

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ-
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**20. YÜZYIL BATI AVRUPA RESMİNDE BİREYSEL
GERÇEKLİĞİN İFADESİ BAĞLAMINDA
GÖLGE METAFORU**

**Hazırlayan
Armağan EKİCİ KAPLAN**

**Danışman
Prof. Mümtaz SAĞLAM**

İzmir-2014

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**20. Yüzyıl Batı Avrupa Resminde Bireysel Gerçekliğin İfadesi Bağlamında Gölge Metaforu**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Armağan EKİCİ KAPLAN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 24./12./2014 tarih ve 24. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22 maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Armağan EKİCİ KAPLAN'ın "20. Yüzyıl Batı Avrupa Resminde Bireysel Gerçekliğin İfadesi Bağlamında Gölge Metaforu" konulu tezi incelenmiş ve aday 15/02/2015 tarihinde, saat 14:00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 30 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Mehmet Saygı

ÜYE

Prof. Gulay SAĞLAM

ÜYE

Prof. Doç. U. Kurtuldu ERELİ

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: EKİCİ KAPLAN

Adı: Armağan

Tezin/Projenin Türkçe Adı: 20. YÜZYIL BATI AVRUPA RESMİNDE
BİREYSEL GERÇEKLİĞİN İFADESİ BAĞLAMINDA GÖLGE METAFORU

Tezin Projenin Yabancı Dildeki Adı: THE METAPHOR OF SHADOW AS THE
EXPRESSION OF INDIVIDUAL REALITY IN THE 20TH CENTURY WESTERN
EUROPEAN PAINTING

Tezin/Projenin

Yapıldığı Üniversite: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:**2014

Diğer Kuruluşlar

Tezin Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Doktora

Tıpta Uzmanlık

Sanatta Yeterlilik

Dili:Türkçe

Sayfa Sayısı: 118

Referans Sayısı: 88

Tez Proje Danışmanlarım

Ünvanı:Prof. **Adı:** A.Mümtaz

Soyadı: SAĞLAM

Türkçe anahtar Kelimeler:

- 1- Gerçeklik
- 2- Gölge
- 3- Öteki
- 4- Tekinsiz

İngilizce anahtar Kelimeler:

- 1- Reality
- 2- Shadow
- 3- The Other
- 4- Uncanny

Tarih:

İmza

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet : **Hayır :**

ÖZET

Sanatta gerçeklik, Eskiçağlardan bu yana Natüralist biçimde ifade edildiği kadar, soyut şekillerde de ifade edilmiştir. Gerçeklik algısı mutlak bir yargıya sahip olmadığı için, zamana, döneme, mekâna, olaylara, yönetim ve üretim şekillerine göre değişip dönüşmüştür. Sanatta gerçekliğin ifadesi ise öznel ve nesnel gerçekliğin yansıtılış şekilleri olarak sürekli bir dönüşüm içinde olmuştur. 20. yüzyıla gelindiğinde, gerçeklik algısı için referans alınan şeyler de köklü değişime uğradığından, bu değişim kitlesel olarak yönlendirilebilen gerçekliği daha etkin kılarken; sözde ise öznel olana aşkın bir özgürlük verilmiştir. Bu yüzden, kişinin kendi gölgesi (öznel gerçeklik) görmezden gelinerek yok sayılmıştır.

Yok sayılan gölge kadim zamanlardan bu yana, sadece insan dünyası için bir anlam taşıyan, iyi ve kötü gibi kavramların muhatabı olarak karşımıza çıkar. Çünkü kişinin asgari imgesi olan gölgesi, optik bir mesele olmanın ötesinde, psişik, etik ve estetik bir kavram olarak ele alındığında bir teşhir alanına dönüşmektedir. Bilinçli veya daha çok bilinçsiz olan bu teşhir zemini, kişinin eşik ötesinde konaklayan bir gerçekliği imler; öznel gerçeklik.

Kişinin eşik ötesinde varolan bir gölge, öteki haline dönüşmüş bir gerçekliktir. Toplumsal ya da bireysel düşünce ve değerlerin yadsıdığı her karanlık, öteki bir gölge olarak varolur. Öteki haline gelen gölgenin inkâr edilmesi, gölgenin yok olmasını sağlamadığı gibi, bu sadece gölgenin karanlığında bir tonlama olabilir. Nihayetinde, gölgenin her zaman ve koşulda kaynağını taklit eden bir şey olmadığı, bazen kendi başına 'bir şey'e dönüşüp kaynağından bağımsız, başına buyruk, denetimsiz olan gerçekliği yansıtmaya başladığı görülür. Bu da öznel ve nesnel gerçekliğin eyleşme noktası olan gölgenin, tekinsizliğin dolaylarında var olmasıdır.

ABSTRACT

Since the ancient times, realism in art has been expressed not only in a naturalistic way, but also in abstract forms. As the perception of reality doesn't include an absolute judgment, it has kept changing and transforming in reaction to time, period, space, events, forms of government and production. The expression of reality in art has been in constant transformation as a form of reflection of the subjective and objective reality. With the 20th century, the reference points of the perception of reality have changed completely; and the reality directed by the masses has become more dominant as a result, whilst the objective has gained alleged transcendental freedom. That's why the shadow of an individual (subjective reality) has been ignored, and assumed to be non-existent.

The ignored shadow appears to be related to the concepts of the good and the bad since the ancient times; it's considered meaningful only for the human world. As a minimum image of an individual, shadow isn't just an optical phenomenon, it's beyond it. And when it's addressed as a psychic, ethical and aesthetic concept, it turns into a space of exhibitionism. Conscious or rather unconscious, this level of exhibitionism points out a reality that resides beyond the threshold of an individual: subjective reality.

A shadow beyond the threshold of a person is a reality which has turned into the other; every dark spot rejected by social or individual thoughts and values exists as an alienated shadow. The denial of this shadow doesn't cause it to vanish, it can just be a toning in the darkness of the shadow. Eventually, it can be observed that the shadow doesn't mimic its source at all times and under all conditions; it sometimes turns into a "thing" by itself, and begins to reflect the uncontrolled reality, independent of its source. Thus exists shadow, which is an intersection of objective and subjective reality, in the vicinity of the uncanny.

