doğal yanımız, her ne kadar uygarlaşma tarafından üstü örtülse de durmadan bizi ve iktidarları rahatsız etmektedir (Jung, 2015: s. 17-45).

### **1.2.5.Nietzsche ve Apollon-Dionysos Sentezi**

Nietzsche'nin (1844-1900) perspektifinden bakıldığında, tarihsel süreci, tarihsel süreçteki anlamı, insan yaşamına olan etkileri ve bağlantıları göz ardı edilmeksizin metaforlar, metaforik oluşum olan insan edimlerinin yine insan eliyle Apollon-Dionysos bölünmesine yol açan kullanımları ile dikkat çekerler. Nietzsche'ye göre insan elbette metafor üretecektir. Çünkü insanın doğayla olan mücadelesi ancak ürettiği metaforlarla oluşturduğu kültür sayesinde. Bu insanın Apollon tarafıdır. Nietzsche'nin buna itirazı yoktur. Ancak, dürtülerle oluşturduğumuz metaforların yıkıcı, yok edici kullanımına itiraz eder. Özellikle, benzeşimci ve açıklayıcı metaforlar üzerinde durmuş olan Nietzsche, metaforları onları üreten dürtülerden ayrı değerlendirmez. Benzeşimci metaforlar, basit ve doğrudan anlam verirler, Açıklayıcı metaforlar ise; sınıflandırıcı ve sınırlayıcı metaforlardır (Coşar, (2018).

Nietzsche'nin Apollon-Dionysos sentezi üzerindeki düşüncelerini anlamak için öncelikle, Apollon ve Dionysos'u Yunan tanrıları olarak tanımak ve sahip oldukları nitelikleri ile onların kendilerinin birer metafor olduğunu ortaya koymak gerekmektedir.

Apollon Zeus ile Leto'nun oğludur. Aynı zamanda karanlık nedir bilmeyen bir ışık tanrısıdır. Lir çalmasını seven, yalan nedir bilmeyen ve doğruluk tanrısı dedikleri gibi uyum ve düzen de kendisinden sorulur. Dionysos ise, Zeus ile Thebai prensesi Semele'nin oğludur. Dionysos aynı zamanda bir şarap tanrısıdır. Dionysos'un bir diğer özelliği de kendisine tapanlara sevinç verir ve onlara aynı zamanda yabani bir yıkım da bahsedebilmektedir. Yunanlara göre; şarabın az tüketildiğinde neşe vermesinin, çok tüketildiğinde ise sarhoş etmesinin nedeni de budur (Dilber, 2016).



Nietzsche göre Apollon ilkel duygulara sınır koymayı, hayatın kendisine verilen değerden uzaklaşmayı içgüdülerden ayrılmayı sembolize eder. Nietzsche bu durumu kabul etmez. Çünkü Nietzsche, insanı fizyolojik olarak ele alıp değerlendirir. Bir insan, hayatını ancak içgüdüleriyle devam ettirerek sürdürür. Onun için Dionysos ise insanı bulunduğu rüyadan uyandırıp gerçekliğin acımasızlığıyla yüzleşmesini sağlayan duyguların, cinselliğin sorunsuzca yaşandığı, hazların ve içgüdülerin serbest bırakıldığı hayatın yönünü sembolize eder.

Nietzsche, zamanla, Apollon'u öteleyerek, tüm dikkatini Dionysos'a verir. Onun için Dionysos hayatın iki yönünü kendisinde barındırdığı hayatın etkin akışıdır. Onun dünya görüşü sonsuz bir şekilde kendi kendini var edip, sonsuz bir şekilde kendi kendini yok eden Dionysos dünyasından ibarettir. Yani yaşamın çöküş ve yükseliş olan her iki tarafının da bir arada ahenk ettiği bir dünya. Çünkü Nietzsche hayatın çöküş yönünü yok saymaz. O bilir ki bazen yükseliş için çökmek gerekir. Bu da hayatın içinde olan bir durumdur (Dilber, 2016).

Nietzsche'in aslında kastetmek istediği şey yumuşak, aydınlık, hemen her cümlesinde sevimli ve kardeşçe bir bilim ve aynı zamanda türkücü şövalye, özgür düşünen ve kabına sığmaz bir dans havası yapılan bir bilim anlayışının olmasıdır. Evrende yer arayan insan evrenin hâkimi olmak ister. Arkasında tarih duygusu bulunan toplum bilimi insanlığı yok etmek için ve kültürleri özümsemek için bir güç olarak kullanır. Hâlbuki bilim yaşama hizmet etmelidir. 19. Yy biliminin böyle olmasının sebebi de sanattan yoksun olmasıdır. Bilgi dürtüsünün önderi sanat olsaydı, yıkım olmazdı. Sanatın unutulması aynı zamanda bilimin kültürel ihtiyacı yerine getirirken felsefenin bölünmesine neden olmuştur (Coşar, 2018).

### **1.2.6. Lacan ve Ayna Evresi**

Psikanalist Jacques Lacan (1901-1981)'a göre, ayna evresinde olan çocuk, kendisinin bir egosunun olduğunu farkına varır. Kendisinin yaptığı hal ve hareketlerine başkası tarafından tepkiler verildiğini fark eder. Metafor olan buradaki ayna çocuğun aynaya bakması ve kendi yansımasını görmesinin şart olmadığını, annesinin, babasının ya da bir başka kişinin verdiği tepkilerin de aynı işlevi gördüğünü anlamamıza olanak sağlar. İlk başta bir benlik bilinci olmayan çocuk, zamanla kendisine ait bir benliği olduğunu, bir

iç dünyasının var olduğunu, bir de dışarıdan başkalarının gördüğü bir bedeni olduğunu keşfeder. (Anar, 2018)

Lacan'ın sözünü ettiği ayna evresinde, çocuğun isteğine bağlı olarak, yalan, hile, aldatma, dürüstlük, içtenlik, güvenilirlik ortaya çıkmaktadır. Teori, ayrıca, kişinin doğuştan bir egoya sahip olmadığını, benliğini başkalarının dolanımıyla fark ettiğini ve egonun sonradan inşa edildiğini söylemektedir. Öyle ki, bireysellik toplumsaldır. Kişi kendi kendisini kurmaz, fakat ortaklaşa bir kurulum söz konusudur. Bu bakımdan ahlakın toplumsal olarak inşa edildiği de söylenebilir. Birey benliğini inşa etmekle, dışarıdan ve içeriden farklı olabildiğinin bilincine varmakla dürüst ve içten olmak yerine yalancı ve aldatan da olabilmektedir. Benlik kolektif olarak kurduğuna göre bireyin tercih edeceği ahlaki yönelim başkalarının ona nasıl davrandığıyla da yakından ilgilidir. Biraz da çevresine bağlıdır. Özellikle ilk ilişkilerini yalan söyleyen, sözünde durmayan, aldatan, samimi olmayan bireylerle kurduysa kendi çevresini kendisinin de bu ahlaki yönelimde seyretmesi ihtimali yüksektir (Lacan, 2010: s. 29-94).

Lacan'ın nesnel olanı anlamada ve öznel anlayışımızda kökten bir dönüşüm yarattığı açıktır. Gelişen yeni öznel anlayışı, bireyselliğe indirgenebilir olmayan bir öznel anlayış içerir. Bu, özneyi benliğe tercih eden diğer öznel anlayışlarından tamamen farklı bir pozisyondur. Zira benlik, yukarıda da anlatıldığı gibi, ayna evresinde içselleştirilen idealleştirilmiş izlenimlerin bir çökeltisi gibidir. Bu evre öncesinde kişilik, birleşik bir bütün olarak henüz var değildir ve bebeğin tecrübesi olan parçalanma hali, aynadaki imgesini ben olarak kabul etmesiyle bir tür bedensel bütünlüğün onayı olmaktadır (Lacan, 2010: s. 29-94).

Bebek, parçalanma halini imgesel bir bütünlük ve birlik haline dönüştürme sevincini yaşarken, aynı anda, imgenin sentezi bir tehdide dönüşerek, kendi imgesiyle rekabete girişmektedir. Çünkü imgenin bütünlüğünün parçalı, eşgüdümsüz, eksik ama gerçek olan beden karşısında, bebek için oluşturduğu o tehdit, özne ile imgesi arasında agresif bir gerilime yol açar. Öznenin imgesiyle özdeşleşmesi o agresif gerilimi çözmek içindir. Benliği oluşturan da bu ilksel özdeşimdir. Bu, rekabetin bir ölümle yok etme ile sonuçlanmasının gerekmediğini gösteren ilk örnektir. Dahası, doğadaki saldırgan dürtüden alınan enerji ölçeğinde, tamamen kurtulamaz, fakat varlığını kesinlikle verimli bir gerilime, bir imkâna, bir olgunlaşma ümidine çevrilebilecek ilk andır aynı zamanda.

Çevresindekilerin hareket ettiğini gören çocuk, geleceğinin böyle olacağını anlar, oturduğu yerden bütün dünyaya açılma sürecini başlatır. O da kıpırdayacak, o da yürüyecektir. Ayna sayesinde kendini tamamlanmış olarak seyreden göz, zihin sembolü organ olmaktadır. Ayrıca çocuğun bütünlük düşüncesi bu süreçte bulunmakta ve kendini tamamlanmış olarak seyretilmektedir. Parça biçiminde algılayabildiği vücudu kendisine bir birlik ve bütünlük sunmaktadır. 6 ile 18 ay arasındaki bu süreçte benlik oluşmaktadır (Lacan, 2010: s. 29-94).

‘İmago’ eskiden Roma’daki heykellere karşıydı. Fakat şimdi ise heykel gibi yoğunluğuyla benliğe, önceleri boşken dıştan içeri doğru dolarak bir benliğe yerleşir. Hayalle temel farkı da budur. Hayaller aynada kendimizin dışta bulunmasıyla başlar. Oysa imagolar nesnelere görüntülerinden çıkarılır. Sözü gelişi ‘meme imagosu’ diyecek olursak bu birçok meme gördükten sonra egosunun onu oluşturarak, bu arada kendi tarihine göre bu memeye kattığı ek nesnelere besleyerek yarattığı imago olacaktır. Heykelin duruşu gibi bir sabitlik vardır. Oysa hayal yakalanamaz tam tersi sürekli oynaklık gösterir. İdeal ego bunlardan çıkar oysa bir "baba imagosu"yla karşılaştırdıktan sonra ‘ego ideali’ ne geçilir. Çocuk kız olsun erkek olsun fark etmez, önce anaya sonra babaya yönelirken baba yasasını içselleştirerek Oedipus’u (annesini, babasına karşı kıskanmak) çözmüş olur. Ego ideali meslek edinme, ahlaklı olma vs. gibi alanlara yönelirken ideal ego kendini narsisim (kişilik bozukluğu) olarak gösterme peşindedir (Lacan, 2010: s. 29-94).

Sanat, felsefe, fizyogonmi, psikoloji vb. gibi alanlarda gölge meteforunun ruhun izlerini taşıyan bir gerçek olduğunu söylenmiştir. Nesneye ait vazgeçilmez ve ışığın var olmasıyla ortaya çıkan bir gerçek olduğunu söylenmiştir. Resim sanatının ilk gölgeden başladığını ve geçmişi hatırlatan asıl gerçeğin bir diğer gerçeği olduğunu söylenmiştir.

### **1.3. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SANATSAL OLUŞUMLARDA GÖLGE METOFORU**

Gölge oyunu, arkadan aydınlatılmış beyaz bir perde üzerine çubuk yardımıyla tutulan farklı görüntülerin yansıtılması ile yapılır. (Resim 1.2) Gölge oyununun Asya’dan başlayıp tüm dünyaya yayıldığına dair söylentiler vardır. Kimi Çin’den yayıldığını, kimi Hindistan yoluyla Bali, Siyam ve Burma’ya geçtiğini söyler (Bakşan, 1973: s. 13-32).

Çin kaynaklı bir söylentiye göre, İ.Ö. 121 yılında İmparator Wu, çok sevdiği karısını kaybedince derin bir acıya düşer. İmparator'u oyalamak için herkes bir çare düşünmeye başlar. İmparator'un yanına giden bir Çinli ölen eşinin gölgesini bir perde arkasında gösterebileceğini söyler ve imparator'un iznini alınca beyaz perdenin arkasında bir kadın geçirerek ışık yardımıyla gölgesini yansıtır. Bu gölgenin İmparator Wu'un ölen eşinin gölgesi olduğuna herkese inandırır (And, 1977: s.13-40).



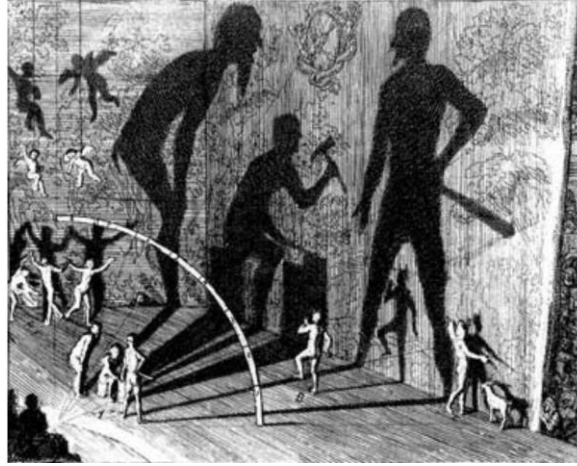
Resim 1. 2. Karagöz ve Hacivat oyunu ve oynatıcı

Gölge oyunu, 1517 yılında Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim'in görüp beğenmesi ve oynatıcıya değerli armağanlar hediye ederek kendisiyle birlikte İstanbul'a getirmesi ile Osmanlı topraklarına girer. Amacı oğlu Kanuni Sultan Süleyman'a göstermektir. Halkın büyük ilgi göstermesinden dolayı oyunun tekniği Türk ustalar tarafından öğrenmeye başlanır.

Gölge oyununda yer alan Hacivat ve Karagöz tiplerinin kökeni ise daha eskilere dayanmaktadır; Osmanlı imparatorluğunun ikinci Sultanı Orhan Bey'in Bursa'da yaptıracığı camii inşası için işçi toplanır. Ahmet Bali Çelebi (Karagöz) ve Hacı İvaz (Hacivat) da işçi olarak camii inşaatında çalışmaya başlar. Bu iki ustanın birbirlerine yaptıkları şakalar, çevredeki işçileri güldürüp işlerin aksamasına sebep olur. Sultan Orhan da bunu duyunca hiddetlenip her ikisini idam ettirir. Sonradan, onların biraz geveze ama

iyi kalpli insan olduklarını duyunca yaptığına pişman olur. Şeyh Muhammed Küşteri, Sultan'ın acısını hafifletmek için Karagöz ile Hacivat'ın deriden birer resmini yapıp sarayda gölge oyunu oynatır. O günden sonra Türkiye'de gölge oyunu büyük bir ilgiyle izlenir (Bakşan 1973: s. 13-32; And 1977: s. 13-40).

Lavater'ın gölgelerin ruhun/gerçeğin izlerini taşıdığını söylemesi gibi, gölge oyununun özünde, geçmişte olmuş olayları hatırlatmak amacı taşıdığı anlaşılmaktadır. Çin İmparatoru Wu'nun çok sevdiği ölen eşinin gölgesi, onların geçmişte beraber geçirdikleri zamanı ve mutlu anları hatırlatırken, Sultan Orhan gölge oyunu izleyerek geçmişte öfkesine hâkim olamayıp iyi insanların ölüm fermanını vermenin pişmanlığını hafifletir. Her iki örnekte, gölge oyununun aslında hayali değil gerçeği göstermeye çalışma amacı olduğu hissedilir.



Resim 1. 3. Samuel Van Hoogstraten, Gölge Dansı, Metal Gravür, 1675-8

Perspektif çizimleri ile ünlü Alman ressam Samuel Van Hoogstraten (1627-1678), “gölge dansı” sanat eserinde (Resim 1.3) platonik illüzyon fikrini göstermek için perspektif ve gölgeler kullanmıştır. Işığa yakın olan nesnelerin gölgelerinin daha uzak olan nesnelerin gölgelerinden daha büyük gösterme amacı olduğu anlaşılır. Sanatçı, sahneyi yakından gözlemleyecek olan izleyicinin, Platon'un kaçmış mahkûmun görüntüsünü temsil eden ekrandan bakarken görülebileceğini söyler. Ekranın diğer tarafında seyircinin izlediği izlenim Platon'nun mağarasındaki tutsaklarla ilişkilendirilir. Çünkü ölçek yanılsaması ile gerçek gölgeler manipüle edildiğinde görkemli gölgelerin gerçek formlar tarafından yansıtıldığına inanacaklarını söyler.

Van Hoogstraten'in çizimi, çağdaş ile geleneksel gölge tiyatrosu (Resim 1.4) arasındaki farkı hatırlatır; geleneksel gölge oyununda kukla veya tasvir kullanırken çağdaş gölge tiyatrosunda bunların yerine oyuncular kullanılmaktadır. Halojen ışıkların getirdiği imkânlarla gölge oyunu alanı üç boyutlu oyun alanı haline getirilebilmektedir.



Resim 1. 4. Çağdaş Gölge Tiyatrosundan Bir Sahne, 20. Yy. Dönemi

Bir başka ressam ve illüstratör Alman sanatçı Adolf Schrödter (1805-1875), Adelbert van Chamisso'nun, 1814 yılında yayınlanmış 'Peter Schlemihl'in Tuhaf Öyküsü' isimli romandan etkilenir ve 1836 yılında yaptığı 'Gri elbiseli adamın Peter Schlemihl'in gölgesini ele geçirmesi' adlı eserini (Resim: 1.5) bu romandan esinlenir. Sanatçı eserinde fakir bir genç adam olan Schlemihl'in iş ararken şeytanın zengin iş adamı kılığına girip karşısına çıkması ve sınırsız altın veren bir kese karşılığında gölgesini almasını gösterir. Gölgesini şeytana teslim eden Schlemihl kese sayesinde zengin olur. Fakat bir o kadar da mutsuz olur. Çünkü gölgesi olmadığı için insanlar tarafından dışlanır (Stoichita, 2006). Schrödter aynı yıl içinde yaptığı 'gölge ile savaş' adlı gravür çalışmasında (Resim: 1.6) ise; Schlemihl'in kendi gölgesine benzeten bir insan gölgesiyle savaştığını gösterir. Sanatçı bu eserinde gölgenin ayakları ile Schlemihl'in ayaklarını birbirine değmeksizin gösterir. Schlemihl'in önünde yere düşen bir asanın varlığı ve gölgesinin olması, kavgaya tutuştuğu gölgenin Schlemihl'e ait olmadığını vurgular (Stoichita, 2006: s. 171-185).