ÖNSÖZ

Sanatta değişen gerçeklik algısı sosyal koşullar dikkate alınarak incelendiğinde, gerçeklik algısındaki farklılaşmayı oluşturan zeminlerle karşılaşılır. Sanatta gerçeklik algısı ve bunu yansıtmaya yaklaşımları irdelenirken, öznel gerçeklik noktasında konunun derinlik kazandırılması bir gereklilik haline gelmiştir. Çünkü yeryüzünde ne kadar çok insan varsa, en az o kadar farklı gerçeklik algısına ulaşmak mümkündür. Eskiçağlardan bu yana sürekli değişim gösteren sanatta gerçekliğin yansıtılması sorunsalı, öznel gerçekliğin bir göstergesi olarak gölge metaforu üzerinden değerlendirildiğinde, gölge doğası gereği bu değişime övgü niteliğinde bir imgedir. Elbette herkesin bir gölgesi vardır. Ve kişi kendi gerçekliğini gölgesinde teşhir ederken gölge dış ve iç gerçekliğin eyleşme noktasıdır. Nihayetinde kendi gölgesine ilgiyle eğilen kişi, kendi gerçekliğine rastlayabilir. Bu nedenle tez çalışmasında öznel (iç) ve nesnel (dış) gerçekliğin eyleşim noktası üzerinden biçimsel fikir yürütülmesine rağmen, bu noktanın içeriğinin belirlenmesi gibi bir kaygı güdülmemiştir. Çünkü gölgenin içeriğinin oldukça bireysel olduğu savunulmuştur. Tezin hazırlanma aşamasında desteğini bildiğim aileme ve yardımlarından dolayı tez danışmanım Prof. Sayın Mümtaz Sağlam'a teşekkür ederim.

Armağan Ekici Kaplan

İÇİNDEKİLER
20. YÜZYIL BATI AVRUPA RESMİNDE BİREYSEL GERÇEKLİĞİN
İFADESİ BAĞLAMINDA GÖLGE METAFORU

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	x,xi,xii,xiii
GİRİŞ	1
I.BÖLÜM : SANATTA GERÇEKLİĞİN İFADESİ, DÖNEMLER VE SÜREÇLER BAĞLAMINDA ÖZNEL GERÇEKLİK ALGISİNİN GÖRSEL DİL ÜZERİNDEN AKTARIMI	
1.1. Eskiçağ ve Antikçağ Sanatlarında Gerçeklik Algısı.....	11
1.2. Barok Dönem.....	18
1.3. 18.Yüzyıl ve Sonrası Sanat.....	25
II.BÖLÜM : ÖZNEL GERÇEKLİĞİN GÖSTERGESİ OLARAK SANATTA GÖLGE	
2.1. Fizik/Optik Bir Mesele Olarak Işık ve Gölge.....	43
2.2. Gölgenin Kısa Tarihi.....	52
2.3. Psişik, Etik ve Estetik Bir Kavram Olarak Gölge.....	66
III.BÖLÜM: METAFOR OLARAK GÖLGE	
3.1. Öteki'nin Temsili.....	80
3.2. Arka, Karanlık ve Aykırı Bir Görsel Alan.....	90
3.3. Tekinsiz Uzam.....	101
SONUÇ.....	108
KAYNAKÇA.....	113
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

A.g.e	Adı geçen eser
Bkz.	Bakınız
ev.	Çeviren
Haz.	Hazırlayan
s. / ss.	Sayfa/ Sayfalar
TDK	Türk Dil Kurumu
vb	Ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi.
Yay.	Yayını, Yayınları
YKY	Yapı Kredi Yayınları
[y.y]	Basım yeri yok

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1: Cornelius Cornelisz'den yararlanarak Saenredam, Platon'un Mağarası, Gravür, 1604, Londra, British Museum.....	12
Resim 2: Rubens, sol panel: Ziyaret, orta panel: Çarmıhtan İndiriliş, sağ panel: İsa'nın Tapınak'ta Sunulması, Anvers Katedrali'nde.....	20
Resim 3: Vandyke, Lord John ve Lord Bernard Stuart dolayları, 1638 dolayları, Özel Derleme.....	21
Resim 4: Velazquez, Sevil Sucusu, 1620 Londra, Wellington Museum, Apsley House.....	21
Resim 5: Caravaggio, Emmaus'da Yemek, 1601, Tuval üzerine yağlıboya ve tempera, 141x196.2 cm. Londra, National Gallery.....	22
Resim 6: Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağrısı, San Luigi dei Francesi'de, Roma.....	22
Resim 7: Claude, Bir Rihtım, 1639, Tuval üzerine yağlıboya, 99.1x129.5 cm. Londra, National Gallery.....	23
Resim 8: Rembrandt, Santçının Kendi Portresi, Kunsthistorisches Museum / Viyana – Avusturya.....	24
Resim 9: Jacques-Louis David, Marat'nın Ölümü, 1793.....	26
Resim 10: Francisco de Goya, Bunun İçin Doğdunuz (Savaşın Yıkımları'ndan bir gravür), 1810-14 civarı.....	28
Resim 11: John Constable, "Wivenhou Parkı", 1816, Tuval. Üzerine Yağlıboya, 56.1X101.2cm, Ulusal Sanat Galerisi/National Gallery of Art, Washington.....	29
Resim 12: Honoré Daumier, Don Kişot, 51x32 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, N.Pinakothek, Müncehen.....	30
Resim 13: Claude Monet, İzlenim, Gündoğumu, 1872, Tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm., Marmottan-Monet Müzesi, Paris.....	33
Resim 14: Van Gogh, Zeytin Ağaçları, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 49x63 cm. İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh.....	36
Resim 15: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Dünya'nın Yaratılışı, 195x220 cm, Yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid.....	37
Resim 16: Salvador Dali, Düş, 1931, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm., Özel Koleksiyon.....	39
Resim 17: Réne Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1926.....	40
Resim 18: Paul Cézanne, Gül Rengi Arka Planda Kendi Portresi, yak. 1875, Tuval üzerine yağlıboya, 66x 55 cm. Orsay Müzesi, Paris.....	46
Resim 19: Auguste Renoir, Moulin de la Galette'te Dans, 1876, Tuval üzerine yağlıboya, 131x175 cm. Orsay Müzesi, Paris.....	47
Resim 20: Robert Wiene ve Willy Hameister, Dr. Kaligari'nin Kabinesi, 1920.....	48
Resim 21: Stanley Kubrick, Barry Lyndon filminden bir sahne, 1972.....	49

Resim 22: Kikuno Ailesi'nin evi, Inami, -ken. Mondrian, oturma odası.....	51
Resim 23: Toyama Yutaka Izue, Japon üsluplu, Fotoğraf: Manar Hammad.....	51
Resim 24: Şafak vakti mezardan çıkan ruh ve gölge (İÖ 1400 civarı) Neferoubenef papirüsleri, Louvre Müzesi, Paris.....	53
Resim 25: Bartolome Esteban Murillo, Resmin Kökeni (1660-65 civarı), tuval üzerine yağlıboya (115 x 169 cm.). Muzeul National da Arta, Bükreş.....	54
Resim 26: Tom Van Avermaet, Bir Gölgenin Ölümü isimli kısa filmde bir sahne, 2012.....	56
Resim 27: Giovanni di Paolo, Dante'nin Paradiso'su (Kanto II) için resim, 1450 civarı, British Library, Londra.....	58
Resim 28: Giovanni Battista Moroni, Bir Beyefendinin Portresi, 1555-60 civarı, Tuval üzerine yağlıboya, 185.4x99.7 cm., Londra National Gallery.....	59
Resim 29: Robert Campin atölyesi, Bakire ile çocuk, 1435 dolayları, Meşe üstüne yağlıboya, 18.7x11.6 cm., National Gallery.....	60
Resim 30: William Holman, Ölümün Gölgesi, 1870-3, Tuval üzerine yağlıboya 214.2x168.2 cm. Manchester City Art Galleries.....	60
Resim 31: Jean-Léon Gérôme, Golgotha: Consummatum est, 1867, Tuval üzerine yağlıboya, 63.5x98 cm. Paris, Musée d'Orsay.....	61
Resim 32: Joseph Nicephore Niepce, 1826.....	62
Resim 33: André Kertész, Çatal, 1928.....	62
Resim 34: André Kertész, "Oto-portre" Paris, 1927.....	62
Resim 35: André Kertész, "Aslan ve Gölge" New York, 1949.....	62
Resim 36: Arthur Tress, "Gölgeler", 1979.....	63
Resim 37: Arthur Tress, Oto-portre.....	63
Resim 38: F.W.Murnau'nun 1922 yapımı filmi Nosferatu, Bir Korku Senfonisi'nden bir sahne.....	63
Resim 39: Pablo Picasso, Uzanan Genç Kızın Silueti (6Temmuz 1940), tuval üzerine yağlıboya, 162x 130 cm.). Özel Koleksiyon.....	64
Resim 40: George Cruikshank, 'The Man in Grey Seizes Peter Schlemihl's Shadow', Adelbert von Chamisso'nun Peter Schlemihl's wundersame Geschichte'si için gravür (Londra, 1827).....	69
Resim 41: George Cruikshank, 'The Man in Grey Offers Peter Schlemihl's his Shadow in exchange for his Soul', Peter Schlemihl'in 1827 Londra baskısından bir gravür.....	70
Resim 42: George Cruikshank, 'Gölgenin Peşinde', Peter Schlemihl'in 1827 Londra baskısından bir gravür.....	70
Resim 43: George Cruikshank, 'Peter Schlemihl files over the Seas', Peter Schlemihl'in 1827, Londra baskısından bir gravür.....	70
Resim 44: George Cruikshank, 'Peter Schlemihl at the North Pole', Peter Schlemihl'in 1827 Londra baskısından bir gravür.....	70
Resim 45: Masaccio, Hastalara şifa Dağıtan Aziz Petrus (1426-7), fresk (230 x 162 cm.) Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine,.....	72

Resim 46: Rodin, Gölgelelerin Toplantısı, 1880.....	73
Resim 47: Rodin, Yargılanmak İsteyen Gölgeleler, 1880.....	73
Resim 48: Samuel van Hoogstraten, Gölge Dansı, sanatçının Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst adlı eseri için gravür, Rotterdam, 1675.....	74
Resim 49: Pierre Auguste Renoir, Le Pont des Arts, Paris (1867-8 civarı), tuval üzerine yağlıboya (62 x 103 cm.). Norton Simon Museum, Pasadena, California...75	75
Resim 50: Henri Cartier-Bresson. Hindistan Ahmedabad, 1967.....	75
Resim 51: William Rimmer, Kaçış ve Kovalama (1872), tuval üzerine yağlıboya (45,7 x 66, 7 cm.) Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.....	76
Resim 52: Pablo Picasso, Kadının Üzerindeki Gölge, 29 Aralık 1953, tuval üzerine yağlıboya (130,8x97,8 cm.) Ortario Sanat Galerisi, Toronto.....	77
Resim 53: Pablo Picasso, Gölge, 29 Aralık 1953, Tuval üzerine yağlıboya ve füzen (129,5x96,5 cm.) Musée Picasso, Paris.....	77
Resim 54: Boltanski Christian, Shadows , 1984.....	78
Resim 55: Noell S. Oszwald, Önyargı (Prejudice).....	79
Resim 56: Antonio Tempesta, Pınar Kenarında Narkissos 1606, British Library, Londra.....	83
Resim 57: Caravaggio, Narcissus, 110x92 cm, 1598 Galleria Nazionale d'Arte Antica/Roma-İtalya.....	83
Resim 58: Morris &Gosciny, Red Kid, Çizgi roman, 1996.....	86
Resim 59: Walt Disney'in Peter Pan'ından bir sahne, 1953.....	86
Resim 60: Chanel parfüm reklamı,1994, Paris.....	87
Resim 61: Vincenzo Natali, Hannibal Dizisinin 2. Sezon 8. Bölümünden bir sahne.....	88
Resim 62: Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1914-15, Tuval üzerine yağlıboya, 80x80 cm, Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova.....	92
Resim 63: Paul Klee, Physiognomischer Blitz (1927), suluboya (25,4 x 25,4 cm.). Özel Koleksiyon.....	93
Resim 64: Pablo Picasso, Hüzünlü Genç Kız (10 Haziran 1930), tuval üzerine yağlıboya (92 x 60 cm.) Özel Koleksiyon.....	94
Resim 65: Andy Warhol, Gölgeleler (1978), yerleştirme, tuval üzerine ipek baskı mürekkebi ve sentetik polimer boya, 102 tuvalden her biri 193x 132,1 cm. bir kısmının yerleştirimi.....	95
Resim 66: Andy Warhol, Gölge (1978) , grup yerleştirmedeki 102 tuvalden bir tanesi, (193x 132 cm.).....	95
Resim 67: Marcel Duchamp, Tu m' (1918), tuval üzerine şişe fırçayla yağlıboya (69,8 x 313 cm.). Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven.....	96
Resim 68: Marcel Duchamp, Bir Hazır-yapımın Gölgeleleri (1918), kendi stüdyosunda çekilmiş fotoğraf, New York.....	97
Resim 69: Üçüncü Adam (The Third Man) filminden bir görsel, 1949.....	98
Resim 70: Yıldız Savaşları (Star Wars) Bölüm 1 filminin posterini, 1999.....	98
Resim 71: Christian Schad, Dr. Haustein (1928), Tuval üzerine yağlıboya, 80,5x55 cm.....	99
Resim 72: Grandvill, Fransız Kabilesinden Gölgeleler (1830).....	99
Resim 73: Giorgio de Chirico, Oto-portre (1920), Tuval üzerine suluboya (60x50,5 cm.). Özel Koleksiyon.....	100