Resim 1. 5. Adolf Schrödter, Gri Elbiseli Adamın Peter Schlemihl'in Gölgesini Ele Geçirmesi, 1836, Gravür, Leipzig



Resim 1. 6. Adolf Schrödter, Gölgeyle Savaş, 1836, Gravür, Leipzig

Chamisso'nun romanından esinlenmiş bir diğer sanatçı, İngiliz karikatürist, illüstratör George Cruikshank (1792- 1878) 'Gri elbiseli adamın Schlemihl'in gölgesine karşılık ruhu' adlı gravür çalışmasında (Resim 1.7), şeytan ile Schlemihl anlaşmasını resmeder. Gölgesini geri almaya çalışan Schlemihl'e şeytan, gölgesine karşılık ruhunu ele geçirmek ister. Sanatçının bu eserinde şeytanın iki tane gölgesinin olması, birinin Schlemihl'e ait olan gölge olduğunu gösterme gayesi olarak sezinlenir. Sanatçı iki gölgeyi farklı gösterir. Öne doğru uzanan hareketleri tekrarlayan kapkara gölgenin şeytana ait olduğu, arkaya doğru düşen ince gölgenin ise Schlemihl'e ait olduğu anlaşılır. Sanatçının

Schlemihl'i gölgesiz ve havada asılı olarak gösterirken, iki gölgeye sahip olan şeytani ayakları yere sabitlenmiş bir şekilde gösterir (Stoichita, 2006: s. 171-185).

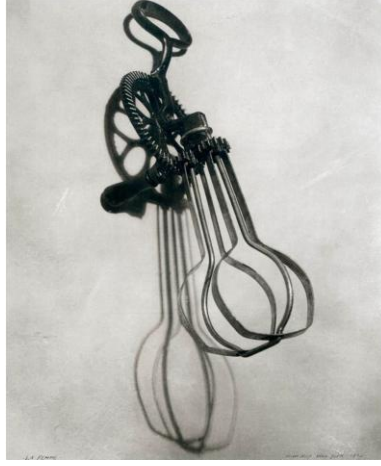


Resim 1. 7. George Cruikshank, Gri Elbiseli Adamın Peter Schlemihl'in Gölgesine Karşılık Ruh, 1827, Gravür, Londra

Sanatçıların yapmış olduğu bu eserlerde gölge hem maddeleştirilmiş hem de paha biçilmez bir değer olan gölgeye değer biçilir. Bir kese olarak somutlaştırarak sonsuz bir değer kazandırır. Lavater'in dediği gibi gölgenin yerini ancak ruh doldurur. Gölgesini kaybeden aynı zamanda kişiliğini de kaybeder. Günümüzde hala ekvator bölgelerinde yaşayan bazı kavimler öğle saatlerinde veya güneşin tepeye dik geldiği anlarda dışarı çıkmama kararı alır. Çünkü gölgesini kaybeden ruhunu da kaybeder inancına sahip kavimlerdir (Stoichita, 2006: s. 171-185).

Dadaist/Sürrealist Fotoğraf sanatçısı Man Ray ( 1890-1976), "Man" adını verdiği fotoğraf eserinde (Resim 1.8), gölgenin de gerçek kadar önemli olduğu mesajını iletmiştir. Gölgesiyle beraber yumurta çırpıcısı, ışığa duyarlı fotoğraf kâğıdına aksettirilen fotoğraf imgesinin yumurta beyazıyla kaplanıp kurutularak sabitlenmesi işlemine dikkat çekmektedir. Kariyerinin büyük bir kısmını Fransa'da geçirmiş olan Amerikalı sanatçının, fotoğrafına verdiği ismin, hem kendi ismini çağrıştırdığı hem de İngilizce'de 'erkek' anlamını taşıdığı düşünülecek olursa, yumurta çırpıcısını fallik bir obje olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır.



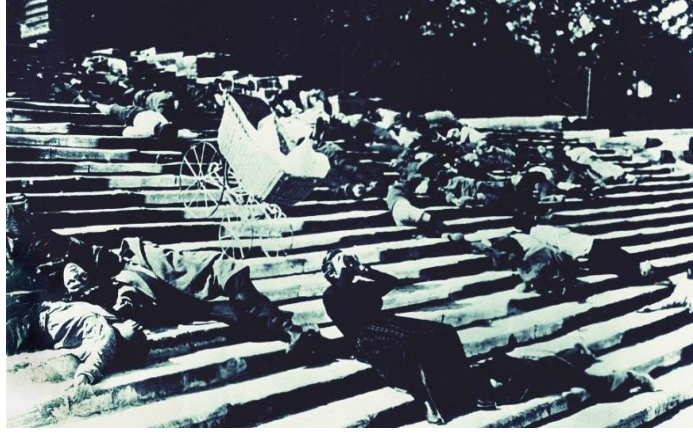


Resim 1. 8. Man Ray, Man, 1917-18, Gümüş Baskı Fotoğraf, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris



Resim 1. 9. Alexandre Rodchenko, Merdiven, Fotoğraf, 1930.

Dinamist fotoğraf çalışmalarlarıyla bilinen Rus sanatçı Alexandre Rodchenko (1891-1956) 'nun "Merdiven" adlı fotoğrafında merdivenlerden çıkan, kolunda çanta ve kucağında çocuğu olan bir kadın görülür (Resim 1.9) Fotoğraflarını genellikle ya fazlaca yüksek ya da fazlaca alçak olan farklı açılardan çeken sanatçının fotoğraftaki ton değerlerine müdahale ettiği bilinmektedir. Elde ettiği açık-koyu değerler sayesinde ritim duygusu uyandırma, diyagonal çizgileri ön planda tutarak dinamizm yaratma kaygısını ortaya koyan eseri ile sanatçı, siyah-beyaz tonlamalı merdiven basamakları ile piyano tuşlarını anımsatır. Merdiven basamakları ve gölgeleri ile göz yanılsaması etkisi yaratılmış fotoğrafta, müziksel ritm kadının gölgesine gizlenmiş, sembolik bir anlam yüklenmiştir. Hayatın içinde, kadının yükü ağırdır (Yalçın, 2016: s. 40).



Resim 1. 10. Sergei Einsestein, Potemkin Zırhlısı filminde Merdiven sahnesi, 1925

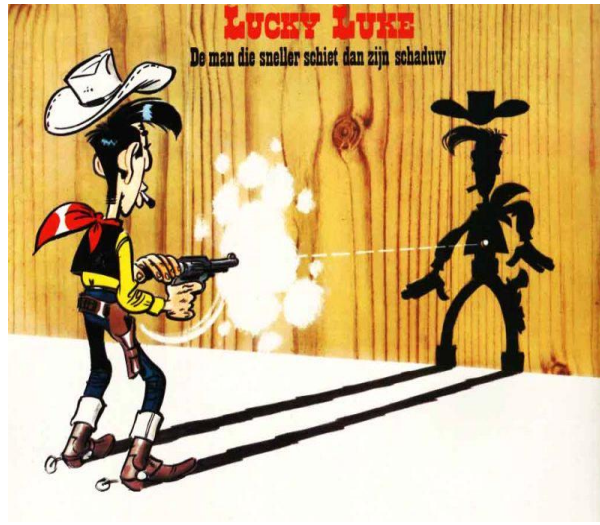


Resim 1. 11. Brian de Palma, Dokunulmazlar Filmi, İstasyon merdivenleri sahnesi, 1989

Sinema tarihinin en ünlü merdiven sahnesi, filmlerinin her karesini önceden resimlediği bilinen Rus sinema yönetmeni ve kuramcısı Sergei Eisenstein (1898-1948)'ın Potemkin Zırhlısı' filminde yer alır(Resim 1.10) Filmin kendisi kadar ünlü olan bu sahnedeki ritm duygusu, Rodchenko'yu etkilemiş benzerdir. Aynı zamanda film, sinema tarihinde bir ilktir; filmin başkahramanı olarak "yıldızlar" yerine, halk kitleleri yer alır. Bu Bolşevik devriminin etkisidir. Potemkin Zırhlısı'ndaki merdivenlerde katledilen halk, merdivenin ritmik dengesini sekteye uğratarak görünür kılan gölge değerler olarak dikkat çeker.

1930'lar Amerikasının kriz döneminde, kontrolünü mafyaya kaptırılmış Chicago polis teşkilatının mücadelesini konu edinmiş olan 1989 tarihli 'Dokunulmazlar' filminin

de merdiven sahnesi ünlüdür. Filmin yönetmeni Brian De Palma (1948-) yaşam gerçeğini, karanlıkta kalmış yönleri ile birlikte aktarmayı seçmiş, mafyanın lideri gangster Al Capone'un ekibi ile Eliot Ness önderliğinde kurulan 'Dokunulmazlar' adlı emniyet teşkilatının Chicago istasyonu merdivenlerinde karşı karşıya gelme anını hafızalara yerleştirmiştir. (Resim 1.11) Merdivenler, inişi-çıkışı, gidişi-gelişi, başarıyı-başarısızlığı ve engelleri temsil etmekte, Ness'in doğrulttuğu silah, toplumun içindeki kötülere yönelik bir tehdit olarak algılanmaktadır. Bu sahnede gölgeler, ışığın şiddetini ve hareketin yönünü belirten unsur olarak kullanılmıştır (<https://www.e-motivasyon.net/dokunulmazlar-the-untouchables.html>, Erişim. 14.10.2018).



Resim 1. 12. Gölgesinden hızlı kovboy Red Kit animasyon karakteri

1980'li yıllardan itibaren TRT'de Yalnız Kovboy, Red Kit adıyla tanınmış çizgi karakter Lucky (şanslı) Luke, kötülere aman vermeyen, gölgesinden bile hızlı kanun adamıdır. (Resim 1.12). Red Kit'in kendi gölgesiyle olan düellosu, hiç kimseyi öldürmeyen kahramanın maceralarını dikkat çekici kılmaktadır. Kahramanda ve silüetinde olan semboller tersine döner. (<http://serbestiyet.com/yazarlar/idil-onemli/red-kitin-golgesi-132308> Erişim: 16.10. 2018).

Görüleceği üzere, gölge metaforu, geçmişten günümüze değin sanatın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Eserlerin kendine özgü biçim dilinde, vurgu ögesi olarak kullanılırken, içeriğin görünür/görünmez 'kötü' unsurunu sembolize ettiği anlaşılmaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### RESİM SANATI TARİHİ SÜRECİNDE GÖLGE METAFORU

#### 2.1. RESİM SANATI GELENEĞİNDE GÖRSEL DERİNLİĞİN SİLÜETİ OLARAK METAFORİK GÖLGE

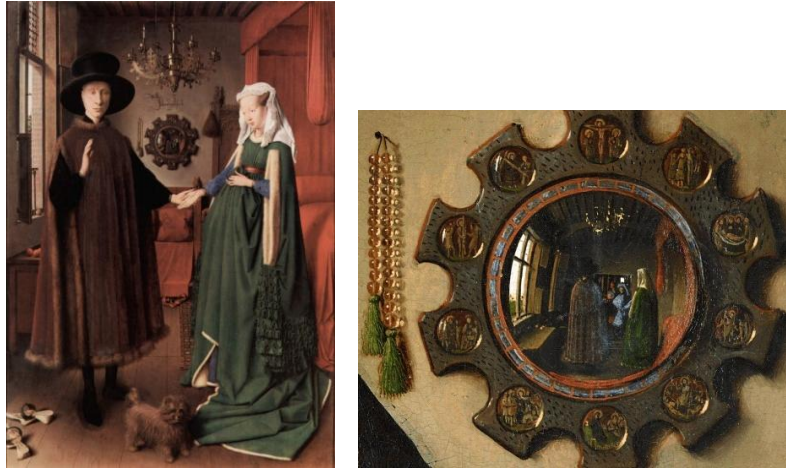
Sanat, bir gölgenin etrafına bir kontur çizilerek hatlarını oluşturup tanıtılır. Daha sonra hiçbir biçimde renklendirmeden, sadece ana hat adet olur. Gerçek resim sanatın narkissos ile doğduğu ve taklide dayalı bir kontrol yöntemi olarak kendisini, o zaman gösteren aynanın ressamın atölye-stüdyosundaki yerine Alberti ile yerleştiği ve orada daha uzun süre kaldığıdır. Daha sonra Leonardo da Vinci, Alberti'den farklı olarak aynaya daha ziyade bir kıyaslama aracı görevi yükler. Bağlantıyı oluşturan, resmin ve aynanın temel ilkeleri arasındaki ilişkidir. İkisinin de iki boyutlu olduğunu, ışık ve gölge arasındaki ilişki sayesinde yüzeylerindeki imgeye üç boyutlu bir görsellik kazandırdığını söyler. Resim sanatında gölge müjde resimlerinde gösterilmeye başlanır.

Leonardo da Vinci'nin fikirleriyle bu konuya yaptığı en önemli katkılardan biri de, nesnelerin gölgeleri ile perspektif alanı arasındaki ilişkiyi ilk kez kuramsallaştırmasıdır. Gölge ışığın engellemesidir. Aynı zamanda perspektifteki en önemli unsur gölgelerin görüntüsüdür. Çünkü saydam ve katı cisimler gölgeler olmaksızın tam ifade edilemezler. Rönesans sanatçıları aynı zamanda gölgenin sanat eserlerinde kompozisyonun bozulmasına ve görsel netliğin zayıflatmasına sebep olan nedenlerden dolayı gölgeye fazla yer vermezler. Fakat Barok dönemi sanatçıları bu muhteşem değere sahip olan gölge potansiyelini faydalanabildikleri kadar değerlendirir (Stoichita, 2006 : s. 64-71).

##### 2.1.1. Gölgede Barınan Anlam

Resim sanatında gölge metaforu farklı alanlarda birçok anlam taşımaktadır. Klasik resim sanatçılarının yapmış olduğu eserlerde gölgenin farklı anlamlarla verildiği görülmektedir. Meteforik üretim sürecine etki eden oluşumlar, klasik resim sanatını ve sanatçıları da sanatına da etkilemiştir. Platon'nun bilgi mitinde gerçeğinden yansıyan gölge oluşumlar, Lavater'in gölgeyi ruh ile ilişkilendirmesi, Lacan'ın ayna yansıması vb. alanlarda gölge metaforuna anlam verilmektedir.

Jan Van Eyck, (Resim 2.1) “Arnolfini’nin Evlenmesi” adlı eserinde temsil edilen kişinin İtalyan bir tüccar olduğunu gösterir. Bu portre bir nevi onun varlığını ve zenginliğini anlatan bir durumdur. İkisinin giysileri, mobilyalar, pencerenin önündeki portakallar, çıkarılmış ayakkabılar, ön taraftaki köpek, şamdandaki tek mum, tespih, ayna vb. nesnelere yer alan metaforlar hepsi bir sembolü işaret eder. Çünkü o dönemde sembolizm çok önemlidir. İkisinin üzerindeki giysiler, mobilyalar, yerdeki halı ve pencerenin önündeki portakallar zenginliği bize gösterir. Çıkarılmış ayakkabılar üzerinde durduğu yer mukaddes toprağı anlatır. Şamdandaki tek mum Tanrı’nın bir göstergesi belki. Köpeğin sadakati, tespihin dindarlığı, aynanın bakire Meryem’in ebedi saflığının bir simgesi olduğunu anlatır bize. Aynanın üstünde şamdanın hemen altında bir imza bulunmaktadır. Jan Van Eyck buradaydı diye yazmakta. Sanatçı eserine gölgeler sayesinde üç boyutlu bir görsellik kazandırır. Tamamen gölge ile görsel derinlik hissi verilir.



Resim 2. 1. Jan Van Eyck, Arnolfini’nin Evlenmesi, 1434, a.ü.tempera,

82 x 60 cm, Londra.

Lacan’ın ayna teorisi ile bir bağlantı kuracak olursak; Jan Van Eyck, sanata (resme) geçmeden önce resmi yaptığı süreç ile sanata geçtikten sonra sanat ile sanatın aynası arasında bir dönem geçirir. Daha sonra sanatın aynasında kendini ya da kendi sanatçılığını görünceye kadar yaşamına devam eder. Kendisinin ihtiyaçlarını karşılayan ve koruyan sanatı ile bir bütünlük duygusu yaşar. Jan Van Eyck kendi sanatçılığını sanat aynasında gördükten sonra kendisine ait olan bir sanatçılığı olduğunu kabullenir. (Resim 2.1) Eserde kendini aynada göstermesi belki de sanatçı olduğunu kabullenmesinin bir

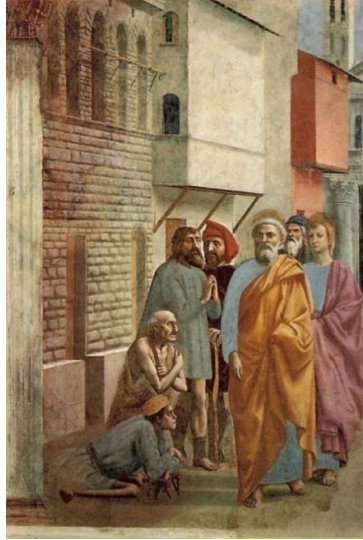


işareti olur. Jan Van Eyck ile onun sanat aynası arasındakiler onun hayal dünyasını oluşturur.. Bu yüzden yaşanmamış, görmemiş ve İncil’de anlatılan olaylar üzerinden yola çıkarak aynanın etrafına Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesine sebep olan olayları anlatmıştır.

Bu düşünceden yola çıkarak aynı zamanda sanatçı kendini bir sonraki nesillere göstermek yerine kendi yansımasını bize gösterip tanıtmak ister. Sanatçı bu eserde görsel bir derinlik vermesinden ziyade aynı zamanda düşünsel bir derinlik mesajı da verir bize (Anonim, 2017: s. 114-117; Tuzgöl, 2018: s. 41-53).



Resim: 2. 2. Filippo Lippi, Meryem’e Müjde, 1437-9, a.ü.s.b, İki Panel (her biri 64x23 cm), Frick Koleksiyonu, New York



Resim: 2. 3. Masaccio, Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus, 1426-7, Fresk 230x162 cm, Brancacci Şapeli, Santa Maria Del Carmine, Floransa

Filippo Lippi (Resim sol: 2.2) “Meryem’e Müjde” adlı eserinde sol tarafta Cebrail’i ve sağ tarafta da bakire Meryem’i resmeder. Işığın soldan yani meleğin girdiği yerden vermesi ve göklerden inen elçinin geniş gölgesi zemine vurur. Aynı zamanda bu gölge birden çok anlam kazanır. Gölge, meleğin sadece bir görüntüden ibaret olmadığını ve aynı zamanda fiziksel varlığına da işaret eder. Gölge, bütünüyle orada olması ve bakire Meryem’e yönelmiş olmasından uygunsuz sonuçlar çıkartabilmesine de, ancak Meryem’in yer aldığı panele girmesini engelleyen de sanatçının ortada yer verdiği dik engelliyle izah eder. Bakire Meryem’in arkasındaki duvarda bir imge belirtir. Burada Meryem’in kendi kaderine razı olmuş bir hareketle dolaylı olarak bu gölgeye dikkat çeker.

Sanatçı bu eserde Aziz Luka’nın İncil’inden, İsa’ya vücut bulma hikâyesini anlatır. Cebrail’in, “gebe kalıp bir çocuk doğuracaksın, adını İsa koyacaksın” bildirisi bakire Meryem’i şaşırtır. “Bu nasıl olur? Ben bir erkeğe varmadımki” diye sorar. Melek soruyu yanıtlar: “Kutsal ruh gelecek ve Yüceler Yücesi’nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal Tanrı Oğlu denecek.” Bunlara cevap olarak “Ben rabbimin kuluyum, bana dediğin gibi olsun” der Meryem.

Bu hikâyede geçen ‘Yüceler Yücesi’nin gücü sana gölge salacak’ cümlesiyle ilgili araştırmacılar yorumlarda bulunur. Aziz Luka, gölgenin büyülü melekesine ve gölgenin dölleyici bir güce sahip olduğunu söyler. İkinci yorum ise; birisini gölgesine almak deyimi birisine koruma sağlamak anlamına gelmektedir. Bir başka yorumcu tarafından açıklaması ise; Cebrail, Bakire’nin rahminde Tanrı’nın kendi gölgesini -yani İsa’yı- şekillendireceğini söyler. Sanatçı bu eserinde Tanrı’nın selamıyla gelen melek yardımıyla, İsa Meryem’in sol kulağına girer ve orada gölgeye dönüşmesi olayı tasvir edilir. Tanrı, kendi gölgesini Meryem’in üzerine salmakta ve ruhu temsil eden bir güvercin belirmektedir. Bunlar gerçekleştikten sonra Tanrı bakire Meryem’e hafifçe dokunur (Stoichita, 2006: s. 72-76).

Masaccio’nun Brancacci Şapel’indeki ‘Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus’ adlı eserinde (Resim sağ: 2.3) gölgeleri biçimsel düzeyde olduğu kadar sembolik bir düzeyde de resmeder. Şifacı Aziz Petrus sahnesinde gölgeler iki nedenden dolayı çok önemlidir. Birincisi, gölgenin bir anlatım unsuru olarak kullanılmış olması. İkincisi ise; havarilerin devasa figürlerinin dışsal ışık kaynağı arasına girmesiyle bunların et ve kemikten oluştuğunu gerçeğini gözler önüne sermesidir. Figürlerin gölgelerine yer vererek görsel bir derinlik oluşturur. Batılı resim felsefesinde gölge çok önemli bir yere sahiptir. Sanatçı

burada Aziz Petrus'un şifa dağıttığı anı resmeder. Yoldan geçen Aziz Petrus'u görenler yol kenarında bekler ve Aziz Petrus yanlarından geçerken onun gölgesinin onların üzerine düştüğünden iyileştiklerine inanır. Yolda bekleyenlerin içlerinden biri bir an önce Aziz Petrus'un gölgesi onun üzerinden geçmesi için dua eder pozisyonda, ayağa kalkacağı anı bekler gibidir. Neden Aziz Petrus hasta olan insanlara dokunmadan herhangi bir müdahalede bulunmadan, sadece gölgesiyle iyileştirir? Burada Aziz Petrus'un gölgesinin Tanrı ile bir bağlantısı olduğu gösterilmiş olur (Stoichita, 2006: s. 58-64).



Resim 2. 4. Leonardo da Vinci, Mona Lisa,1502 1505, a.ü.y.b,  
Louvre Müzesi, Paris



Resim 2. 5. M. Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919)

Rönesans döneminde yapılmış olan (Resim 2.4) 'Mona Lisa' tablosu Leonardo da Vinci'nin en önemli resmidir. İtalya'da yaptığı ilk yağlı boya tablosudur. Yağlı boyadan önce freskler ve bir çeşit suluboya olan tempera resimler vardı. Mona lisa ise ahşap üzerinde yapılır. Sanatçı bu eserinde sfumato (renk erimesi) tekniğini denilen bir teknik kullanır. Formlar keskin hatlar değildir, konturlar yumuşaktır. Eser betimsel ayrıntılar



bakımından doğanın, zamana ve uzama dağılmış olan varlığını çağrıştırır. Leonardo'nun bu eserindeki meşhur gülümseme aynı anda hem ilgili hem de uzak duran bir tavır çağrıştırarak gerçekdışı soyut bir hava yaratmaktadır. Sanatçının bu eserinin ünlü psikiyatr Carl Gustav Jung tarafından. erkeğin bilinçdışı ile arasındaki özellikler üzerine bir değerlendirmesi yapılmış, erkeğin anima özellikleri bildirilmiştir (Debolini, 2006: s. 90-91)

Jung'un dediği gibi kadın ile erkeğin bilinçdışı, rüya analizi aktif hayal gücü veya benzer yöntemlerle incelemeye kalktığında dişil ve eril psikolojik farklılıklarda gün yüzeyine çıkar. Kadın ile erkeğin bilinçdışı arasında ayırt edici özellikler yer alır. Her erkeğin bilinç dışında kadınsı bir öge bulunmaktadır. Bu ögeler erkeğin rüyalarında kadınsı figürler ya da imajlar şeklinde temsil edilmektedir. Jung buna anima Latince "ruh" veya "yaşam nefesi" adı verir. Terimin kadınlardaki karşılığı ise animustur. Jung'un anima kavramı üzerindeki düşünceleri erkek rüyalarında tabii ki gerçek bir kadınla veya sabit özelliklere sahip tek bir görüntüyle özdeş olmadığını, Animanın görüntüleri değişken olduğunu ve bilinçdışı bir hareketle bir veya birden fazla çok kadın üzerinde ani şekilde odaklanır. Erkek bebekken veya çocukluğunda annesi onun doğal yol arkadaşıdır. Bu nedenle kendi içindeki kadınsı ögenin yansıması annesinin üzerine düşer. Tüm kadınların pratiği olarak annesinin etkisi devam etmese de genellikle onun için gitgide daha az duruma gelir. Çünkü tanıdığı ilk kadın annesidir. Erkek farkında olsa da, olmasa da annesinin üzerindeki etkisi kalıcıdır. Çünkü annesi onun için önemlidir ve annesiyle büyür. Aynı zamanda erkeğin anima kavramı üzerindeki özellikler tam tersi olarak kadının animus kavramı üzerindeki düşünceler babasıyla yaşanmış olan ilişkiler için de geçerlidir. Bu düşünceler üzerinde Mona Lisa tablosundaki kadın figürüne bakıldığında; bir şeyler söyleyen sessizliği gibi kimi üstü kapalı sözlerle bir belirsizlik olduğu da kesin. Yorumlarda en sık duyduğumuz şey de gülüşünün gizemidir. Kadın zoraki bir şekilde mi gülüyor? Mutlu mu? Hüzünlü mü? Yoksa bunların hepsi midir? Bu tip bir kadın aynı anda yaşlı veya genç, anne veya kız olabilir. Şüpheli bir iyilikten, çocuksu sağlıktan öte, erkekleri güçsüz bırakmayı amaçlayan naif bir kurnazlık içinde olabilir. Bu da erkeksi özelliklerine sahip olduğu animus ögesinden kaynaklanır (Bennet, 2006: s. 118-138).

Çağdaş sanatçılardan Marcel Duchamp (Resim sağ: 2.5) Mona Lisa'nın bir röprodüksiyonunu alır. Üzerine bir bıyık ve sakal çizer. Bu fikir ilginç gelmiyor olabilir.

Fakat Marcel Duchamp bunu yaklaşık 80 yıl önce yapar. Yüksek sanat eserinden olan bir resmi alıp çocukların oyununda yaptığı gibi bir bıyık ve sakal ekleyerek aptalca bir şeye dönüştürdüğünü düşünür. Aslında sanatçı burada erkeğin gelişmesiyle birlikte gençlik döneminde kadınsı özellikler olarak baktığı şeyleri bir kenara itmeye çalıştığının işaretini verir. Artık kendi üzerindeki kadınsı özellikleri reddettiği mesajını verir.



Resim 2. 6. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevklerin Bahçesi, Altar panosu (üste kapalı hali, alta açık hali) 1490-1510, Prado Müzesi, Madrid

Hieronymus Bosch'un 'Dünyevi Zevklerin Bahçesi' adlı eserine (Resim 2.6) bakıldığında; öncelikle eserin üç panelden oluştuğu görülür. Bu eserin asıl hikayesi panelin arkasında anlatılır. Tanrı'nın da içinde yer aldığı bir dünyanın üçüncü gününün oluşumunu tasvir eder. İncil'den alınan bir alıntı yoluyla şöyle yorumlanır. "O konuştu ve

oldu” “O emretti ve her şey yaratıldı” bu gezegenin kırılğanlığını göstermek istercesine dünyayı ve atmosferi cam içinde tasvir eder (Anonim, 2017: s. 136-139).

Eserin sol tarafında birinci panelde cennette Tanrı'nın Âdem ile Havva'yı tanıştırmasını, manzaranın ortasında büyük pembe bir çeşme yani ırmakların bütün kaynağı olan bir yaşam çeşmesi yer alır. Doğal bir güzellik içinde fil, iki ayaklı köpek, tek boynuzlu at vb. birçok çeşitli hayvan ikonları resmeder. Bu da tanrının sınırsız yaratıcılığını hatırlatır. Bosch, burada üreme eyleminin olmadan önceki dünyayı hayal eder (Anonim, 2017: s. 136-139).



Resim 2. 7. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevklerin Bahçesi, Altar panosu, sağ kanattan detay.

Orta kısımda yer alan ikinci bölüm ise; şuan ki yaşadığımız dünyayı gösterir. İşler ilginçleşir, ölümcül günahlar resmin içine yerleşir. Nüfus fazlalığı, ahlaksızlık ve aşırılıklar resmin içinde yer alır. Dev çiçekler ve meyve bolluğu da dâhil bir çok simgesi kullanır. Çilek daha önce İsa'nın kanyla ilişkilendirilmiştir. Burada ise olgun tombulluğu, şehveti ve cinsel faaliyeti gösterir. Zamanın imgeleri ve edebiyat kadınları çoğu kez baştan çıkarıcı olarak tasvir eder. Tanrı'nın, Âdem ile Havva'ya yasakladığı bölgedeki yasak meyvenin yılanı kanıp tadına bakan Havva'nın daha sonra Âdem'in de aklını çeldiğini hatırlatır. Kadınların çevresi çılgın hayvanlara binen erkeklerle sarılı oluşu, cinsel ilişkiye apaçık bir

gönderme yapar. Aslında Bosch, burada sarsıcı konuların üzerine bir metafor örtüsü çekip, günahı doğrudan tasvir etmemeye dikkat eder (Anonim, 2017: s. 136-139).

Üçüncü panel ise içlerinden en çok havuza benzeyen bölümdür. Bu panele sinen tema büyük bir temizliktir. Çarpık, çürümüş, parçalanmış ve yanmış bir manzara görülür. Yanmış ve yok olmuş bir cennet. Tahta oturmuş bir kuş-cin kurbanları yutar ve bir tuvalet sandalyesinin altında dışkı olarak çıkarır. Kol ve bacaklar durmadan keskin aletlerle parçalanır. Panelin solunda hayvanın kafatasının altında öne fırlayan insan bacaklı bir çan bir uçtan bir diğer uca sallanmakta ve insanoğlu için ölüm çanı çalmakta. Koparılmış iki büyük kulak ve aralarında bir bıçak açık bir fallik metaforu- müzik aletlerini tamamlar. Kulaklar aynı zamanda duylara ve duysal hazza aşırı düşkünlüğün baştan çıkarılacağına bir göndermedir. Merdivenlerden inen ve çıkan insanlar yer almakta aslında cezalarını çekecek olanları merdivenden inerken resmetmekte ve cezası bitenlere de merdivenlerden çıkış yolu göstermekte. Sol orta kısmında bir anahtar insan belinden geçirilmiş asılı olarak görülür. Bu da insanların cennet ile cehennem kapılarının anahtarlarını almasının onların elinde olduğunu hatırlatır (Anonim, 2017: s. 136-139).

Bosch, bu eserinde aynı zamanda Platon'un idealar dünyası üzerindeki düşüncelerini hatırlatır bize. Platon'nun dediği gibi; gerçek olan idealardır. Bu dünyada var olan her şeyin gerçeği idealar dünyasında yer almaktadır. Burada olan her şey idealar dünyasının birer yansımasıdır der (Anonim, 2017: s. 136-139).

### **2.1.2. Gölgenin İçinden Çıkan Gerçek**

Klasik resim sanatında, Rönesans döneminde her ne kadar gerçeğin netliğinin bozulmasına sebep olma düşüncesiyle gölgeye az yer verilmişse de Barok döneminde yeterince gölgeye yer verilmiştir. Barok dönemi aslında gölge metaforunun karanlığın içinden gerçeğin çıkartılmasıdır. Romantizm, Neoklasizm, Ön Raffaeloculuk ve Realizm gibi akımlarda gölge hakkındaki fikirlerin değişmesinin sebebi Lavater'in gölgeye vermiş olduğu, kötülüğün ve uğursuzluğun simgesi anlamından kaynaklanmıştır. Negatif bir metaforik anlam içerdiğine inanılmaktadır. Aslında kavramsal, yönelim ve ontolojik metaforların belirginleşmeye başlaması Realizm akımı ile olmuştur.

Barok dönem resminin en önemlilerinden biri olan Artemisia Genilleshi'nin "Judith'in Holofernes'i Öldürmesi" adlı eseri (Resim 2.8) izleyiciyi karanlık ve dramatik

bir aydınlamayla karşı karşıya bırakır. Ana figürleri ön plana çıkartmak için müthiş bir karanlık derinliği verir. Judith, Holofernes'in yönettiği Asur ordusu tarafından kuşatıldığı Bethulia'lı bir dul kadındır. Judith, Bethulia'yı işgalden kurtarmak için Holofernes'in dikkatini çekmek ve Asur ordusunun arasına sızmak için kendi şehrine ihanet ediyormuş gibi giyinir. General Holofernes'i baştan çıkarıp sarhoş iken uykusunda onun başını gövdesinden ayırır. Artemisia da tam da bu sahneyi resmeder. Judith'in sağ kolunun iş birliği içinde olduğu görülür.

Artemisia'nın şiddet içeren bu resmi her ne kadar itici olsa da, onun gölgeye verdiği derinlik etkisi, daha incelikli ve rafine bir deneyim oluşturur. Metafor bir simge olarak da sanatçı bu çalışmalarında Holofernes'in kesilen başını Bethulia halkının kurtuluş sembolü olarak gösterir. Judith ve hizmetçisinin tüm gücüyle generale baskı yaptığını ve generalin de tüm gücüyle uygulayabildiği kadar sarhoş haliyle karşılık verir. Fakat Judith kan revan içinde generalin kafasını gövdesinden ayırmayı başarır. Korkunç derecede vahşi ve sıkıca kavradığı sakal ve saçlarda kuvvet uyguladığını gösterir. Aynı temada olan Caravaggio'nun 'Holofernes'in Başını Kesen Judith'(Resim 2.9) adlı eserinde bu zorlanış resmedilir. Caravaggio'nun bu eserinde Judith sanki böyle bir güce sahip değilmiş gibi durmakta. Esere bakıldığında narin ve zarif bir ölçekte. Tabii Artemisia'nın buradaki başarısı yaşadığı dönemde birçok kez tecavüze uğramasından kaynaklanır (Honour, Fleming, 2016: s. 578-580; Giorgi, 2002: s. 56-57).

Holofernes'in hizmetçiye doğru sallamaya çalıştığı yumruğun hizmetçiyle olan oranı fark edilir. Generali yenebilmek için ikisinin gücü ancak yeter. Judith ve hizmetçinin parçalanmış duygusunu sadece gövdeden ayrılmış başta değil vücudun diğer kısımlarında da yaşadığı görülür. Bu eserin içler ürpertici tarafı da boyundan çarşafa kan revan içinde adeta fişkırان kandır. Barok sanatında çok sık görüldüğü ışık ve gölgenin zıtlığı burada da görülür. Aydınlik ve karanlığın dramatize sentezi yer alır. Işık ve gölge kullanımıyla tam bir derinlik hissi verilir. Sanat ne kadar büyürse, gölgesi de o kadar büyür. Barok sanatının ne kadar büyük olduğu eserlerde ışık ve gölge kullanımıyla belli edilir (Honour, Fleming, 2016: s. 578-580).



Resim: 2. 8. Artemisia Gentileschi, Judith Holofernes'î öldürmesi,1620-21, t.ü.y.b, 1.99x1.63 m. Uffizi, Floransa

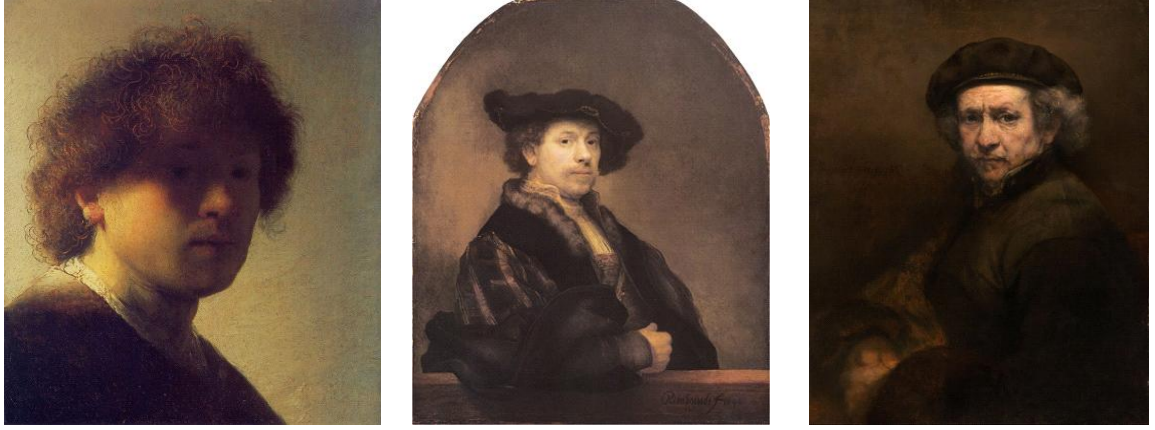


Resim: 2. 9. Caravaggio, Holofernes'in Başını Kesen Judith, 1599, t.ü.y.b, 145x195 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Hollandalı sanatçı Rembrandt van Rijn (1606-1669), Rönesans sanatçılarının kompozisyonlara ve görsel netliğin bozulmasına sebep olan gölgeyi kullanmama düşüncesinden faydalanır. Yapmış olduğu eserlerinde gölgenin kullanılma sebebi görüntünün geçiciliğini vurgulamaktır. Yapmış olduğu portrelerdeki derin bakışları etkileyici kılar. Caravaggio'nun tekniğindeki gibi aydınlık alandan karanlık alana doğru geçişler verilir. Işığın içi ve dışına doğru hareketlilik söz konusu olur. Bu da izleyicide duygu uyandırmasına neden olur. İlk oto portrelerinden son otoportrelerine doğru bir yaşam gidişatı söz konusu olur. Sanatçılığının son dönemlerinde yaptığı portrede yüzündeki fırça darbelerinden ve kullandığı boya katmanlarıyla yüz kırışıklıklarını



göstermesi geçirdiği üzücü ve can acıtan bir dönem geçirdiğini vurgular. Gölgeleleri daha yoğun belli eder. Karamsar bir dönem geçirdiğini sadece yüzüne vurmuş ışıkla ifade eder (Zuffi, 2000: s. 15-131; Bockemühl, 2007: s. 7-11; Ormiston, 2014: s. 197-214).