Resim 74: Tim Noble ve Sue Webster, İngiliz Yaban Hayatı, 150x90x180 cm. 2000. 88 Doldurulmuş hayvan postu kullanılmıştır; 46 kuş (35 çeşit), 40 memeli (18 çeşit), 2 balık.....	101
Resim 75: Vasily Komar ve Alexander Melamid, Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni, 1982-3, tuval üzerine yağlıboya (72x48 cm.). Özel Koleksiyon.....	103
Resim 76: Jacques de Gheyn II, Gümü Arayan Üç Cadı (1604), mürekkep çizim (28x40,8 cm.). Ashmolean Museum, Oxford.....	105
Resim 77: Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi (1914), tuval üzerine yağlıboya (87x71,5 cm.). Özel koleksiyon.....	106
Resim 78: Giuseppe Licari, Humus, 2012.....	107

GİRİŞ

Genel geçer tanımlamalara göre gerçek*, insan bilincinden, tasarımlanandan, algılanandan, imgelenenden, düşünceden bağımsızdır. Gerçeklik algısı bireyin ait olduğu kültür ile ilintili olarak tarihsel, politik, bilimsel ve teknolojik vb. değişen koşullara bağlı olarak sürekli değişim halindedir. Bireyin gerçekliği algılamasında bireyi etkilemiş ya da etkilememiş her şey -varlığı veya yokluğu ile- belirleyici olabilir. Gerçeklik algısı aynı zaman içerisinde yaşayan bireyler arasında farklı olabileceği gibi, farklı zamanlarda yaşamış olan kişiler arasında da farklılık gösterebilir. Kolektif algıyı etkileyen etkenler, günümüzde görsel medya ve görsel medya üzerinden haber (bilgi) alma gibi araçlarla değişiklik göstermektedir.

Bellek olarak adlandırabilecek hafızadaki bütün imgeler (veriler) algı üzerinde etkilidir. Fakat nesnel gerçeklik sahip olunan ya da olunmayan verilere göre değişime uğramaz. Ancak 'gerçek' kavramı da mutlak bir yargıya sahip değildir. Nesrin Kale'nin de vurguladığı gibi:

“Kuantum fiziğinin getirdiği 'belirsizlik' kuramı, Einstein'ın ortaya attığı Relativite Kuramı'na göre 'doğru'nun ancak belli koşullarda ve de göreceli olarak 'doğru' olduğu fikri; kısacası teknolojinin bize evrenin bir sistemler karmaşasından oluştuğunu ve tüm evrenin durmaksızın genişleyerek yok olmaya doğru gittiğini söylemesi, 'gerçek' tanımını bir kez daha değiştirdiği gibi evrensel değişmezliğe olan inancı bir kez daha yıkar.”¹

“Gerçeklik, toplumda, Mitscherlich'in söylediği standart 'şematik' bir gözle görülür, bu nedenle de karmaşıklığını yitirir. Diyalektik karmaşıklığını kaybederek tek boyutlu hale gelir. Değişmekte olan, süregiden bir süreç gibi değil de, yazgısal ve sabit bir şey gibi görünür. Oysa estetik açıdan gerçeklik kendiliğinden ortaya çıkan bir şey olarak ve diyalektik bir biçimde, kimisi çözülmüş kimisi çözülmemiş gerilim ve çelişkilerle dolu sorunlu, bölük pörçük, sonsuz bir süreç olarak görülür; söz konusu süreç bize gerçekliğe yönelik bir kavrayış kazandırır: insanın kendi dönüşümünü ve yeniden denge konumuna gelmesini ancak bu kavrayış sağlar.”²

Gerçeklik algısının bireyler arasında farklılık göstermesi bireysel koşullar ile ilgili olduğu kadar, bireyin değer sisteminin de etkisi altındadır. Bireyin belleğinde

*TDK Felsefe Terimleri Sözlüğüne göre gerçek: Düşünülen, tasarımlanan, imgelenen şeylere karşı olarak, var olan. 2. Bilinçten bağımsız olarak var olan.

TDK Toplumbilim Terimleri Sözlüğüne göre gerçek: Nesnel olan ve olanağın gerçekleşmesi sonucunda ortaya çıkan (nesnel, koşul, durum).

TDK Yöntembilim Terimleri Sözlüğüne göre gerçek : Görgül bilgi ve kavramsal kuruluşların konulu olan olgusal durum. (05.09.2013)

¹Nesrin KALE, “Modernizmden Postmodernizme”, **DOĞU- BATI Dergisi**, Yeni Düşünce Hareketleri Özel Sayısı, Ankara, 2002, s. 10

²Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, İkinci Basım, Metis yay. Ekim 2006, s. 28

bulunan önceki algı ve bilgilerin sonucu olan yargılar, düşünceler ve inanışlar yeni duyumsamada şekillendiricidir. İçinde bulunduğu toplumun kültürü, kendi değer ve inanç sistemi gibi pek çok karmaşık etken de bireyin gerçeklik algısını biçimlendirmektedir. Ayrıca kullanılan ana lisanın kavram çeşitliliği ya da sınırlılığı bile algı üzerinde etkili olabilir. Bu yüzden, aynı şeyi aynı dış koşullara sahip farklı bireylerin duyumsamasında oluşturacağı bilgiler, kanılar, yargılar, tespitler ve inanışlar aynı olmayabilir. Sürekli olarak yeni duyumsamalarla daha önceki veri halindeki imgeler işlenir. Zaman içerisinde de bu işlem yoğunluğu ve sorgulama sürekliliğini kaybetmektedir.

20. yüzyılda gerçeklik algısını etkileyen faktörler arasında büyük bir değişim görülür. Bunların arasından görsel medya ve medya haberlerine bakılacak olursa gerçeklik algısının daha önce olmadığı kadar yönetimine rastlanacaktır. Çünkü toplumun belleğindeki kolektif hafıza gerçekliğin algılanması durumunda önemli ana zemini oluşturmaktadır. İletişim olanaklarının artması ve çeşitlenmesi ‘ortak değer’ oluşturmanın biçimini ve de içeriğini değişime uğratmıştır. Özellikle iletişim olanaklarından yaygın görsel medyanın işlevi dikkate değerdir. Farklı kültürlerle (yaşam biçimlerine) sahip topluluklar arasında algı yönetimi iletişim olanaklarının artması ve çeşitlenmesi ile mümkün olmuştur demek, tamamen gerçekçi olmasa da, yaygın görsel iletişim araçlarının nitelik açısından eşdeğer olması bunu mümkün hale getirebilmektedir. Böylelikle görünürde varolan sınırsız seçenek, nitelik açısından fark oluşturmadığından seçim. seçim olmaktan çıkarılmıştır. Tüketimden haber almaya kadar pek çok şeyin niteliği yaygın medya aracılığı ile değişime uğramaktadır. Bu medya üzerinden yapılan değişikliği Baudrillard’ın ifadesiyle söylemek gerekirse: “Medyayı, gerçeği hipergerçeğe dönüştüren genetik bir koda benzetmek yanlış bir şey olmayacaktır.”³

Kitleler üzerindeki gerçeklik algısının yönetimi 'medya haberleri' üzerinden incelendiğinde savaşlar, haklar (hukuk), eğlence, tüketim vb. şeylerin niteliği medya aracılığı ile değişime uğratıldığı görülür. Yaygın medya için asıl amaç bu nitelik

³ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, 5. Basım, Doğu Batı yay., s. 56

değiştirme işidir demek abartı değildir. Medyanın olayları ele alış şekliyle gerçeği örtbas etme rolüne dünya genelinde bilinen birkaç örnek ile açıklık getirilebilir*

“Rene Thom’a inanmak gerekirse genelde televizyon ve televizyon haberciliği bütün bir sistemi kesinlikle niteliksel değişime uğratabilecek şeyler olupbiter biçimsel ve topolojik felâkete benzetmektedirler.”⁴

Baudrillard çağımızın temel hastalığına "gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi" demiştir. Ve "televizyonu bir nedenle sonuç, bir özneye nesne arasına minimal bir mesafe koyan, o eski kutuplu nükleer kasılma ve küçülme şemasına uygun bir şekilde zıt kutupları yok edebilen bi güce sahip DNA yöntemi gibi görmek"⁵ gerektiğini belirtmiştir. İki kutupluluğun sona erdiği alanlarda simülasyon evresine geçildiğini, bu evrenin salt güdümlenme evresi olduğunu ancak bunun bir edilgenlik evresi olmadığını, çünkü aktifle pasif arasında bir fark kalmadığını iddia etmiştir.

* 2001 İkiz Kuleler operasyonu ile medyada düşmanın imlenmesi.. Saldırının ilk saatinden itibaren çok net açıklamaların sosyologlar tarafından görsel medyadan 'bilgi (haber) verme' işi adı altında yapılarak kitlelerin amaç doğrultusunda yönlendirmeye başlanması. Birkaç yıl sonra CIA'nın, Usame Bin Ladin'i bulmakla görevli Araştırma Soruşturma Dairesini kapatması- ölü birin aranması nafile olmalı.. Ve 2011'de Wikileaks'in İkiz Kuleleri vurduğu iddia edilen üç kişinin de CIA ajanı olduğunu açıklaması. Irak'a hukuk götürülürken de aynı ikna aracı -medya- yoğun çalışmamış mıydı.. İnsan Hakları Komisyonu önünde 15 yaşında bir genç kız Kuveytte Irak askerlerinin yaptığı zulümleri gözyaşları içinde dünyaya anlatmış, sonrasında Kuveyt elçisinin kızı olduğu ve repliklerinin yazılma ihalesini ünlü reklam şirketi Hill and Knowlton'a on milyon dolara verildiği ortaya çıkmıştı, fakat bu komployu (düzeni) teşhir edecek bilgiler hiçbir zaman geniş kitlelere ulaşmamıştır. Yine ünlü medya danışmanı John Rendon Amerikan ordusunu karşılayan Kuveytlilerin elindeki Amerikan bayraklarının kendi işi olduğunu yıllar sonra açıkladı: "O bayraklar nereden çıktı sanıyorsunuz! Bu benim tasarımımdı!" Hatırlatmak gerekirse, 2003 Irak işgalinin kahramanlarından Iraklı Kimyager Ahmet Elvan el Cenabi de yaptığı iş ile -yalan raporlarıyla- 2011 yılında şöyle övünmüştü: "Bana bir yalan söyleyerek Irak rejimini devirme şansı verildi. Ben ve oğullarım Irak'a demokrasinin gelmesine neden olmaktan dolayı gurur duyuyoruz." (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Banu Avar, **Kaçın! 'Demokrasi' Geliyor!**, 4. Basım, Remzi Kitabevi, Ekim 2011).

Guy Debord Gösteri Toplumu adlı eserinde, medyanın olayları ele alış şekli ile hakikati perdeleme işini örnekendirir: "1981 de İspanyol Meclisi'nde Tejero ve sivil korumalarının garip saldırılarının başarısızlığa uğraması aslında başarıya ulaşmış olan daha modern, yani hükümet darbesini gizlemekle mükellefti." (Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Emekçi ve Okşan Taşkent, 3. Basım, Ayrıntı yay., s. 220).

Pek çok coğrafyada kurgu bilgilerin 'haber' adı altında kitlelere sunulması ile kültürler değiştirilmiş ve değiştirilmektedir. Gerçeklik denilen şey kitleler için, bilgi kılıfı ile yaygın görsel medya üzerinden büyük sermaye sahiplerinin çıkarları doğrultusunda üretilip, tekrar tekrar üretilebilmektedir. Bu kitlelerin gerçekliğidir.

⁴J. Baudrillard, **A.g.e.** s. 82

⁵**A.g.e.** s.57

Gerçekliğin medya üzerinden kurguyla nasıl üretildiği bir sinema filmiyle bile net örneklenebilir. 1997 yapımı " Wag the Dog " (Başkanın Adamları) filmi medya, savaş ve skandallar zemininde cesur bir film sayılır. Medyanın algı operasyonları sinema düzeyine indirgenip işlenmiştir. Seçimlere haftalar kalmışken başkanın yeni dönemde seçilmesini tehdit edecek bir skandal patlak verir. Amerikan halkını oyalamak ve dikkati başka yere yöneltmek için Conrad Brean adlı uzman Beyaz Saray'a davet edilir ve savaş gibi çok daha dikkat çekici olaylar kurgusu Hollywood yapımcısı Stanley Motts ve ekibinin yardımıyla başlar. Fakat kitleler bunun sette başlatılan bir savaş olduğunu bilmez -hatta kedisi ile savaşın ortasında oradan oraya koşuşturan masum genç kızı canlandıran oyuncu bile tam olarak neye hizmet ettiğinin farkında değildir. Kızın kucağındaki hayvanın türü verilmek istenen duyguya göre belirlenmiş, olayın kurgusunu yapanlar tarafından da seçim sürecine tabi olmuştur. Savaş kurgusu dikkati dağıtmak için başarıyla medya üzerinden halka sunulmuş ve "iş" bitmiştir. Film yapımcısı yaptığı işten o kadar çok memnundur ki, bununla övünme isteğine engel olamaz. Ve bir sabah evinde kalp krizi geçirip öldüğü haber ajanslarına düşer -yaptığı büyük işi kimseye anlatamadan ölmüştür.*

Bu film yakın zamanda ve gerçek hayatta tüm dünya haber ajanslarına Katar'ın film setlerinden sunulan Halep, Şam meydanlarını ve sahte Suriye ordu mensuplarının yalan itiraflarını hatırlatmaktadır. Medyanın kitleler üstündeki gücünü ve algı yönetimini göstermesi açısından "Wag the Dog" ilgi çekici bir filmidir.