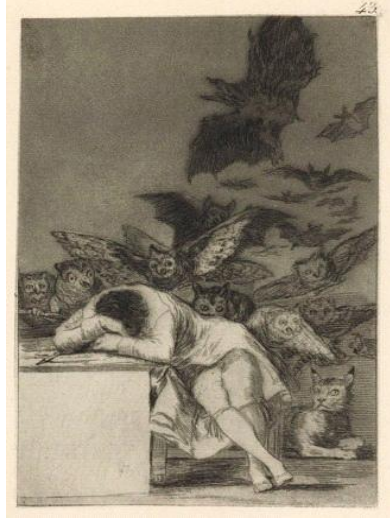


Resim Sol: 2.10. Rembrandt, Kendi Portresi, 1628, t.ü.y.b, 15,5x12,7 cm, Devlet Müzesi, Amsterdam

Resim Orta: 2.11. Rembrandt, Kendi Portresi, 1640, t.ü.y.b, 102x80 cm, Ulusal Galeri, Londra

Resim Sağ: 2.12. Rembrandt, Kendi Portresi, 1659, t.ü.y.b, 84,5 x 66 cm, Ulusal Sanat Galeri, ABD

Romantisizm temsilcisi Francisco Goya (1746-1828)'nin 'Aklın Uykusunda Canavarlar Yaratır' adlı eserinde (Resim 2.13) yarasalar kirliliğin, şehvetin ve aynı zamanda şeytanlık ile ilgili olan hilenin sembolüdür. Rüya gören kişinin yanına geldikçe kötücüllükleri artar. Antik çağ döneminden bu yana rağbet gören bir figür olarak kedi uzun zaman büyücülükle birlikte düşünülür. Yarasaları karanlık bir gecede göstermek yerine aydınlık bir alanda gösterir. Baykuşları karanlığın ve ölümün simgesi olarak ele alır. Vaşakları hızın sembolü olarak ele almıştır. Goya, akıl tarafından terk edilmiş hayal gücünün olanaksız canavarları ürettiğini aynı zamanda hayal gücünün sanatların anası olduğunu ve mucizeler yarattığını söyler (Rapelli, 2001: s. 60-61).



Resim 2. 13. Francisco de Goya, Aklın Uykunda Canavarlar Yaratır, 1797,  
Gravür Baskı, 21,5x15 cm, Özel Kleksiyon, Brooklyn Müzesi



Resim 2. 14. Heinrich Wilhelm Tischbein, Büyük Gölge, 1805, Suluboya,  
26,7x23,4 cm, Devlet Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi, Oldenburg

Heinrich Wilhelm Tischbein,'in (1751-1829) yapmış olduğu 'Büyük gölge' adlı eserinde (Resim 2.14) gölgenin olumsuzluğunu ve negatif bir metaforik oluşumunun etkisini gösterir. Eserdeki figürün derin düşüncelere daldığını ve bir şeylerin ters gittiğini resmeder. Aynı zamanda onun devasa bir gölgenin, üzerine olumsuzluk yarattığını gösterir.



Figürün gölgesi ayaklarından başlayıp duvardan tavana doğru olan bir gidişatla tekrar figürün üzerine olan düşüşünü gösterir.

William Holman Hunt (1827-1910)'ın, 'Ölümün Gölgesi' adlı eserinde (Resim 2.15) ahlaki bir mesaj vardır ve aynı zamanda doğaya olan ilgisini gösterir. Eserde adamın üzerindeki karamsarlığın içinden çıkmamasını gösterir. İki kolunu açıp ölümü kabullenmesini ve ruhunun kaybedilişini gösterir. Sanatçı gölgeyi karamsarlığın yani ölümün simgesi olarak kullanmıştır. İsevi bir temsiliyet hissedilir.



Resim 2. 15. William Holman Hunt, Ölümün gölgesi, 1870-3, t.ü.y.b, 214,2x168,2 cm, Manchester City Galerisi, İngiltere

Emile Frait (1863-1932) 'ın 'Düsen Gölge' adlı eserinde (Resim 2.16) ise iki çiftin bazı huzursuzluklar nedeniyle mutsuz giden bir evliliği söz konusu olur. Figürlerin üzerindeki siyah elbiseler ve duvara düşen figürlerden daha büyük olan siyah gölgeleri karamsarlığın ve mutsuzluğun mesajını verir. Kadının yüz ifadesindeki mutsuzluk ve sıkıntıların bitmeyeceğini ve bunları kabullenememesini gösterir. Erkek ise hala her şeyin iyi olacağına dair inanca sahip bir yüz ifadesi içindedir.



Resim 2. 16. Emile Friant, Düşen Gölge, 1891, t.ü.y.b, 117x67 cm, Dorsay Müzesi, Paris

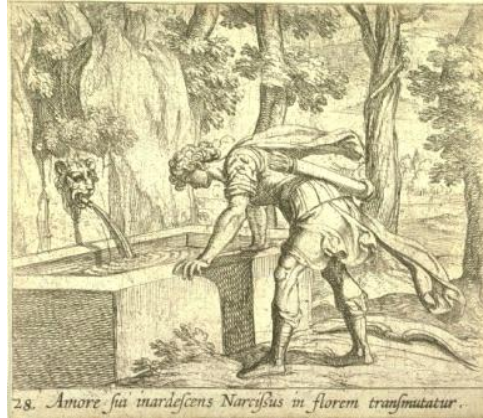


Resim : 2. 17. John William Waterhouse, Narcissus, 1903, t.ü.y.b, Boyut: 109 x 189 cm, Walker Art Gallery, Liverpool

Ön Rafaeloculuk akımının temsilcisi John William Waterhouse (1849-1917)'un 'Narcissus'aldı eserinde (Resim 2.17) Narcissus neden kendi gölgesine değil de, kendi yansımasına âşık olmuştur? Burada Plinius'a göre; genç kız sevgilisinin gölgesine âşık olur. Senaryonun kökünde ve olay örgüsünün açılımında olan farklılığıyla bu hikâye gerçekte imge ve tasvir arasındaki ilişkinin iki zıt örneğidir. William Waterhouse'nin bu eserinde geçen hikâye şöyledir (Stoichita, 2006: s. 31-37).

Narcissus günlerden bir gün ormanda gezerken güzel su perisi olan Echo bunu görür ve âşık olur. Narcissus'u takip etmeye başlar ve bunu fark eden Narcissus, Echo'nun aşkına karşılık vermez. Narcissus hiçbir kızın aşkına karşılık vermez. Günlerden bir gün Tanrılar

Tanrısı Zeus perilerden birinin peşine düşer ve Hera da bunu duyar duymaz Zeus'un peşine düşer. Hera yolda giderken Echo ile karşılaşır. Echo, Hera'yı tatlı diliyle lafa tutunca, Hera Zeus'un izini kaybeder ve Echo'ya sinir olur. Daha sonra Hera, Echo'yu cezalandırır ve sadece söylenen sözlerin son kelimesini tekrarlayabilir. Echo da başına gelen bu talihsiz olay yüzünden Narcissus'a aşkını anlatamayacağını anlayınca bir mağaraya çekilir. Kendisine seslenenlere söyledikleri son kelimesini söyleyerek tekrarlayarak karşılık verir. Böylece Echo yankının timsali olur. Narcissus'un Echo'nun ve perilerin aşkına karşılık vermediğini gören periler Narcissus'u cezalandırmak için Tanrılardan öçlerini almalarını isterler. Kehanete göre; Narcissus kendi yansımasını görmediği sürece uzun yaşayacaktır. Tanrılar da bu cezalandırma isteğini duyunca Narcissus'un kendi yansımasını görmesi için onu su olan bir yere gönderirler. Bir gün Narcissus susuzluğunu gidermek için önüne çıkan berrak güzel hayvanların hiç içmediği, dalların içine düşmediği kirlenmediği bir su ile karşılaşır. Narcissus bu suda kendi yansımasını görür ve donakalır. Sonra yakışıklılığını fark eder ki Apollon'u bile kıskandıracak kadar güzeldir. Kısacası kendisini kendisine hayran bıraktıran bir güzelliğe sahiptir. Kendi yansımasına âşık olan Narcissus farkında olmadan kendini kendisini arzular. Onu aldatan sadece sudur. Kaç kez sarılmaya kalkmışsa da kolları bomboş kalmıştır. Narcissus bu aşk acısına dayanamayıp orada ölür. Periler ona acıyıp topladıkları odunu yakıp göklere göndermek üzere arar ama bulamazlar. Ve daha sonra öldüğü yerde yeni çıkmış bir çiçeğe dönüştüğünü anlamışlardır. Türkçedeki nergis çiçeğinin ismi buradan gelir (Stoichita, 2006: s. 31-37).



Resim: 2. 18. Antonio Tempesta, Narcissus, 1606, Gravür, 97x115, British Library, Londra

Antonio Tempesta (1555-1630)'nın aynı konuyu işleyen 'Narcissus' adlı gravürü (Resim 2.18) ise; Lacan'ın ayna teorisini ve gölge teorisini buluşturması bakımından dikkat çekicidir. Lacan'ın belirttiği gibi gölge evresi temel olarak ötekinin tanımlanmasını içerirken, ayna evresi temel olarak ben'in tanımlanmasını içerir. Burada Narcissus'un neden gölgeye değil de ayna imgesine âşık olduğu anlaşılır. Gölge öteki evreyi temsil ederken, ayna aynı evreyi temsil eder. Tempesta'nın bu gravür çalışmasında Narcissus'un kendi yansımalarını gördüğünü gösterir. Fakat Narcissus'un suya eğilip bakarken gölgesinin öne düştüğünü gösterir. Yani öteki evreyi temsil eden gölgeden ayna evresini temsil eden aksine geçtiğini resmeder. Aslında gölgenin olmadığı yerde yansıma olmazken, yansımanın olmadığı yerde gölgenin var olduğunu göstermeye çalışır (Stoichita, 2006: s. 31-37).

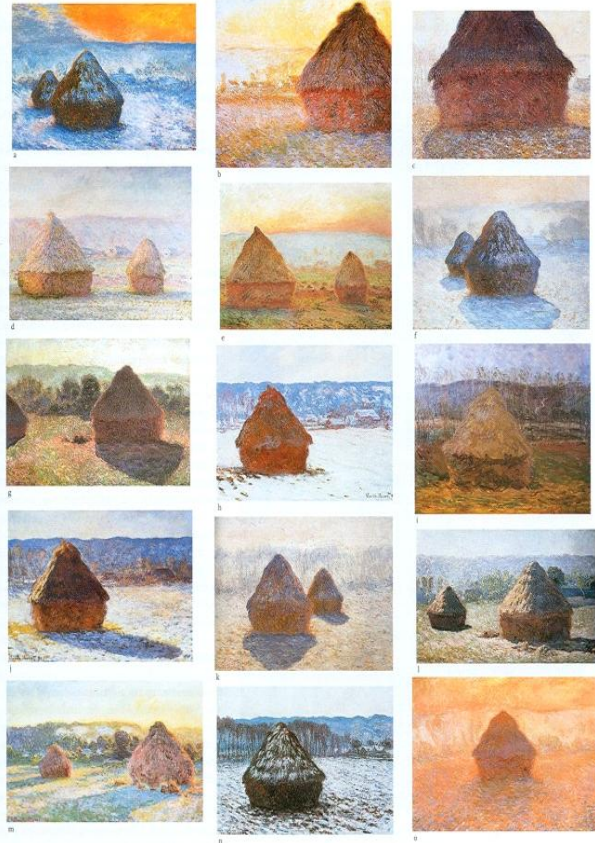
## **2.2. MODERN RESİM SANATINDA GERÇEK VE GÖLGESİ**

Rönesans sanatçıları gölgeyi vermek için kumaş üzerindeki kıvrımlarda siyah beyaz renkleri karıştırarak kullanır. Fakat daha sonra bu geleneği bozan sanatçı Andrea del Sarto olur. Pembe bir giysinin gölgesini yapmak için mor ve yeşil renkleri kullanır. İtalyan ressamı bu tarza 'cangiantismo' adını verir. Barok döneminde ise klasik resmin universal ışık anlayışını ortadan kaldırıp tek noktadan gelen ışık biçimlendirme ve anlam pekiştirmede esas olur. 19. yy ressamı ise; ışığın değişkenliğini ön plana atar. Bu da paletlerdeki renklerin çoğalmasına neden olur. Aynı zamanda gölgelerdeki renklerin fark edilmesine neden olur. 19. yy ressamı gölgenin renginin bulunmasını modern resmin başlangıcı olarak kabul eder. Aynı zamanda modern resmin, Delacroix'in siyah düşen gölgelerde moru keşfettiği gün başladığı da söylenir.

### **2.2.1. İfşa Edilen Gölge**

Resim sanatında görsel olarak yer verilmeyen bir çok düşünce gölge metaforu ile ortaya çıkartılmıştır. Sanatçılar ruh üzerindeki bazı düşüncelerde olduğu gibi, görsel olarak verilmemişse de gölge metaforu ile resmetmeyi başarmıştır. Sanatçılar aynı zamanda doğada olup biten olayları veya görüntülerini gölgelerle ifşa etmiştir. Doğada var olan gerçeğin arkasındaki asıl gerçeği ortaya çıkartmıştır. Fark edilmeyen, insanoğlunun gözünden kaçan durumları ve oluşan olaylar izleyicilere hatırlatılmıştır.

19. yy sonuna doğru karşımıza çıkan Empresyonizm, doğada oluşan değişimleri sanata konu edinmiştir. Özellikle gün içerisinde ve mevsimlerde oluşan gölge değişimlerini ve aynı zamanda fark edilmeyen gölgelerin değişimlerini göstermiştir.



Resim 2. 19. Claude Monet, Saman Yığı Serisi, 1888-1891.

Claude Monet'in (1840-1926), "Saman Yığı Serisi" eserlerinde (Resim 2.19) kullandığı gölge daha önceki dönem sanatçıların yapmış olduğu eserlerdeki gölgelerden tamamen farklıdır. Gölgenin anlatımsal yönü ilk kez empresyonistler tarafından ele alınır. Gölge sanatta işin ana unsuru haline gelir. Sanatçı eserlerinde gerçeği, ışığın var olması yardımıyla sahip olduğu renklerin gölgesinde de göstermeye çalışır. Farklı mevsimlerde saman yığı gölgesiyle beraber ve gün ışığında görülen renklerini tuvallerine yansıtır. Evrende var olan nesnelerin gerçeği ve silüetinin zaman geçtikçe değiştiğini gösterir (Rapelli, 2000: s. 83; Bartolena, 2004: s. 34-65).



### 2.2.2.Gölgenin Gizemi

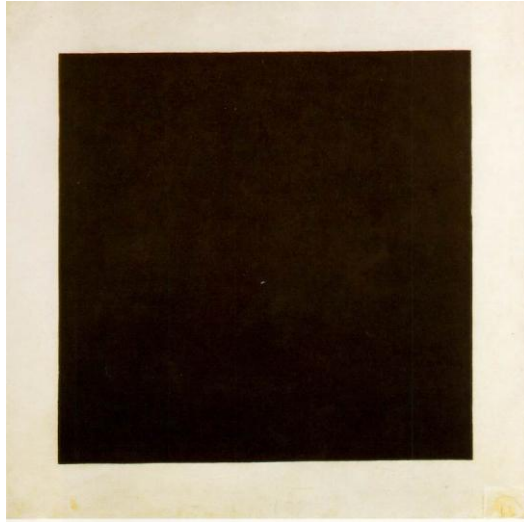
Modernizm döneminde gölgeye değin fikirlerin, söz konusu temel özelliklerle bir uyum içerisinde olduğu savunulabilir. Sanat eserlerinde görülen gölgenin ardındaki gizem gerçeğin bir izdüşümünü oluşturmaktadır. Resimlerde metafor türlerinin kullanılmasıyla Gerçek mi? Gölge, Gölge mi? Gerçek veya Nesne mi? Gölge, Gölge mi? soruları nesne ilişkilerinde bir gizem yaratma söz konusu olmaktadır. Dada akımında gölgenin aynı zamanda bir hazır nesne kadar işlev görmesi ve sürrealistlerin eserlerindeki gizem yaratma fikirleri yanyana yer almaktadır.



Resim 2. 20. Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi, 1914, t.ü.y.b, 87 x 71, 5 cm, Özel Koleksiyon

Giorgio de Chirico(1888-1978), ‘Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi’ adlı eserinde (Resim 2.20) geometrik ve net gölgelere duyduğu tutkuyu gösterir. Kuvvetli bir Akdeniz güneşi alan iki zıt bölgeyi ayırır. Biri son derece gölgeli, diğeri ise tamamen güneş ışığı içindedir. Sanatçı iki özne arasındaki boşluğu geçerken kendini resmeder. Rüyanın bilinçaltı sembolleri olarak nesnelere eşlik eden sessiz gerilim, hikâyenin ana teması olarak bir elinde çember diğeri elinde düşey duran bir çubuk ile oynayan kızı gösterir. De Chirico, Nietzsche’den çok etkilenir. Nietzsche’ye göre; burada her şey hayalet, meydanın geometrisi

ise sonsuzluğa özlemi açığa vurmazdır. Aynı zamanda De Chirico kendi eserlerinde geometrik ve hayalet izlenimi verir. Eserinde olmayan nesnelere gölgelerini gösterir. Genç kızın gölgesi normalde gelen ışığa göre sol alta doğru düşmesine rağmen sanatçı genç kızın silüeti pasifken, havadaki ayağı esintide uçuşan saçları ve elbisesi hayalet simgesi olarak vurgular. Genç kızın göstermesi çocukluk yıllarına olan özlemine gösterir. Aynı zamanda doğup büyüdüğü topraklarda antik tapınakların olmasından dolayı mimariye önem verir (Stoichita, 2006: 210-213; Hızlı, 2015).