Gerçeklik algısına çağlar arasındaki farklar veya öznel odaklı bakıldığında, algıyı oluşturan pek çok karmaşık etkenin varlığı görülür. Her yeni duyumsamayla değişime uğrama potansiyeline sahip olan gerçeklik algısı, sürekli olarak yeni duyumsamalar ile daha önceki verilerin değerlendirmesi yapıldığı için, yalnız belli koşullarda ve göreceli olarak "gerçek" olması sebebiyle kişiden kişiye farklılık göstermektedir. Ve çağlar içerisinde de köklü değişime uğramıştır. Günümüze gelindiğinde her zaman yönetimde olan algı kitlesel olarak daha fazla yönetime girmiştir. Görsel medya üzerinden şekillendirilebilmektedir. Bu şekillendirmenin büyük bir kısmını medya haberciliği oluşturmaktadır.

*Filmin ulaşıldığı kaynak www.politikfilm.net internet adresidir (16.05.2014).

Kısaca söylemek gerekirse: “tarihin uzun dönemleri boyunca varoluş biçiminin, duyularıyla algılama biçimide değişikliğe uğrar. Gerçekliğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçeğe göre kendilerini ayarlamaları, hem düşünme hem de görü bakımından boyutları sınırsız bir olgu niteliği taşımaktadır.”⁶

Peki sanatta gerçekliğin ifade edilmesi ne demektir? Ayrıca kültür ve algı yönetimi tarihte hiç olmadığı kadar yönetimdeyken, sanat bu düzen içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olabilir mi? Sanatın sermaye ile ilişkisi ve çağdaş sanatta sermayenin işlevi nedir? Bilim ve teknoloji çağında özne ve onun gölgesi (bireysel/ içsel/ bilinçdışı gerçeklik) neyi ifade eder?

Sanatta gerçeklik, öznenin belleğinde yer alan imgelerin belli bir oranda çözümlenip yeniden üretilmesi sonucu 'gizlenmiş'liğin ve 'açılmış'lığın birlikte yapıtta var olmasıdır. Gizlenmişlik bilincin altında ve güdülerle meydana gelen verilerdir (imgelerdir). Açıklık ise öznenin bilincinde yer alan daha çok rasyonel yönünde oluşan algılardır. Yeni verilerin belleğe (hafızaya) alınması -devamlılık halinde olan değerlendirme işlemi- ile veriler temsilleşir. Bu temsiller zaman içinde farklı temsillere de evrilebilir. Sanat yapıtının üretiminde veriler kısmen çözümlenip 'açılmışlık' ve 'gizlenmişlik' nitelikleriyle yapıtta var olurken, bu var olma sanatın gerçekliğidir. Var olma süreci ise sanattaki gerçekliğin tasarlanmasıdır.

Martin Heidegger, Sanat Yapıtının Kökeni başlıklı makalesinde şöyle der: “Hakikat, bir şey olarak olanın gizlenmemişliğidir.”⁷ Ve “ Sanat yapıtı varlıkların Varlık’ını kendi yöntemiyle açar. Bu açma, yani bu ortaya çıkariş, yani varlıkların hakikati yapıtta oluşur. Olan şeyin hakikati, kendisini sanat yapıtında işe koşmuştur. Sanat, kendisini işe-koşan (çalışan) hakkikattir”⁸ Heidegger’e göre, hakikatin yapıta kondurulması ne demektir? Heidegger bu konuda ayrıca şunları belirtmiştir:

⁶ W. Benjamin, ‘Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı’, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Hazırlayan Mehmet Yılmaz, Ütopya yayınları, 2. Baskı, Ocak 2009, s. 206

⁷ Martin Heidegger “Sanat Yapıtının Kökeni”, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** Çev. Nazım Özüaydın, s. 181

⁸ **A.g.e.**, s. 137

“Hakikatin –yapıtı– kondurulması (yerleştirilmesi) bir yandan bildik olmayı, olağanüstü yüceltirken sıradanı ve öyle olduğuna inandıklarımızı ise alçaltır. Kendisini yapıtta açığa vuran hakikat daha önce olup bitenden derilemez de, onunla kanıtlanamaz da. Daha önce olup biten, yapıt tarafından dışsal gerçekliği bağlamında çürütülür. Bu nedenle sanatın kurduğu şeyin yerini ; zaten var olan hiçbir zaman tutamaz. Kurma bir taşmadır, bir sunudur; bir ödündür, armağandır.”⁹

Sanattaki 'gizlenmişlik' ve 'açılmışlık'tan bahsederken, mutlak sınırları çizmek mümkün olmasa da, gerçeklik 'açılmışlık' içinde, düşsellik 'gizlenmişlik' içinde bir yerlerde aranabilir. Gerçeklikten bahsedebilmek için, gerçek olmayan düşsel olandan bahsedebiliyor olmak gerekir. Aralarında fark olmalıdır, zıtlıkları bulunmalıdır. Sonuçta, ilkesel olarak her şey ancak zıttıyla birlikte var olabilir. Fakat düşsel ile gerçeklik arasındaki ilişki her zaman bu kadar net ve ölgün değildir. Ve çoğu zaman başkalık kararlaştırılmaz hale gelmiştir. Ayrıca sürekli olarak oluşma süreci yapıtta devam etmektedir. Çünkü yapıtı algılayan özne de durağan, mutlak bir algıya sahip değildir. Yapıttaki sürekli devinim için Eco şöyle der:

“Gerçekliğin her türlü görüntüsü, renk, biçim, ışık, geometrik alan, ve uzaydaki zaman, uzam-zamana atfedilen değişik görüntülerdir: O halde gerçeği değişimi içinde algılamız görüngülerin sürekli oluşumları olarak kabul ederiz. Bu terimler içerisinde anlaşılmalı olan gerçek, insan bilincinde ya da yalnızca algılanmasında değişmeyen ve durağan gerçeğin yerini aldığı anda, sanatta gerçeği kendi var oluş terimleri kapsamında ifade edebilme yönünde bir eğilim gözleriz. O halde yapıtı, onu oluşturan unsurlardan oluşmuş bir gerçeklik olarak benimsediğimizde, yapıtın kendisinin de sürekli bir değişim içerisinde olması gereklidir.”¹⁰