Resim 2. 21. Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kare, 1915, t.ü.y.b, 79,5 x 79,5 cm, Devlet Tretyakov Galeri, Moskova

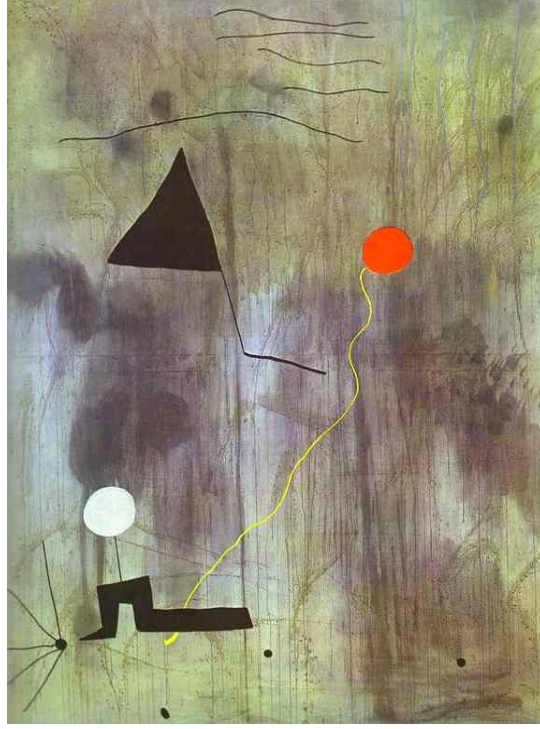
Kazimir Malevich(1878-1935), ‘Beyaz Üzerine Siyah Kare’ aldı eserini (Resim 2.21) tuval üzerinde salt siyah bir kare yapar, gecenin amansız zaferini ortaya çıkartmak ister gibidir. Aydınlık ve karanlık arasındaki çatışmayı dramatize eder. Sanatçının bu eseri tıpkı bir tiyatro sahnesinde yer alan perde gibi sonsuz ihtimallerin embriyosu olur. Temsili kapladığını ve kendisinin sınırsız bir imge olduğunu göstermeye çalışır. Malevich temsili, sonsuz ihtimallerin imgesi olarak izleyiciye ifade etmek ister. Evrende şekillenmeyi bekleyen tüm imgelerin bu kötü gücün içinde yer aldığını söyler. Sanatçı taklidin zirvesinin taklidi öldürdüğünü izleyiciye ifade eder. Malevich kendisini formun sıfır haline dönüştürdüğünü ve kendisini akademik sanatın pis bataklığından kurtardığını söyler (Stoichita, 2006: s. 188-192).



Resim 2. 22. M. Duchamp, “Tu m), (1918), Tuval Üzerine Şişe Fırçasıyla Yağlıboya, Üç Tane Çengelli iğne ve Bir Cıvata, (69,8x3113 cm.), Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven

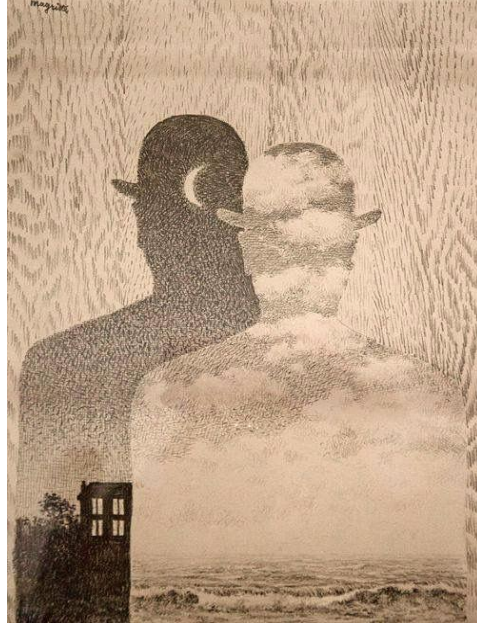
Marcel Duchamp (1887-1968) ‘Tu’ m’ adlı eserinde (Resim 2.22) daha önce yapmış olduğu tüm eserlerini bir araya toplamak, kendi lehine kullanmak ister. Bu nedenle sanatçı üç hazır yapının gölgeleri olarak bisiklet tekerleği, şapka askısı ve bunların arasında yer alan tirbuşonun gölgelerini yapar. Bu son nesne kendi gölgesinin anamorfik izdüşümü olarak resmedilir. Nesnenin aslı hiç çizilmez. Çünkü Marcel Duchamp zaten gölgenin kendisinin tek başına hazır bir nesne olarak algılandığını ifade etmektedir. Duchamp Tu’ m eserinde pastilleri sınırı belirsiz bir şekilde gösterir. Bu pastilleri de daha önce çektiği zorlukların sembolü olarak gösterir. Tuvalin ortasındaki yırtık yerlerin gerçek çengelli iğnelerle tutturulması aynı zamanda sanatçının geçmişte olan zorluklardan dolayı olan yaraların iyileştiğinin bir göstergesi olarak ifade eder. Resmin ortasında en aşağısında işaret parmağıyla ileriye gösteren bir el gösterir. Bu el aynı zamanda sanatçının sanatının ileriye götürüleceğinin bir işaretidir (Stoichita, 2006: s. 198-200; <https://lareviewofbooks.org/article/duchamps-long-shadow-the-secret-meaning-of-tu-m/> Erişim: 10.10.2018).





Resim 2. 23. Joan Miro, Dünyanın Doğuşu, 1925, t.ü.y.b, 251 x 200 m, Modern Sanat Müzesi, New York

Joan Miro(1893-1983) ‘Dünyanın Doğuşu’ adlı eserinde (Resim 2.23) lekeleri dağıtarak ona görsel bir gerçeklik kazandırmaya çalışmıştır. İşaretler ve simgeler yerleştirilir. Derinliği olmayan bu lekeli yüzey simgelerin ve işaretlerin boşlukta sallanma etkisini yaratır. Şans ve kader inanca bağlı çalışmalar yapılır. Rastlantısal ve tesadüfen yapılan çalışmaları üzerinde fikirler ve düşünceler ortaya atılır. Yukarıda üçgen şeklinin yer alması yaşadığı evin çatısını işaret eder. Aşağıdaki işaret ise onun yaşadığı çiftliğinde yer alan küçük bir evi işaret eder. Miro’nun eserleri tamamen yaşantısının izlerini taşır. Dünyaya tesadüfen gelmişsek yaşantımıza da kader demeye meyilli olduğumuzu söyler. Çalışmalarının rastlantısal olarak yapılmasının nedeni de şansın ve kaderin aynı şey olduğunu anlatma çabasıdır. İnsan hayatında olan durumların kader olduklarına dair inancını anlatmak ister. Aslında kaderin ve şansın bir madalyonun iki yüzü olduğunu anlatır (Lynton, 2004: s. 174-178).



Resim 2. 24. René Magritte, Görünen Düşünceler, 1965, Kâğıt Üzerinde Kalem,  
40.0x29.7 cm, Sanatçı Hakları Derneği, New York



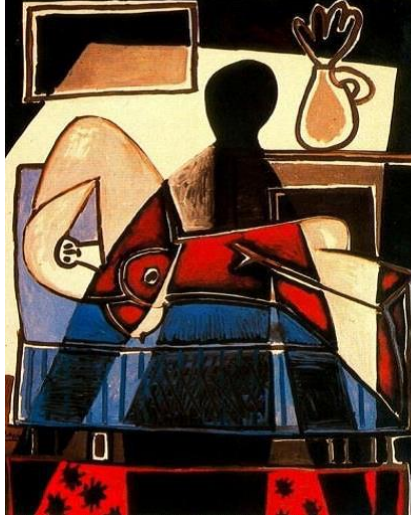
Resim 2. 25. René Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1930, t.ü.y.b, 38 x 53 cm, Münih  
Özel Koleksiyon

Sürrealist sanatçı René Magritte (1898-1967) ‘Görünen Düşünceler’ eserinde (Resim 2.24) dünyada var olan nesnelerin başka şeyleri gizlediğini hatırlatmak ister. Sanatçı insanların gördüğü her şeyin başka şeyleri gizlediğini ve insanların da bu gizli şeyleri görmek istediğini gösterir. René Magritte, sanat hayatı boyunca izleyiciyi

düşündürecek eserler yapar. Bu eserinde de kullandığı açık koyu tonlarıyla gizlenen gerçekleri ortaya çıkartır. Aslında yapılmış bir ev manzarasının arkasında deniz olduğunu ve bu manzaranın denizin gerisinde kaldığını göstermeye çalışır. Açık-koyu figürlerine bu düşünceden dolayı yer verir. Çalışmaları aslında hiçbir şey anlatmayan görsel imgelerin olduğunu söyler. İzleyicinin aklına gizemi getirir (Ateş, 2015).

René Magritte, ‘Düşlerin Anahtarı’ adlı eserinde (Resim 2.25) ise, dört tane farklı nesneyi ele alır. Bu nesnelerin altlarına farklı isimler yazar. Çantanın altında ‘gökyüzü’, çakının altına ‘kuş’, yaprağın altına ‘masa’, süngerin altına ise ‘sünger’ sözcüklerini koyar. Süngerin altında sünger yazılması izleyiciyi diğerlerden daha çok şaşırtır. Sanatçı bu eserinde izleyiciyi düşünmeye yöneltir. Sanatçı bu eserdeki dört nesne ve nesnelerin altında yazılan dört ayrı sözcükle ikisinin de gerçek olmasını fakat biri diğer gerçeğin gölgesinde kalmasını sağlar. Çantanın altında ‘gökyüzü’ sözcüğü kullanılması başka dillerde çantanın isminin gökyüzü olarak geçmesini hatırlatır. Burada sözcükler kesinlikten uzaklaştırılır. Aynı zamanda insan görüntülerden daha çok sözcüklere olan güvenini göstermeye çalışır. Böylece görüntüleri sözcüklerin gölgesinde bırakmayı sağlar. Süngerin altında sünger yazması diğer nesnelerin altında farklı sözcüklerin yazılmasına rağmen izleyiciye doğru bir şey yaptığını kanıtlar (Lynton, 2004: s. 180-182).

Modern sanatın öncülerinden biri olan Pablo Picasso(1881-1973), ‘Modelin Üzerindeki Gölge’ adlı eserinde (Resim 2.26) izleyiciyi alanından ayrılmış gölge imgenin içine girmek üzere resmeder. Gölgeyi geniş ve tehditkâr bir şekilde gösterir. Uzanan kadın figürü üzerinde yoğunlaşır. Sanatçı gölgenin gizli gözleri aracılığıyla izleyici uykunun mahremiyetini bozmasına neden olan mesajını verir. Gölgenin çıplak bedene dokunduğu yerde insan formunun bir değişime ve ani bir alevlenme meydana geldiğini gösterir. Kadının tenini, davetsiz misafirin bakışları değil fakat vücudun üstüne düşen gölgenin kızartmış olması dikkat çeker. Paradoksal bir biçimde, göğüsler, karın ve kasık aydınlanır. Picasso aynı zamanda bu resim tarzıyla Batı resim sanatı geleneğinde yeni bir ‘nü’ kavramını ortaya koyar (Stoichita, 2006: s. 120-121).



Resim 2. 26. Pablo Picasso, Modelin Üzerindeki Gölge, 1953, t.ü.y.b, 130,8 x 97,8 cm, İsrail Müzesi, Kudüs.



Resim 2. 27. Pablo Picasso, Üç Dansçı, 1925, t.ü.y.b, 215 x 142 cm, Tate Galerisi, Londra

Yine Picasso, 'Üç Dansçı' adlı eserinde (Resim 2.27) aşırı çarpıtılmış bedenler aracılığıyla hareket özgürlüğünü anımsatır. Bu aşırı hareketlilik kübizmden gelen kopukluk ve yinelemelerle pekiştirilir. Bunun kanıtını da soldaki dans eden kızın gövdesi



ve giysisini arka planla çılgınca ve anlaşılabilir bir biçimde gösterir. Sağdaki kızın arkasında uzun bir siyah gölge düşer. Sanatçının bu eseri yaparken ölen arkadaşı Raymond Pichot'yu temsil ettiği söylenir. Soldaki kızın Salome'sine karşılık olan bu gölge Vaftizci Yahya'yı canlandırır. Aslında sanatçının bu eserindeki dansın kendisi, bir eğlence gibi değil, başlangıçtaki coşkulu işlevini yansıtan bir Dionysos ayininin taşkınlığıyla karşımıza çıkarılır (Giderer, 2017: s. 83-84; Lynton, 2004: s. 184-186).



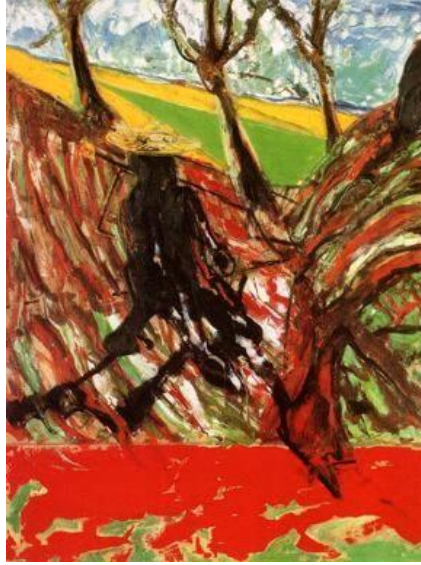
Resim 2. 28. Jasper Johns, Dört Mevsim, 1987, Linocut Baskı, 248x170 mm



Resim 2. 29. Jasper Johns, Periyodik Olan Güneş, 2000, Kâğıt Üzerinde Orijinal Linocut Baskı, 24.5x15.5 cm

Jasper Johns (1930-), Pop sanat, Neo-dada ve Soyut dışavurumculuk akımlarında adı geçen Amerikalı çağdaş ressamıdır. Sanatçının 'Dört Mevsim'i gösteren ve dört

parçalık bir seri olan resminde (Resim 2.28) yaşam dönemlerini büyüme gelişme ve yaşlanma döngülerini temsil eder. Sanatçının eserlerindeki figürleri dört farklı tonda göstermesi doğma, büyüme, gelişme ve ölüme doğru bir gidişat gösterir. Üç resimde yer alan daire formu, yarım kol saat yönünde dönmesiyle zamanın geçmesini simgeler. Dört mevsimi gün ışığına göre renk tonlamalarıyla gösterir. Sanatçının bu eserlerinde gölgenin kompozisyonlardaki yeri ve renk tonlarıyla bir gidişi söz konusu olur (Johns, 2010; Johns ve Lund, 2014: s. 8-9).



Resim 2. 30. Francis Bacon, Vangogh'tan Sonra Manzara VI, 1957, t.ü.y.b, (202.5x142cm), Büyük Britanya Sanat Konseyi



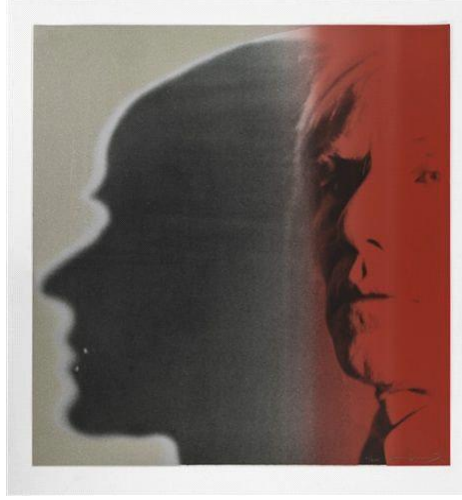
Resim 2. 31. Francis Bacon, Triptik, 1983, t.ü.y.b ve pastel, (198x442.5 cm), Londra

“Periodik Olan Güneş” adlı bir diğer çalışmasında (Resim 2.29) Jasper Johns, görsel algılamada, şekil zemin algısı ile ilgili algısal organizasyon konusuna örnek olan bir çizimi gölge ile boyutlandırarak oluşturur. Zaman içinde, güneş ışınlarının gölgede yarattığı farkı vazo formu olarak gösterir. İzleyiciler eserde yer alan üç portreden hangisine bakarsa diğer iki portre arka mekânda kalmaktadır. Sanatçı izleyiciye göz algılanmasını hissettirir. İzleyiciler portrelere odaklanırken vazoyu görememekte, vazoya odaklandığında portreleri görememektedir (Johns ve Lund, 2014: s. 8-9).

İngiliz Pop Art temsilcisi Francis Bacon (1909-1992) ‘Van Gogh’tan Sonra Manzara ’ adlı eserinde (Resim 2.30), Van Gogh’un doğaya çıkararak, manzara resmi geleneğine katkısını ve etkisini göstermek ister gibidir. Van Gogh’un fırça darbelerinden aldığı ilhamı kompozisyonda kocaman bir insan silueti olarak göstermiştir. Bacon’da gölge, kendi başına bir yaşam sürmeye başlayan bir imge olmuştur. Bacon’un her zaman Van Gogh’u çok sevdiğini ve o zamanki figürlerin doğru görüldüğünü tıpkı yolda yürüyen bir hayalet gibi olduğunu söyler (<https://www.vangoghmuseum.nl/en/explore-the-collection/van-gogh-inspires/van-gogh-inspires-francis-bacon> Erişim: 19.10.2018).

Eserinde var olan nesnelere varlıksal metaforlar olarak soyut bir şekilde göstermiş olan Francis Bacon’ın eserlerde insan figürlerinin gölgeleri yabancılaşma, şiddet ve ıstırapı gösterir. (Resim 2. 31) ‘Triptik’ adlı eserinde figürleri boş bir odada veya bir kafesin içindeki mekânda tek figür halinde izole eder. Kendisinden bağımsız hareket eden figürlerin gölgelerini gösterir. Bacon’a özgü gölgeler figürlere ait olmayan silüetlerdir (Yalçın, 2016: s. 35-36; <https://guyhepner.com/product/francis-bacon-triptych-1983/> Erişim: 19.10.2018).

Amerikan Pop Art temsilcisi Andy Warhol (1928-1987)’da gölge resimlerine önem vermiş bir sanatçıdır. Reklam bağlantılı motifler ve medya aracılığıyla günlük yaşamın bir özelliği olarak gölgeleri resmeder. Sanatçı ‘Gölge’ adlı eserinde (Resim 2.32) kendi portresini gölgesiyle beraber gösterir. Andy Warhol bu eserini mitler sergisinde sergiler. Amerikan filmi, tarihi ve kültüründe yaygın olarak tanınan figürlerden biridir. Gölge Andy Warhol’un çocukluk dönemindeki suçluyla savaşan kahramanı simgeler. Bu karaktere kendi gölgesini basıp kendini putların arasına yerleştirir (Stoichita, 2006: s. 215).



Resim 2. 32. Andy Warhol, Gölge, 1981, k.ü.i.b, Serigrafi, (96,5 x 96,5 cm), Courtesy Ronald Feldman Güzel Sanatları, New York



Resim 2. 33. Andy Warhol, Gölgeler (detay), 1978-79, t.ü.i.b, 102 parça, Her Biri (193×132.1 cm), Yuz Müzesi, Şangay, 2016'daki Montaj Görünümü. Koleksiyon Dia Sanat Vakfı, New York

Andy Warhol'un 'Gölgeler' adlı sergisi (Resim 2.33) 102 adet bozuk gölge fotoğraflardan oluşur. Sanatçı kendi sanatını ve aynı resimlerin tekrar tekrar yenilenmesini sevdiğini söyler. Farklılık ve sürekli tekrarladığı şeyi aynı gün aynı resimle tekrarlayarak yapmak ister. Bu, sanatçının kendini ifade etme biçimidir. Bütün imgeleri aynıdır, aynı zamanda da farklıdır. Sanatçının renklerin ışığına, zamanına ve ruh haline göre değiştiğini gösterir. Sanatçının sergi salonuna giden izleyicilerin aynı zamanda kendi gölgeleriyle



buluşmaya gitmesidir. Andy Warhol'un gölgeleri aslında izleyicilerin gölgeleridir (Stoichita, 2006: s. 204-212).