Umberto Eco'nun bahsettiği sanat yapıtının kendi gerçekliği, sanat yapıtının teşhir düzeninin finans ile ilişkisinden nasıl etkilenir? Sanat ve sermayenin yakın ilişkisi Rönesans'tan bu yana incelenecek olursa eğer, aristokrat olmayan Medici hanedanının sanatta yaptığı atılımlardan başlamak gerekir. Yalnız Floransa'da değil bütün Avrupa üzerinde etkili olan saltanatlarını neye borçluydular? “İşte Gombrich'e göre, bu saltanat sanat sayesinde kuruluyor. Mediciler, soylu olmamalarının açığını, modern müze ve koleksiyon çıkırını açan girişimleriyle kapatıyorlar.”¹¹

Mediciler çıkardıkları iki Fransız kraliçesi ve iki papa sayesinde sanat ve klise dünyasını etkileri altına aldıklarında, “bu Fransız kraliçelerinden ilki Louvre'un

⁹A.g.e., s. 175

¹⁰Umberto Eco, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, İstanbul, Can yayınları, 2001, s.118

¹¹Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, Birinci Baskı 2011, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 9

müze'ye dönüştürülmesinde, ikincisi de dünyadaki ilk çağdaş sanat müzesi olan Musée de Luxembourg'un kuruluşunda rol oynuyor.''¹²

İlk sanat tarihi kitabı sayılan, "Cimabue'den Zamanımıza En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltıraşlarının Hayatları" adlı kitabın yazarı Medici koleksiyonlarının küratörü Vasari'dir. "Ve Medici himayesindeki sanatçıları, Michelangelo'yu, Raffaello'yu, Leonardo'yu bu tarihin zirvesine yerleştiren, odur.''¹³

İlk sanat akademisini (Accademia dell' Arte del Disegno, 1563'te), Avrupanın ilk büyük kütüphanesini (San Lorenzo Kütüphanesi), çağının sanatına öncelik veren koleksiyon anlayışını gerçekleştiren Medicilerdir. Kütüphaneler, Müzeler, Üniversiteler, Akademiler'in yanı sıra açtıkları sergiler ile örgütlenirler.

"Mediciler'in bütün bu siyasal ve sanatsal egemenliğinin arkasında çok güçlü bir ticaret ve finans ağının yanı sıra bu finans ağına eklenen özel bir himaye sistemi bulunur. Medici bankaları Floransa'dan, Venedik ve Milano'ya; Roma'dan Bruges ve Londra'ya kadar yayılır. Ve yine ilginçtir, koleksiyonlar o zamanki nakliye olanaklarının kısırlığına rağmen, bu banka ağı içinde dolaşıma girer. Yani para ile sanat, aynı şebeke içinde işletilir.''¹⁴

Anna Maria Luisa, Medici hanedanının son temsilcisi, bütün Medici servetini 1743 yılında vasiyeti ile Floransa halkına emanet eder. Öte yandan, çağdaş sanattaki himaye ve finans sistemi Medicileri gölgede bırakacak ölçüde büyüyüp, çeşitlenmiştir. Sanatı pinanse etmenin pek çok zemini olmasına rağmen, en dikkat çeken, sınır tanımayan mimari tasarımları ve lüks kültürün prensleri Arap körfezindeki Arap şeyhleridir. Louvre bile 1,6 milyar dolara Abu Dabi'ye gelir. "Ve hemen arkasından, Cumhurbaşkanı Sarkozy'nin 2009 Mayıs'ındaki Birleşik Arap Emirlikleri ziyareti sırasında Louvre'a bir ön açılış''¹⁵ yapılır.

"Bu göstermelik açılışın amacı, Sarkozy'nin asıl ziyaret nedenlerini estetikleştirmek: Yani bölgede zaten ciddi askerî varlığı olan Fransa'nın yeni konuşlandığı hava üssünün açılışı; 40 airbus uçak ve 10,4 milyon dolarlık silah satışı; iki nükleer reaktor inşası ve Fransa'nın Emirlikler'deki 817 milyon dolarlık yatırımları.''¹⁶

¹² A.g.e., s. 9

¹³ A.g.e., s. 9

¹⁴ A.g.e., s.11

¹⁵ A.g.e., s. 17

Mimari bir ıgır açan Emirliklerin daha önce görülmemiş yapılaşma hareketinin ürünü olan Burj Dubai, hl dünyanın en yüksek yapısıdır. Dünyanın en büyük limanını kurarak başlayan yapılaşma çılgınlığı, palmiye ve dünya haritası şeklindeki adalar ile devam eder. Uçan daire şeklindeki Louvre, deniz kabuğu biçimindeki merkez, şahin kanatları formundaki Ulusal Mze bunlardan bazılarıdır.

“Tabi bütün bu Abu Dabi ve Dubai fenomeninin, bu serapların, simulacrum’un bir de öteki yüzü var. Dubai gerçekten küresel sermayeyi tanımlayan sınırsızlığın, vatansızlığın vahası. Hiçbir kayıt, koşul, denetim olmayınca para da buraya akıyor – zellikle de kara para. Dolayısıyla küresel mafya cirit atıyor burada. Böyle olunca küresel korporasyonlar, başta petrol ve savaş endüstrileri, buraya yığınak yapıyor. Dünyanın 500 dev şirketinden 410’unun Arap Emirlikleri’nde şubeleri bulunuyor; kimilerinin ise merkezleri burada.”¹⁷

Bir kez daha Medicilerden 500 yıl sonra, sanatın sayesinde kurulan hükümdarlık, yine para ile sanatın yan yana durduğu bir zamanın sonucunda gerçekleşmiştir. “Hayatın ve siyasetin finansallaşması, ister istemez bir çok cepheden sanatın da finansallaşmasını da”¹⁸ dayatmıştır. Ayrıca büyük koleksiyonerler bankalardır.

“rneğin, Chase manhattan Bankası’nın patronlarından Nelson Rockefeller, modern sanatın paradigmatic sahnesi New York MoMA’yı ‘annesinin müzesi’ olarak anar. New York Metropolitan Müzesi’nin bir ‘evrensel müze’ düzeyinde örgütlenmesi, 1904 yılında müzenin başkanlığına atanan demir-elik baronu J.P. Morgan’ın marifetidir. Washington National Galeri, banker Mellon’un koleksiyonuyla kurulur. Guggenheim müzeleri zincirinin Berlin ayağı Deutsche Bank’tır.”¹⁹

Tabi ki bu yolla sanat piyasasının denetimi sağlanabilmekte ve bu düzenin devamlılığı için de bir takım otoritesi bulunan eleştirmenlerin tutumlarından yararlanılmaktadır. Sanat piyasasının bu kadar etkin olarak denetlenebildiği zamanda, işin ironik yanı artık sanatçıya verilen ‘aşkın özgürlük’tür.

‘Aşkın zgrlğn’ ağı olan 20. yüzyılda bireyselliğe söylemde düşkünlük, eylemde ise öznenin kitle kültürünün sadece bir parçasından ibaret oluşu, sanatın da kitle kültürüne ve kitle kültürünün sığlığına kendi isteği ile eklemlendiği bir süreci gösterir. Ve de bu süreç devam etmektedir.