### 2.3. POSTMODERNİZM VE METAFORİK GÖLGE METAFORU

Postmodern sanat, 1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkan ve temelleri 1934 yıllarına dayanan bir dönemdir. Modernizme karşı olarak çıkar. Postmodernite, tarihi geçmiş duygusunun kaybedilmesi, gerçekliğin yerini imgelerin yer alması gerekliliği, benzetmeler ve göstergeler gibi ifadelerin ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Gölge metaforunun kaybedilmiş tarihsel bir geçmişi anlatmak için sıkça ele alınmış olduğunu görürüz. Gölgenin gerçekliğinin izlerini taşıdığı düşüncesi savunulmaktadır.



Resim 2. 34. Vitaly Komar ve Alexander Melamid, Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni, 1982-1983, t.ü.y.b, (72x48 cm), Özel Koleksiyon

Komar & Melamid olarak tanınan Vasily Komar (1943) ve Alexander Melamid (1945) kendi zamanıyla ilgili konuları ele alır. Kendileri politik sanatçılar olmadığını ve sadece sanatlarında geçmişlerini yeniden yaratmak istediklerini söylerler. İnsanların Fransız Devrimi dönemini Napolyon'un yüzüyle işaretleyebildikleri gibi, kendi zamanlarını Stalin ile işaretleyebileceklerini söylerler. Onlara göre, bir fikrin olmaması,

hiçbirşeyin ciddiye alınmaması ironiktir. Hiçbir şeye inanmadıklarını, komünizme ya da kapitalizme karşı olmadıklarını da açıklarlar.

‘Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni’ adlı eserlerinde (Resim 2.34) Komar & Melamid, Plinius’un gölge mitine bir gönderme yapar. Resim sanatının bir gölgeden başladığını tekrar hatırlatmaya çalışır. Eserdeki ışığın parlaklığına bakıldığında kökenlerin mitiyle bir alay söz konusu olur. Bu da o dönemin mimarisinin tipik bir özelliği olan Neo-klasik tarzından etkilenir. Yarı çıplak bir kadın tarafından tablonun yapılması halkın babası yani Josef Stalin’i oldukça mutlu gösterir. İmgenin katı bir biçimde gerçeğin kopyası olması gerektiği inancını desteklediği zaten bilinir. O dönemlerde bu inanca karşı en küçük bir yanlışa bile ağır bir cezaya maruz kalması söz konusu olur. Sanatçılar bu izdüşümü deforme etmemek konusundaki bu dikkatliliğin nedeninin de bu olduğunu gösterir. Sanatçılar kendilerini Josef Stalin’in geçmişinden perestroyka’yı müjdeleyen yeni nesil Sovyet ressamların etkisinden uzak tutmaya çalışır. Bu eser, aynı zamanda Platon’un bilgi mitine de bir gönderme yapar. Şu an yaşadığımız bu dünyanın aslında mağara duvarı olduğunu kastetmek ister (Stoichita, 2006: s. 136-140).

Stalin’in yanında yarı çıplak bir kadının onun gölgesini sol eliyle çizdiğini göstermek aslında son derece kusursuz ve dikkat içinde yapıldığının bir göstergesi olur. Bu aynı zamanda Stalin’in acımasız bir diktatör olduğunu gösterir. Bu sanat eserinde Stalin’in yanında güzel kadının yer alması aynı zamanda Zerdüşt dininde iyilik ve kötülük kavramını akla getirmekte. Zerdüşt dininde bireyin ruhunda iyilik ağır basıyorsa, kendi erdeminin yansıması olan güzel bir bakire gelip bireyi Şinvat köprüsünden sonsuz mutlulukla dolu olan sonsuz bir yaşamı olan cennete götüreceği söylenir. Eğer, bireyin ruhunda kötülük ağır basıyorsa bireyi güzel bakirenin yerine çirkin bir yaşlı kadın gelip jilet kadar keskinleşen Şinvat köprüsünden cehennem dibine göndereceği anlatılır. Burada aslında Stalin’in kendinin bir iyilik temsilcisi olarak ilan edilmesi, yanında yarı çıplak güzel bir kadınla sembolize edilmektedir. Ayrıca Zerdüşt dininde karanlığın kötülüğü simgelediği de açıklanır. Bu nedenle Stalin kendini her ne kadar iyilik temsilcisi olarak ilan etmiş ise de onun gölgesini göstermesi onun ne kadar kötü ve acımasız bir diktatör olduğunu da ima eder (Stoichita, 2006: s. 136-140; Hacaloğlu, 1995: s. 17-33).

### 2.3.1. Düşünceye Yönelen Gölge Kavramı

1960'lerden günümüze değin resim sanatında metaforik gölge oluşumu ve türevlerinin tümü ile karşılaşılmakta, gerçeğin vazgeçilmez bir parçası olarak kabul görmektedir. Kavramsal sanatın en önemli temsilcilerinden biri olan Joseph Kosuth (1945), nesnenin yansımasının kopyalanmasının nesne ile aynı işlevi gördüğünü savunmaktadır. Aynı zamanda hazır nesne kullanarak geçmişin izlerini ve yaşanmışlıkları hatırlatma düşüncesiyle Lavater'ın gölgeye verdiği önemini hatırlatmaktadır. Kumi Yamashita gibi sanatçılar da sanatına gölgeyi konu edinmekte, Nietzsche'nin Dionysosvari yaşam düşüncesi gözlemlenmektedir.



Resim 2. 35. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Gölge, 1965, Montaj, 2 Adet Siyah Beyaz Fotoğraf, Çağdaş Sanat, Savaş Sonrası

Kosuth'un sanatında düşünceler ve bilgi, duygudan ve estetikten önce gelmektedir. Kosuth, mantıklı bir yaklaşımla biçimbilime önem vermez. Bir sanatçı olarak insanın estetiği sanattan ayırması gerektiğini görür. Kosuth'un sürekli olarak belirttiği gibi, sanatçı olmak demek, sanatın doğasını sorgulamak demektir. Kosuth'a göre, dil yoksa sanat da yoktur. Kosuth "Bir ve Üç Gölge" adlı eserinde (Resim 2.35) gerçekçi ve taklit ile ilgili düşüncelerini ortaya koymaktadır. Hazır nesneyi alıp, nesnenin resmini çizmek yerine, nesnenin yansımısını duvara düşürmüş ve yazı dilindeki karşılığı aracılığıyla, gerçekliğin neye dayanılarak değerlendirilmesi gerektiğini dile getirmiştir ki, yönelim ve ontolojik metaforların üç türüne de yer verdiği anlaşılır.



Resim 2. 36. Mel Bochner, “Gölgenin Ölçüsü”, 1969, Mekan Peter Freeman, New York

Kavramsalcı, minimalist sanatçı Mel Bochner (1940), heykelin öz-temsili olduğunu söyler. Bu ‘öz-temsil’lerde herhangi bir gereç niyetini değiştirmeden değiştirilebilir düşüncesinde olur. Sanatçı ‘Gölgenin Ölçüsü’ adlı eserinde (Resim 2.36) bir nesnenin benzersizliğini kaybettiğinde, kimliğin varlığıyla bir eşdeğerlik reddetmesinin söz konusu olduğunu söyler. Herhangi bir nesne kendinin bir örneği olarak vardır. Sanatçı paradoksal olarak, nesne olmadan hiçbir fikrin olmayacağı ve aynı zamanda fikir olmadan da hiçbir nesnenin olmayacağını söyler. Burada merdiven, iniş-çıkış, gidiş-geliş, anlamlarını simgeler. Platon’un idealar dünyasına bir çıkış anımsatılır. Platon’un bahsettiği idealar dünyasının şuan var olan görünen dünyadan daha büyük olduğunu hatırlatır (Bochner, 2015).

### 2.3.2. Ontolojik Metafor Olarak Gölge

Ontolojik metafor olarak gölge konusuna çoğunlukla post modernizm döneminde yer verilmiştir. Varlık sorunlarıyla ilgili olan ontolojik metafor varlığın kendisini ve temel özelliklerini soyut bir şekilde ele alarak varlığın gerçeğini araştırmaktadır. Bu yüzden sanatçılar hazır nesnelere kullanarak nesnelere soyut yönlerini somut fiziksel varlıklarına

dönüştürmüştür. Geçmişte yaşanmış olumlu ya da olumsuz durumları hazır nesnelere veya nesnelerin gölgeleriyle anlatmışlardır. Sanatçıların kullandıkları hazır nesnelerin gölgeleriyle kendi düşüncelerinin izleyicilere aktarılmasıyla, nesnelerin gölgelerinin kendi nesnesinden daha çok şey anlattığı görülmüştür.



Resim 2. 37. Christian Boltanski, Gölge, 1987

Kavramsal sanatçı Christian Boltanski (1944), 'Gölge' adlı eserinde (Resim 2.37) pek çok şeyin gölgelerle ilişkisinin kurulmasını ister. Her şeyden önce izleyiciye gölgelerin ölümü hatırlattığını anlatır. Gölge ülkesi deyimine bir bağlantı kurar. Daha önceki sanat eserleri devasa büyüklükte olduğu için, sonraları daha hafif çalışmalar peşine düşen sanatçı, küçük bir kuklayı yansıtma yöntemiyle devasa bir gölge elde edeceğini fark eder. Böylece, tinsel imgelerle çalışmaya başlar. Sanatçı, bu çalışmalarını yaptıktan sonra Platon'un mağara mitini öğrendiğini söyler. Gölgenin içsel bir aldatıcılığı olduğunu anlatmaya çalışır. Devasa bir boyutta görüldüğünü ve aslında mikroskobik bir karton figürden daha büyük olmadığını ifade eder. Aynı zamanda gölgelerin sahtekar olduğunu söyler. Ani bir parlılda kaybolmasını veya mum söndürüldüğünde ortada her hangi bir şeyin olmadığını anlatır. Boltanski gölgenin sadece içimizdeki 'deus ex makinesi'nin tasviri olduğunu izleyiciye anlatmak ister. Boltanski'nin istediği zaman bu sanat eserini saklayıp cebine koyması ve istediği zaman da çıkartıp istediği bir şeye dönüştürme isteği aynı zamanda anlam olarak Peter Schlemihl'i hatırlatır (Stoichita, 2006: s. 202-203; Yalçın, 2016: s. 50-52; Baydar, 2018: s. 4; Pelikoğlu, <https://feyigor-arttick.blogspot.com/> Erişim: 09.10.2018).



Resim 2. 38. Burhan Doğançay, Fısıldayan Duvar, 1985, t.ü.a,( 40x90 cm).

Burhan Doğançay (1929-2013) lirik soyutlama akımında yer alan bir Türk ressamdır. 1970 yılından beri gelişen akım soyut ekspresyonizmin son halkası sayılır. Doğançay (Resim 2.38) “Fısıldayan Duvar” adlı esrinde elışı kayıtlarını keserek eskizlerini yapar. Duvar serisi ile olan düşüncesi ise; duvarların ardından geri kalan yaşamını anlattığını ifade eder. Sanatçının yaptığı elışı kâğıtların gölgelerini yapması duvara düşen gerçeğin silüetleri olduğunu gösterir. Kâğıtların kesilmiş şekli ve düşen gölge şekliyle hat sanatına da bir gönderme yapılır.



Resim 2. 39. Jan Fabre, ‘Asılmış’, 1979, Bakır Heykel, Yaklaşık İnsan Boyutunda, Lille'deki Tri Postal Sergisi, Fransa

Belçikalı sanatçı Jan Fabre'nin (1958- ) bakır iğneden yaptığı "Asılmış" adlı eserinde (Resim 2.39) izleyiciye cezayı çeken ile cezayı veren hissettiren etraftaki duvarlara düşen gölgelerdir. Sanatçı bu eserinde aslında izleyicinin empati duygularını hissettirir. Duvara düşen gölgeler insanoğlunun birden fazla maskeye sahip olmasının göstergesi olur. Ceza kararını veren kişinin farklı maskelerinin olduğunu gösterir. Aslında insanı farklı kimliğe farklı maskelere sahip yapan duygularının olduğunu izleyiciye hissettirir. Aynı zamanda intihar düşüncesini itici bir araç olarak kabul ettiğini izleyiciye sunar (Eyigör Pelikoğlu, Fındık, 2016: s. 38).

Kara Walker (1969-) kestiği siyah kâğıtlarıyla duvara yapıştırdığı dramatik gölge figürleriyle tanınır. Kara Walker bu sanat tarzına uzun zamandır bu yöntemle devam eden Kaliforniyalı bir sanatçıdır. Sanatçının kâğıt kesme tarzı aynı zamanda orta sınıfa ait bir zanaatçı olduğunu hissettirir. Walker "Darkytown İsyanı" adlı eserinde (Resim 2.40) gölgelerin insan ruhu üzerinde çok şey söylediğini izleyicilere hatırlatır. Sanatçının çalışmaları büyük siyah kâğıtları üzerine yağlı boya, suluboya, pastel boya, beyaz kalem vb. tekniklerle kullanılarak kesip duvara yapıştırılır. Sanatçı bu çalışmasında iç savaştan önce güneydeki kölelere uygulanan muamelelerin görüntülerini resmeder. Bazı köle sahiplerini kadınlara işkence ederken resmeder. Diğer görüntülerinde de küçük düşürücü bir şekilde mutlu ve saf dil olarak karikatürize eder. Walker'in bu gölgeleri Amerikan toplumunun gizlediklerini gösterir. Sanatçı bu kışkırtıcı kompozisyonlarıyla insanların dikkatini kukla gölgelerin arkasında yatan hikâyeye odaklandırır (Yalçın, 2016: s. 66-68; Bayder, 2018: s. 5-6).

Hans-Peter Feldmann (1941-) düşünülen imgelerin ve günün gelip geçiciliğine sanatında yer verir. Sanatçının 'Gölge Oyunu' (Resim 2.41) adlı eserinde topladığı atık malzemelerden yararlanarak gölge sanatını izleyicilere sunar. Kendi sanatına konuşma fırsatı verir. Sanat eserlerine her hangi bir isim veya tarih koymaz. Sanatçının bu düşünceleri aynı zamanda ticarileşmesine karşı olduğunu gösterir. Sanatçının bu görüntüleri izleyiciye bir yansıma olarak göstermesi, kavramsal metafor biçimde düşündürmesi varlıksal metafordan oluşan soyut görüntülerden yola çıkması izleyiciyi konuşturmak zorunda bırakır (Feldman, 2013).



Resim 2. 40. Kara Walker, Darkytown İsyanı, 2001, 14x37 cm. 1/2, Projeksiyon, Kesilip Duvara Yapıştırılmış Kağıt, Brent Sikkema'daki Yerleştirme Görüntüsü, New York, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Lüksemburg

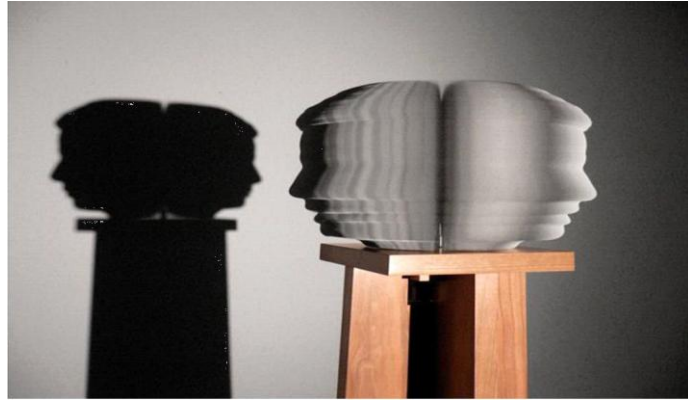


Resim 2. 41. Hans-Peter Feldmann, Gölge Oyunu, 2009, Yerleştirme, Hirshhorn Müzesi, New York

Japon sanatçısı Kumu Yamashita (1968-) 'Diyalog' adlı eserinde (Resim 2.42) kağıt tomarını, bir kişinin portresinin silüetine göre kesip dairesel bir formda yerleştirip, motor yardımıyla dönmelerini sağlar, kağıtlar dönerken gölgelerde hareketlilik yaratır. İzleyiciler gölgede oluşan dudak hareketliliğinden yola çıkarak isminin Jenny olduğunu okuyabilmektedir (Yalçın, 2016: s. 56-63).



Yamashita bir başka çalışmasında, içinde alüminyum olan kâğıtlardan faydalanarak verdiği kıvrım şekillerden yeni bir sanat eseri ortaya koyar. Bu tür uygulamalarla ortaya gölge çıkartır. “Peçe” adlı eserinde (Resim 2.43) içinde alüminyum olan bir parça kumaş serip verdiği kıvrımlarla şehvetli bir kadın figürü ortaya çıkartır. Sanatçı müziğe olan ilgisinden dolayı böyle bir çalışma yapar. Bir müzisyen güzel eserleriyle bir odayı müzikle doldurulabilir düşüncesini ifade eder. Aynı zamanda müzisyen odayı terk ettiği gibi arkasında bomboş bir oda da bırakır. Bu yüzden sanatçı bir villa odasında serdiği çarşafıyla sanat eserini ortaya çıkartır. Aynı şekilde çarşafını alıp ışıkları kapatıp gittiğinde de geride herhangi bir sanatın kalmayacağını anlatır (Yalçın, 2016: s. 56-63).

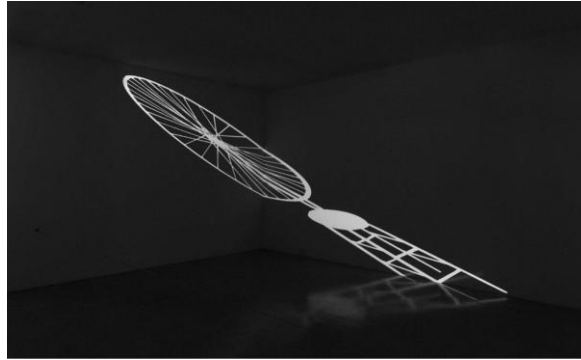


Resim 2. 42. Kumi Yamashita, Diyalog, 1999, Y. 150 x E. 40 D. 40 cm, Styrene, Motor, Tek Işık Kaynağı, Gölge, New York ABD



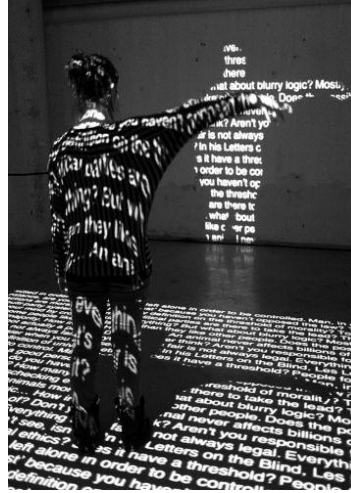
Resim 2. 43. Kumi Yamashita, Peçe, 2013, Y. 366 x G. 366 D 1 cm, Kırıştırılmış Japon Kâğıdı, Tek Işık Kaynağı, Gölge, New York ABD

Amerikan sanatçısı Ana Prvacki (1976- ) “Çalınan Gölgeleler” adlı eserini (Resim 2.44) ünlü Dada sanatçısı Marchel Duchamp’ın “Bisiklet Tekerleği” yapıtını anamorfik beyaz bir gölge fikri uyandıracak şekilde projeksiyondan yansıtmıştır. Sanatçının düşüncesi sanat eserlerinin gölgelerini çalmanın hem taklit hem de ekonomik olduğu savunusudur. Sanatçı çağdaş sanat eserlerinin fiziksel pozisyonunun, zihinlerdeki ömrünün kısa olduğunu ve aynı zamanda yaramaz dürtüler uyandırdığını ve gölgenin değişkenlik gösterdiğini ifade eder (Prvack, 2016).

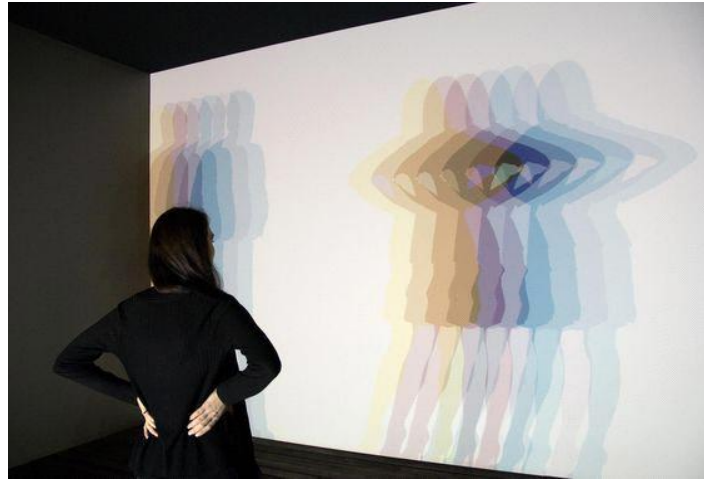


Resim 2. 44. Ana Prvacki, Çalınan Gölgeleler, 2016, Projeksiyon, Los-Angeles

Yeni jenerasyon Türk sanatçılardan Burak Gölge ve Tevfik Rıza Gözlükçü “Kontrol İçinde” adlı eserlerinde (Resim 2.45) kendi düşüncelerini bilgisayara aktarıp projeksiyonla sergi mekanına aktarır. Mekana giren izleyici, projeksiyondan yansıyan görüntünün (ışığın) önüne geçince, kendi silüeti yazıların üstüne gölge yaparak düşüncelerinin okunamaz olmasını sağlar. Kapatma sayesinde, yerde beliren siyah gölgenin aksine duvarda metnin bütününden kopmuş anlaşılmaz yazılar beyaz gölge hissi yaratır. Yazıya dökülmüş söz ve müzik ile yaratılmış gölge metaforu , sürekli akan yazılar sayesinde hareket kazanmıştır. Metnin özü, izleyicilere şiddete, haksızlığa ve savaşa karşı sustuklarını hatırlatmaktadır (<http://artandalgorithms.com/artists/in-order-to-control/>).



Resim 2.45. Nota Bene (Burak Gölge, Aysegül Kantarcı, Tefik R. Gözlükçü, Murat Can Oguz, Murat Can Oguz, Begüm Avar) Kontrol İçinde, 2015, Projeksiyon, İstanbul, Türkiye



Resim 2. 46. Olafur Eliason, Çoklu Gölge, 2018, Projeksiyon, Dansk Mimari Merkezi'nin Altın Galerisi, Danimarka

Danimarkalı sanatçı Olafur Eliason (1967-) “Çoklu Gölge” adlı eserinde (Resim 2.46) farklı renk ışığı veren birden fazla projeksiyonla izleyicinin farklı gölgelerini duvara düşürür. Gölgenin oluşumu gelen katılımcılara bağlıdır. Gölgelerde renkli ışıkla izleyicinin gölge tonları duvarda gösterilir. Beş silüetin örtüşmesiyle renk tonu sayısı artar. İzleyici hareket ettikçe ya da uzaklaştıkça aynı zamanda renk yoğunluğu ve ölçeği de değişir

(<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100100/your-uncertain-shadow-colour#slideshow> Erişim:21.10.2018).



Resim 2. 47. Cornelia Parker, Patlamış Manzara, 1991, Karışık Malzeme, Yerleştirme, 4000x5000x5000 m, Tate Galeri, Londra

İngiliz kavramsal sanatçı Cornelia Parker (1956-) “Patlamış Manzara” adlı çalışmasını (Resim 2.47) yapmak için İngiliz ordusundan bir bahçe kulübesini patlatmalarını ister. İngiliz ordusu bu istek üzerine kulübeyi patlatır. Patlama sonucunda kalan parçaları toplayıp bir mekânın ortasında tavana asar. Sanatçı bu astığı parçaların arasına tek bir ampul yerleştirerek ampulün verdiği ışıkla parçaların gölgeleri mekânın duvarlarına düşer. Sanatçının bu çalışma üzerindeki düşüncesi de çocukluktan yetişkin yaşantısına aşına olan arketipik bir görüntü ortaya koymaktır (Yalçın, 2016: s. 41-44).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### UYGULAMA RAPORU

#### 3.1.UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

Gölge metaforu, şiirde, edebiyatta, felsefede, plastik sanatlarda varlığın izdüşümü, iyi/kötü ruh vb. her türden anlam zenginliğini karşılayacak türden kapsama sahip bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Antik Yunan filozofu Platon, hayatları boyunca gerçek varlıkların (idealar) gölgelerini izlemekten memnun sıradan insanlardan ayırdığı, hayatı anlamlandırabilen filozofun farkındalığını, gölge metaforu ile açıklar.

Batı Resim sanatının başlangıcı, çömlekçi Butades'in kızının aşık olduğu adamın onlardan ayrılmadan önce yüzüne vuran ışıktan mağara duvarına düşen gölgesinin dış hatlarını çizmesi ve o gölge orada kaldığı sürece adama olan aşkının süreceğini ve hep onlarla beraber kaldığını düşünmesi öyküsü ile bağlantılandırılır. Resim sanatı tarihinde insanlar ilk başta bedeni üzerinde doğrudan gözlem yapmak yerine, bedenin yeryüzündeki izdüşümünü çizgiyle etrafına bir kontur çizerek, gölgeyi resme dönüştürür. Resim tarihinde gölge, sadece negatif bir imge olarak resim tarihini ilgilendirmez ve neredeyse tüm ilgi alanlarına sızmaktadır. Gölgenin bir imge olarak bir yüzeye aktarılması veya gölgeyi yakalamanın, bedeni tüm ayrıntılarıyla resmetmekten daha kolay olduğu söylenir. Bu nedenle gölge, insanın dış görünüşünün altında yatan gizli doğasıyla, ruhuyla ilgilenen fizyognomistlerin de ilgisini çeker.

İsviçreli ünlü psikiyatr, psikolojinin kurucusu olan Carl Gustav Jung düşüncesinde duygusal anlamlarla dolu arketipler tanımlar. Bu arketipler persona, anima, animus, gölge ve bendir. İnsanın medenileşmiş yüzünü oluşturan, toplum içinde yaşamasını sağlayan personadan (maske) ayrı olarak, doğayla ilişkili olan 'gölge'yi uygarlık öncesi yüzümüz olarak kabul eder.

Plinius'un resmin kökenini gölgeye dayandırması; Lavater'in gölgeye bakıp yorumlayarak ruhu ıslah etme düşüncesi; ve Carl Jung'un insanın doğayla olan ilişkisini gölge ile kurması, gölgenin ikiz varlık olarak bedenin yeryüzüyle olan bağına kurmamıza olanak sağlar.

İnsanı fizyolojik bir varlık olarak ele alıp değerlendirmiş olan Nietzsche, Apollon'un ilkel duygulara sınır koyduğunu ve hayatın kendisine verilen değerden uzaklaşmayı, içgüdülerden ayrılmayı sembolize ettiğini söyler. Dionysos ise insanı bulunduğu rüyadan uyandırıp gerçekliğin acımasızlığıyla yüzleşmesini sağlayan bir sembol olup, duyguların, cinselliğin sorunsuzca yaşandığı, hazzın, içgüdülerin serbest bırakıldığı hayata karşılık gelmektedir.

Lacan ise, insanın bireyselliğin, toplumsallık ile ilintiliği olduğunu ispatladığı Ayna teorisi ile toplum içinde akseden hal ve hareketlerin doğuştan değil, başkaları dolayısıyla edinilmiş ben'lik bilinci olduğunu ispatlar.

Tüm bu belirlemelerle birlikte, geçmişten günümüze gölge metaforunun sanatsal boyutunun beyaz bir perde üzerinde farklı görüntülerin yansıtıldığı 'gölge oyunu'nun amacı, kökeni ve işlevi göz önüne alındığında belirgin nitelikleri ortaya çıkmaktadır. Doğaya bağımlı olan, doğayı anlamlandırmaya çalışan, kendini diğerleri ile birlikte ve başka tanımlayan insanlığı tanıma ve tanıma yolu gölge metaforunda barınmaktadır.

Resim sanatının gerçeği yansıtma gayesi ile taklit ettiği biçim dilinin egemenliğinde olduğu empresyonizme değin geçirdiği süreç, gölgenin ayırt edildiği, gölgenin potansiyelinin sorgulandığı, gölgenin (s)imgeleştiği uzun bir tarihsel sürece denk gelmektedir. Gölgenin, görüneni kaydeden Empresyonizmle birlikte fizikselliğinin sorgulanması; modernizmle birlikte maddi-manevi unsur olarak çeşitlenmesi; post modernizm ile birlikte, gerçekliğin yerini imgeler, benzetmeler ve göstergelere karşılık gelen metaforik yapısının belirginleşmesi sözkonusudur.

Işık kaynağı olmadan gölge yoktur, karanlıksız aydınlık olmadığı gibi. İyi ve kötüyü ayıran bir çizgi üzerinde yürüyen insan gibi insan, yolunun çok ince ve dar olduğunu, onun üzerinden yürümenin güçlüğünü anlar. Siyahta beyaz, beyaz içerisinde siyah var oluşu bilir ve hisseder. Sanatçı olmadan önce insan olmak gerektiğinin bilinciyle; egonun öznelliğe; nesnel dünyanın gölgeler dünyasına, eşdeyişle, bir yaşam felsefesi edinmeye; aynadaki görüntünün görünmeyeni görme cesaretine dönüştürmeye dair bir uygulama alanı yaratma gereği ve arzusu hissedilmiştir.

### 3.2.İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

Uygulama çalışmaları, başlangıçta, ‘birey’i ve bireyin nesnelere kurduğu ilişkiyi temsilen sandalye formunu seçme, bu seçimi, tarihsel süreç içerisinde gelişen bireysel farklılığı ve farkındalığı el yapımı ve sanayi üretimi iki farklı sandalye üzerinde görünür kılma düşüncesi doğrultusunda gelişmiştir.

2013 tarihli “Sandalye I” isimli çalışmada (Resim 3.1), sandalye gölgesinin farkına varma ve sandalyenin gerçekliğinin gölgesi aracılığıyla belirginleştirme gayesi hissedilir. Kullanılan spot ışığı aracılığıyla, sandalye ve mekanın renklerinin gölgenin içinde gözlemlenmesi kolaylaştırılır ve sandalye ile gölgesi arasında bağ kurularak, resme bir derinlik katılır. “Sandalye Gölgesi” isimli çalışma (Resim 3.2) ise aynı mekanda başka bir sandalyenin gölgesi olarak karşımıza çıkar, aynı zamanda, sadece sandalyenin gölgesi yer aldığından, sandalyeyi yok sayma üzerine olduğu anlaşılır. Salt gölgesi aracılığıyla sandalye, izleyiciye uyarıcı etki yapmaktadır. Benzer bir kurguya (tersi) sahip olan “Gölge” isimli gravür çalışma (Resim 3.3) ise, görüngeler dünyasındaki gerçeğin ortadan kayboluşunu göstermektedir.



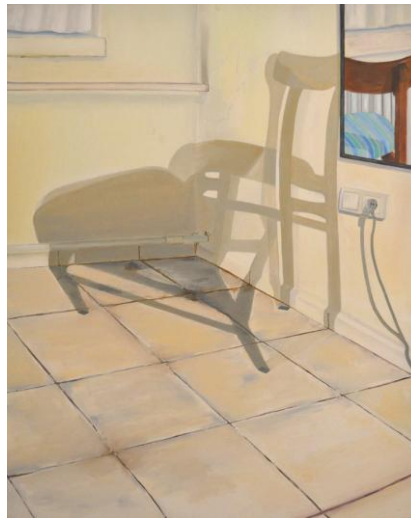
Resim 3. 1. Salih Ezen, Sandalye I, k.ü.y.b, (70x100 cm), 2013



Resim 3. 2. Salih EZEN, Sandalye Gölgesi, k.ü.y.b, (70x100 cm), 2013



Resim 3.3. Gölge, Gravür Baskı,(50x35 cm),2013



Resim 3. 4. Salih Ezen, Gerçeğin Yeni Yüzü I, t.ü.y.b. (100x120 cm), 2013



“Gerçeğin Yeni Yüzü I” isimli çalışma (Resim 3.4), sandalyenin gölgesi ve yok sayılan sandalyenin aynadaki görüntüsü ile oluşturulmuş bir kompozisyondur. Burada, Platonun idealar dünyası düşüncesi benimsenmiş, reel dünyada yer alan her canlının bir sonu olduğu, idealar dünyasında yer alacağı gösterilir, sandalyenin gölgesi (ruh) aynadaki (ekran) gerçeğin yanında sunulur. “Gölge” isimli gravür çalışmada (Resim 3.5) olmayan bir sandalye, bir diğer gerçeği, kendisinin silüetini gösterir.



Resim 3.5 Salih Ezen, Gölge, Gravür Baskı,(50x35 cm),2014



Resim 3. 6. Salih Ezen, Gerçeğin Yeni Yüzü II, t.ü.y.b. (100x120 cm), 2014

2014 tarihli “Gerçeğin Yeni Yüzü II” isimli çalışma (Resim 3.6) sandalyeden, tabureye yöneliştir. Proje, bireye dayatılan ve bireyin kavradığı toplum-birey ilişkisi bağlamında, daha geniş bir alana yayılır. Aynadaki tabure, gölgeleri ile birlikte ama gerçekte nesne yok olmuş üç gölge ile temsil edilmiştir. Bu gölgeler, aynada yansıyan gölgelerden daha büyüktürler. Yani, görülür dünyadaki canlıların sonunu hatırlatır, dünyadaki gerçeğin yanında yer alacağı düşüncesi yansıtılmaya çalışılır. Aynı yıl içinde yapılmış olan “Gerçeğin Yeni Yüzü III” isimli çalışma (Resim 3.7), Platon’un reel dünyadaki nesnelerin idealar dünyasından birer yansıma olduğu düşüncesi ile biçimlenir. Bu kez tabure’ye aynanın yanı sıra, merdiven ve pencere ilave edilir. Merdivenin -kendisi yok sayılmış- gölgesi, tabure gölgesi ve pencere aracılığıyla çok yönlü kavrayış/çoklu bakış açıları bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Tabure gölgesi ‘ruh’, merdiven ise ‘idealar dünyasına bir çıkış yolu’ olur. Yukarıdaki aynada (ekran) gösterilmiş olan merdiven, tabure ve pencere, idealar dünyasında yer alan ‘tüm nesnelerin temsili bir yansıması olur.



Resim 3. 7. Salih Ezen, Gerçeğin Yeni Yüzü III, t.ü.y.b. (100x120 cm), 2014

“İki Tek Tabure” isimli çalışma (Resim 3.8), üç ışık kaynağı ile aydınlatılan, yukarıdan gözlemlenmiş bir tabure resminin, iki duvar ve zeminin kesiştiği köşegene yerleştirilmesi ve resimdeki taburenin kendisinin resimle aynı mekâna yerleştirilmesi ile geliştirilmiş bir enstelasyondur. İlk bakışta kavramsal sanatçı Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” çalışmasını hatırlatan bu düzenlemede ironik olan, gerçek taburenin gölgesinin resmin üzerine vurmasıdır. “Ego” isimli çalışma (Resim 3.9) bireyin öteki ile kurduğu

ilişkinin niteliği hakkındadır; “Bir insanın sevdiği arkadaşını veya yakınını haksız olduğunu egosu tarafından kabul etmeye izin vermez. Bunun için sevdiği insanı haksız çıkarmamak için karşısındaki insanı haklıyken haksız çıkarmaya çalışır ve işaret parmağıyla göstermeye çalışırken geri kalan üç parmağın aslında kendini gösterdiğinin farkında değildir” söyleminden hareket edilir. Yok, sayılan iki taburenin ikişer gölgesi ve oto-portre aynasında dört tabure imgesi bulunmaktadır. Egoya yenik düşmek, haklı olmak ya da suçlu olmak, görecelidir.

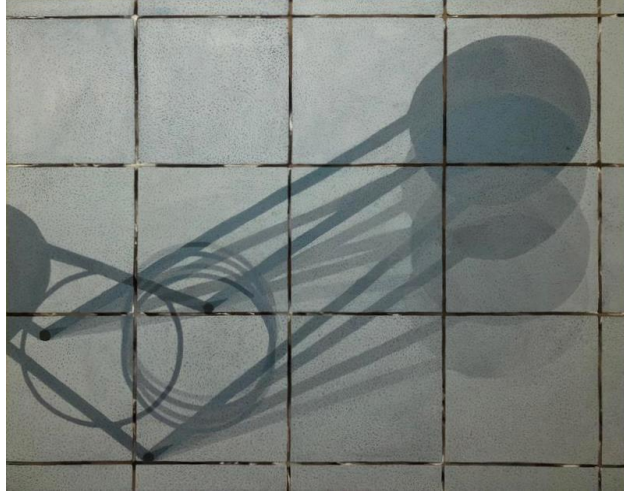


Resim 3. 8. Salih Ezen, İki Tek Tabure, yerleştirme -tabure ve resim, t.ü.y.b, (100x120cm.), 2014



Resim 3. 9. Salih Ezen, Ego, t.ü.yb, (100x120 cm), 2014

2015 tarihli “Gölge” isimli çalışma (Resim 3.10 ), oluşturulan resimsel mekanın karo taşlarını ve gölgelerin gerçek boyutlarını gösterir. Sağ tarafta taburenin asıl gerçeği yerine gölge gerçeğini göstermesi aynı zamanda nesnenin ışık kaynağının var olmasıyla ortaya çıkan bir diğer gerçeği de göstermektedir. Kişiyi temsil eden bir taburenin birden fazla silüetini gösterir. Birden çok silüetin olması aslında bireyin farklı maskelere sahip olduğunun bir göstergesidir.



Resim 3.10. Salih Ezen, Gölge, t.ü.y.b, (100x120 cm), 2015



Resim 3.11. Salih Ezen, Kadın, t.ü.y.b, (100x120 cm), 2016.

2016 tarihli “Kadın” isimli çalışma (Resim 3.11) kadın geceliği ve gölgesini gösterir. Olmayan bir kadını simgeleyen bir gecelik ve o kadının ruhunu temsil eden bir siluet söz konusudur. Gölgeyi geride göstermesi de aslında geceliğin içinde olacak kadını hissettirmektedir. Erkek rüyasında gördüğü kadına karşı duyduğu hislerine hâkim olamayıp ona teslim olmaktadır.

### **3.3.UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ**

Işığın var olduğu bir dünyada yer alan tüm cisimlerin birer gölgesinin olması, görünen gerçeğin dışındaki gerçeği aramanın, bulmanın cazibesi ile çevrili olduğumuzu ispatlar; güneşsiz karanlık, karanlıksız ışık yoktur!

İdealar dünyası ile reel dünya arasındaki bağlantıyı kurabilmek için insanlar, öncelikle, kendilerini tanımalı, kendi gölgesinin ona ait olduğunu kabul etmelidir. İnsanların ve nesnelerin bir diğer gerçek yüzü gölgesidir. Gölge, gerçekliktir.

## SONUÇ

Metafor sözcüğü, Antik Yunan'dan günümüz postmodern söylemlerine varıncaya değin, felsefe disiplininde kendine önemli bir yer edinmeyi başarmış bir kavramdır. Günlük hayatımızda metafor sözcüğü, düşüncede ve eylemde yaygın olarak kullanılmakta ve kavramsal metaforlar, yönelim metaforları, ontolojik metaforlar olmak üzere mevcut üç türü bulunmaktadır.

Resim sanatında 'Gölge metaforu' felsefenin yanısıra, fizyogonomi, psikoloji vb. farklı alanları da içinde barındıran ve zaman-mekan değişkenlikleri ile birlikte farklı anlamlara da gelebilen düşünsel/kavramsal/imgesel/simgesel bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın başlangıcından günümüze kadar pek çok sanatçı yaşadığı dönemde dahil oldukları akım ve tarzlara göre gölge metaforunu kullanmış, dolayısıyla sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik gelişmelerin etkisini eserlerine yansıtmışlardır.

Plinius'un gölge mitinden başlayarak, Platon'un mağara istiaresi, Fizyogonomistlerin gölgenin ruhun izlerini taşıdığı iddiası, psikologların gölgede barınan asıl gerçeğin bir diğer gerçeği olduğunu söylemesi ve tüm bunlara eşlik eden, geleneksel gölge oyununun tükenmeyen cazibesinin varlığı, hayatın hemen hemen her alanında gerçek ve gölgesinin ifadelendirilmesi, metaforik üretim sürecine etki eden oluşumlar olarak süreklilik kazanması sözkonusudur.

Klasik resim sanatında, Rönesans döneminde her ne kadar gerçeğin netliğinin bozulmasına sebep olma düşüncesiyle gölgeye az yer verilmişse de Barok dönem neredeyse gölgenin bizzat kendisini içermiş, gölge metaforu karanlığın içinden gerçeği çıkartmak olmuştur. Romantizm, Neoklasizm, Ön raffaeloculuk ve Realizm gibi biçimci sanatta, gölge hakkındaki fikirlerin değişmesinin sebebi Lavater'in gölgeye vermiş olduğu anlam ve yorumlarla paralel olduğu söylenebilmektedir. Gölgenin kötülüğün ve uğursuzluğun simgesi sayılması, negatif bir anlam içerdiğine inanılmasının etkisindedir.

Metafora ilişkin kavramsal, yönelim ve ontolojik metafor ayrımları 19. yüzyılda yapılmış, pozitivist dünya görüşü ile ilintili olarak Realizm akımında karşılığını bulmuştur. Öncesinde, Romantizm temsilcisi Eugene Delacroix'in gölgelerde moru keşfettiği gün, bir anlamda modernizmin başlangıcı sayılabilmektedir. Modernizm döneminde gölge ile ilgili fikirler metafor türleri ve temel özellikleri ile uyum içerisinde

çeşitlilik göstermiştir. Sanat eserlerinde görülen gölgenin ardındaki gizem, gerçeğin izdüşümünü oluşturmaktadır. Dada akımında gölgenin aynı zamanda bir hazır nesne gibi işlem görmesi ve sürrealistlerin eserlerindeki gizem yaratma fikirleri birbirlerine paralellik oluşturur.

1960'lardan günümüze değin resim sanatına etki eden oluşumlar gerçeğin vazgeçilmez bir parçası olarak kabul görmektedir. Kavramsal sanatta bile nesnenin yansımalarının kopyalanmasının nesne ile aynı işlevi gördüğünün kanıtı olmaktadır.

Postmodernizm, tarihi geçmiş duygusunun kaybedilmesi, gerçekliğin yerini imgelerin yer alması gerekliliği, benzetmeler ve göstergeler gibi ifadeleri ortaya çıkarmaktadır. Gölge metaforunun kaybedilmiş tarihsel bir geçmişi anlatmak için ele alınması şaşırtıcı olmamakta, gölgenin gerçekliğinin izlerini taşıdığı düşüncesi savunulmaktadır. Tüm tarihsel süreçte, gölge metaforu, geçmişten gelen gelenekte ve günümüz sanatında düşünce yoluyla ve geleceğe yönelimde çok boyutlu bir değer olarak karşımıza çıkacağı benzemektedir.

## KAYNAKÇA

- Aleskerli, A. (2008-05). Yüz Okuma Sanatı.(3.Baskı) Sesli Kitaplar. İstanbul.
- /hans-peter-feldman-shadow-play/ Erişim: 19.10.2018*
- Anar, E. (2018). Benlik kavramı, birey ve toplum üzerine. <https://dunyalilar.org/benlik-kavrami-birey-toplum-uzerine.html/> Erişim:19.10. 2018
- And, M. (1977). Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu. İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara.
- Anonim. (2017). Sanat Kitabı. Alfa Yayınları.çev:Ahmet Fethi.İstanbul.
- Ateş, S. (2015). Gizem Aslında Hiçbir Şeydir Rene Magritte.<https://sanatkaravani.com/gizem-aslinda-hicbir-seydir-rene-magritte/> Erişim:19.10. 2018
- Badiou, A. (2015). Platon'un Devleti. Metis Yayınları. İstanbul. Çev: Savaş Kılıç ve Nihan Özyıldırım. İstanbul.
- Bakşan, M. Z. (1973). Çocuklara Karagöz. Milliyet Yayınları. İstanbul.
- Bartolena, S. (2004). Empresyonistler. Dost Kitabevi Yayınları. Çev: Durdu Kundakçı. Ankara.
- Barbour, S. (2017). Duchamp's long shadow: The secret meaning of "Tu M". <https://lareviewofbooks.org/article/duchamps-long-shadow-the-secret-meaning-of-tu-m/> Erişim: 10.10.2018
- Baydar, Ş. N. (2018). Geçmişin Gölgesi. İdil dergisi. Cilt: 7. Sayı: 41. Yıl: 2018. Sayfa: 2-6
- Bazin, G. (2014). Sanat Tarihi. Kabalcı Yayıncılık. Çev: Selahattin Hilav. İstanbul.
- Bennet, E. A. (2006). Jung Aslında Ne Dedi?. Say Yayınları. Çev: Işıl Çobanlı. İstanbul.
- Bochner, M. (2015). Contemporary Art Daily. <http://www.contemporaryartdaily.com/2013/07/mel-bochner-at-peter-freeman-2/> Erişim: 20.10.2018
- Bockemühl, M. (2007). Rembrandt. Taschen ve Remzi Kitabevi Ortak Yayını. Çev: Birsel Uzma. İstanbul.
- Buchholz, L. E. (2012). SANAT. Ntv Yayınları. Çev: Derya Nüket Özer. İstanbul.
- Cevizci, A. (2012). İlk Çağ Felsefesi Tarihi. ( 6. Baskı ). Asa Kitabevi Yayınları. Bursa.



- Coşar, M. (2018). Nietzsche Felsefesinde Dürtü ve Metafor Kavramları <http://dusundurensozler.blogspot.com/2008/10/nietzsche-felsefesinde-drt-ve-metafor.html> Erişim: 20.08.2018
- Çelik, S. (2016). Bilgi Felsefesi İlkçağ'dan Yeniçağ'a. Doruk Yayınları. İstanbul.
- Çetinkaya, B. A. (2017). Felsefe Tarihi. Nobel Akademik Yayınları. Ankara.
- Dansby, R. (2018). In order to control. <http://artandalgorithms.com/artists/in-order-to-control/> Erişim: 09.11.2018
- Debolini, F. (2006). Leonardo da Vinci. (2. Baskı). Dost Kitabevi Yayınları. Çev: Özge Özbek. Ankara.
- Demirkol, V. C. (2008) . Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm. Evrensel Basım Yayın. İstanbul.
- Dilber, O. A. (2016). Nietzsche ve Felsefesi Üzerine Birtakım Düşünüşler <https://sanatkaravani.com/nietzsche-ve-felsefesi-uzerine-birtakim-dusunusler/> Erişim: 19.08.2018
- Dufour, D. A. (2002). Bosch, Dost Kitabevi Yayınları. Çev: Nur Gökçeoğlu. Ankara.
- Dürüşken, Ç. (2014). Antikçağ Felsefesi. Alfa Yayınları. İstanbul
- Elmalı, O. , Özden, H. Ö. (2011). İlkçağ Felsefesi Tarihi. Arı Sanat Yayınları. İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2007). Sanatın Tarihi. Pegasus Yayıncılık. İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2015). Modern Sanat. Tekhne Yayınları. İstanbul.
- Eyigör Pelikoğlu, F. <https://feyigor-arttick.blogspot.com/> Erişim: 09.10.2018
- Eyigör Pelikoğlu, F. , Fındık, M. (2016) “Bir Gösterge Olarak Köşeye konumlandırılmış sanat yapıtları ve cezalandırılma olgusu. Aydın Sanat, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Yıl 2 Say 3
- Ezen, S. (2014). Gölge'nin İçine Kendi Gerçeğinizi Koyunuz. Atatürk Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Resim Lisans Tezi. Erzurum.
- Feldman, H. P. (2013). Shadow Play. <https://audreyhogan.wordpress.com/2013/04/09>

- Fordham, F. (1999). Jung Psikolojisi. (5. Baskı). Say Yayınları. Çev: Aslan Yalçınmer. İstanbul.
- Giderer, B. (2017). Resim Sanatında Gölge. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi. Cilt: 6. Sayı: 8. Yıl: 2017. Sayfa: 73-88
- Giorgi, R. (2002). Caravaggio, Dost Kitabevi Yayınları. Çev: Özge Özbek. Ankara.
- Grzymkowski, E. (2015).Sanat 101. Say Yayınları. çev: Orhan Düz. İstanbul.
- Hacaloglu, H. (1995). Zerdüşt. Ruh ve Madde Yayınları. İstanbul
- Hızlı, S. <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/01/07/melancholy-and-mystery-of-a-street-1914-ressam-giorgio-de-chirico-bir-sokagin-gizemi-ve-melankolisi/> Erişim: 03.10.2018
- Honour, H. , Fleming, J. (2016). Dünya Sanat Tarihi. Alfa Yayınları. Çev: Hakan Abacı. İstanbul.
- Johns, J. & Lund, J. (2014) Masters in the Print Studio. Edition of 44 Published by Universal Limited Art Editions <https://static1.squarespace.com/static/556f8d04e4b01218e63f5797/t/5571ca3fe4b07226fcdf631f/1433520703475/Jasper+Johns+CATALOGUE+FINAL.pdf>
- Johns, J. (2010). Drawing Over. Leo Castelli Yayıncılık. New York <http://artobserved.com/2010/12/dont-miss-new-york-jasper-johns-drawing-over-at-leo-castelli-gallery-through-december-18th-2010/>
- Jung, C. G. (1997). Analitik Psikoloji. Payel Yayınevi. Çev: Ender Gürol. İstanbul.
- Jung, C. G. (2015). Dört Arketipler. (5. Baskı). Metis Yayınları. Çev: Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul.
- Jung, C. G. (2018). Kırmızı Kitap. (3. Baskı). Kaknüs Yayınları. Çev: Okhan Gündüz. İstanbul.
- Karavit, C. (2006). Işık – Gölge. Telos Yayıncılık. İstanbul.
- Kaya, Y. (2015). Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu, Metamorfozu ve Manipülasyonu. İdil Dergisi. Cilt: 5. Sayı: 20. Yıl: 2015.

- Kerimoğlu, N. (2016). Felsefenin Kısa Tarihi. Kamer Yayınları. İstanbul.
- Koçak, D. Ö. (2012). Sinemada Post Modernizm. Bekent Üniversitesi. Sosyal Bilimler Dergisi Yıl 5 Say 2
- Lacan, J. (2010). Fikir Mimarlar - 21. Say Yayınları. Çev: Naim Başer. İstanbul.
- Lakoff, G. , Johnson, M. (2010). Metaforlar Hayat Anlam ve Dil. (2. Baskı). Paradigma İstanbul. Çev: Gökhan Yavuz Demir. İstanbul.
- Lenoir, B. (2005). Sanat Yapıtı, (4. Baskı). Yapı Kredi Yayınları. Çev: Aykut Derman. İstanbul.
- Lynton, N. (2004). Modern sanatın Öyküsü. (3. Baskı). Remzi Kitabevi. Çev: Cevat Çapan ve Sadi Öziş. İstanbul.
- Minor, V. H. (2017). Sanat Tarihinin Tarihi. (2. Baskı ). Koç Üniversitesi Yayınları. Çev: Cem Soydemir. İstanbul.
- Nietzsche, F. ( 1999). Tragedyanın Doğuşu. ( 5. Baskı ). Say Yayınları. Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu. İstanbul.
- Ormiston, R. (2014). Rembrandt. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Çev: Mehmet Barış Albayrak. İstanbul.
- Önemli, İ. (2015). Red Kit'in Gölgesi. <http://serbestiyet.com/yazarlar/idil-onemli/red-kitin-golgesi-132308> Erişim: 15.10.2018
- Özmen, E. (2002). Lacan, Ayna Evresi ve Marx.<http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5175/lacan-ayna-evresi-ve-marx#.W3dTXCRKjIU> Erişim: 19.08.2018
- Parın, K. (2017). Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil. Söylem Filoloji Dergisi. Yıl 2 sayı 3
- Platon, (2013). Devlet. Araf Yayınları. Çev: Şemsettin Yeltekin. İstanbul.
- Prvackı, A. (2016). Stealing Shadows.<https://www.1301pe.com/past-exhibitions-1/2014/7/12/jan-albers-fiona-banner-fiona-connor-superflex-and-pae-white-reproduction-yrarw-6yy5y-64b5l-j9fth-pdfg3> Erişim: 08.11.2018
- Rapelli, P. (2000). Monet. Dost Kitabevi Yayınları. Çev: Kutay Özturan. Ankara.
- Rapelli, P. (2001). Goya. Dost Kitabevi Yayınları. Çev: Aykut Hakverdi. Ankara.

- Roger, Droit, P. (2013). Kısa Felsefe Tarihi. Say Yayınları. Çev: İsmail Yerguz. İstanbul.
- Stoichita, V. I. (2006). Gölgenin Kısa Tarihi. Dost Kitabevi. Çev: Bilge Adın. Ankara.
- Sümer, N. (2014). Çağdaş Sanata Karşı Metaforlar. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yüksel Lisans Tezi. Ankara
- Tansuğ, S. (2004). Resim Sanatının Tarihi. Remzi Kitabevi.(5.baskı).İstanbul.
- Tubbs, N. (2017). Batı Felsefesi Tarihi. Doğu Batı Yayınları. Ankara.
- Turani, A. (2005). Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi. (11. Baskı). İstanbul.
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu. Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi. Cilt:1. Sayı:1. S. 41-53
- Uğur, N. (2007). Metafor Kavramını Algılama Türleri. Yasakmeyve Dergisi. Sayı 24. [https://www.academia.edu/6961592/Metafor\\_Kavram%C4%B1n%C4%B1\\_Alg%C4%B1lama\\_T%C3%BCrleri](https://www.academia.edu/6961592/Metafor_Kavram%C4%B1n%C4%B1_Alg%C4%B1lama_T%C3%BCrleri)
- Yalçın, E. D. (2016). Güncel Sanat Pratiklerinde Metafor Olarak Gölge. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Sanatta Yeterlilik Tezi. Ankara.
- Zuffi, S. (2000). Rembrandt. Dost Kitabevi Yayınları. Çev: Serkan Uzun. Ankara.

### **İnternet Kaynakları**

- ‘Metafor’(T.y.) <https://www.nedir.com/metafor> Erişim: 20.08.2018
- ‘Dokunulmazlar’(T.y.) <https://www.e-motivasyon.net/dokunulmazlar-the-untouchables.html> Erişim: 14.10. 2018
- ‘Francis Bacon’ (T.y.) <https://guyhepner.com/product/francis-bacon-triptych-1983/> Erişim: 19.10.2018
- ‘Francis Bacon’ (T.y.) <https://www.vangoghmuseum.nl/en/explore-the-collection/van-gogh-inspires/van-gogh-inspires-francis-bacon> Erişim: 19.10.2018
- ‘Olafur Elisson’ (2010). <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100100/your-uncertain-shadow-colour#slideshow> Erişim:21.10.2018

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Salih EZEN
Doğum Yeri ve Tarihi	Şırnak/Silopi, 01.01.1987
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	2010-2014- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Y.Lisans Öğrenimi	2015-2019- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce ( Orta seviye )
Sanatsal Faaliyetler	<p>2012- “Erzurum Gravürleri”, 3.Uluslararası Türk Şöleni, Atatürk Üniversitesi, Kültür ve Gösteri Merkezi, ERZURUM</p> <p>2013- “5. Uluslararası Ege Art Sanat Günleri” Ege Art Genç Sanatçı Yarışma Sergisi, T.C. Kültür Bakanlığı, Kültürpark Devlet Resim Heykel Müzesi, İZMİR</p> <p>2014- “Eklenti” F.Eyigör Atölyesi Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi, Rektörlük Sanat Galerisi, ERZURUM</p> <p>2014- “Mezuniyet Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, ERZURUM</p>
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	-
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	<a href="mailto:salihezen7@gmail.com">salihezen7@gmail.com</a>
Tarih	24.01.2019