¹⁶ A.g.e., s.17

¹⁷ A.g.e., s.22

¹⁸ A.g.e., s.145

¹⁹ A.g.e., s.162

Bu söylem ve eylem arasındaki çelişki felsefi bir çelişkiyi değil de, taktiksel bir çelişkidir. Şu yolla, bir şeyin anlamını ilkesel olarak ortadan kaldırmak, zıttını içermeyecek kadar o şeyle her yeri kaplamayı gerektirebilir. Bu durum, demokratik yollarla çağdaş kralların seçilmesi gibidir. Ve/ veya Roland Barthes'ın tanımladığı faşizm mantığında olduğu gibi ; 'konuşma yasağı' değil de, 'söyleme mecburiyeti' gibidir. 'Söyleme özgürlüğü' vardır, 'söylememe özgürlüğü' yoktur.

Çağdaş sanatçı da, kitle kültürüne dair her şeyi sanatlaştırma özgürlüğüne sonuna kadar sahiptir. Fakat teknoloji ve bilim çağında, onu kitleden uzaklaştıracak, öznel olana yönelme hakkına ancak sanat piyasasının bunu tolere ettiği ölçüde sahip olabilir. Çünkü böyle bir uzaklaşma denetimi sağlanamayana yönelme demektir.* O zaman çağdaş sanatçının özgürlüğünün sınırları nerede başlayıp nereye kadar uzanır?

"Çağdaş sanatçı alabildiğine 'özgür'dür. Öncelerini bağlayan bütün sözleşmelerden kurtulmuştur: Tarih, eleştiri, estetik, etik, stil, akım, malzeme, madde, fikir, bilgi, hakikat, hayat, siyaset, ütopya, manifesto, deha... Ama aslında, belki de hiç olmadığı kadar tutsaktır. Çünkü romantizmden beri sahip olduğu, sanatın varlığıyla ilgili iradeyi, neyin sanat olduğuyla ilgili ontolojik iradeyi yitirmiştir. Bu irade şimdi sanat piyasasına devrolmuştur."^{20**}

Çağdaş sanattaki bu özgürlük inancı ya da hissinin sebebi nedir? "Marx ve Engels'e göre ideolojide her şey tepe taklak görünür; işte çağdaş sanat da, bize zorla dayatılan her şeyi özgürlüğün hayata geçirilmesi olarak yüceltiyor." Bunun inandırıcı olmasının "nedeni, sanatı izleyen elitlerin tecrübe ettiği şeyin özgürlük, çeşitli rollerin benimsenmesi ve bir yana bırakılması, ve tüketici tercihinin dayanılmaz inşa edilmiş çoklu kimlikler olmasıdır."²¹

*Aynı zamanda sanat piyasası kendisine yönelmiş her türlü eleştiriye veya tehdidi içine alıp dönüştürebilme potansiyeline sahiptir. Baudrillard'ın 1996'da yayınlanan "Sanat Komplosu" başlıklı makalesinin aldığı tepkiler, 1983 yılında "Simülakrlar ve Simülasyon" başlıklı metni yayınlandığında bu sefer sanat camiasının onu bağrına basması, sanat için bir 'yol rehberi' olarak karşılanıp enstalasyonlara, makalelere, filmlere vb. konu olması bunu açıklayan bilindik bir örnektir. Bu yeni sanat düzeninin işleyişidir: şöhret ve star sistemi. Piyasa her türlü eleştiri ya da tehdidi kısırtma veya tolere etme potansiyeline de sahiptir. (Bkz., Sylvère Lotringer, "Sanat Korsanlığı", çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, 1. Baskı, İletişim yayınları, 2010, İstanbul)

²⁰ Ali Artun, **A.g.e.**, ss. 181, 182

Sanatın sermaye ile ilişkisi – Medicilerden bu yana – konusunda verilmiş olan bilgiler ve çıkarımlar Ali Artun'un **A.g.e. inden aktarılmıştır.

²¹ Julian Stallabrass, **Çağdaş Sanat ve Bienaller**, çev. Esin soğancılar, 1.Baskı 2009, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 157

Kültür ve sanatı belirleyen karmaşık pek çok etken söz konusu olmasına rağmen, bunlar dikkate değer olanlardan bazılarıdır. Çağdaş kültür ve kitle zevkinin aralarındaki ilişki ve birey ilişkisi oldukça yüzeyseldir.

“Burada ‘belirlemek’ sözcüğü öne çıkıyor: Para, medya ve popüler eğlence artık kültürel etkinliklerin finansmanını sağlayıp bizi kültür konusunda bilgilendirmekle kalmıyor, kültürel değerleri biçimlendiriyor, hatta yaratıyor. Bizim toplumumuzda onlar ne derse ‘kültür’ o oluyor. Çağdaş kültür, kitle zevkini tatmin etmeli, yani biçimi çok karmaşık olmamalı, anlamı şeffaf olmalı. Birey olmamıza yardım etmek yerine, bizi kalabalıklar içinde bir araya getirmeli, çünkü birey olmak bizi yabancılaştırabilir. İşte bu nedenle, kitle beğenisi ve onu besleyen para, medya ve eğlence, kültür üzerinde entropik bir etkiye sahiptir.”²²

Bilimsel olarak denetimi henüz sağlanamamış, teknoloji ile yönetilemeyen bilinçdışı olanın bu düzende yeri nedir? Bireyselliğin ve orjinalliğin tahtı teknoloji tarafından satın alınıp postmodern dönemde kitlesel olana verilmişken, öznellik sanatın itici kuvveti olarak mı görülmektedir?

“Hayaller sıradanlaştırılır, duygular küçümsenir -öznellik bir bütün olarak aşağılanır. Bunlar toplumsal gerçekliğin rastlantısal yan ürünleri sayılır ve bu nedenle kendi iç dinamikleri olmadığı düşünülür. Bir başka deyişle, postsanatın ideolojik bakış açısına göre, sanatı güdüleyen şey, öznellik değil, toplumdur. Sanat, toplumu temsil ederken, yani gerçekliğini ve ‘dış dinamiği’ni sanatsal açıdan ‘hayata geçirirken’ iç dinamiğini yitirir.”²³

“Bilimsel ve teknolojik olarak yönetilen bir toplumda bilinçdışı öcüdür, bu nedenle de öldürülmesi yada dışlanması gerekir”²⁴ Bundan dolayı, çağımızın insanı her şeyden evvel kendi gölgesiyle savaştadır, mücadeleyi ilk önce kendisine karşı vermektedir. İçsel olanı temsil eden öznel -bireysel- gerçeklik ile toplumsal olanı temsil eden dışsal gerçeklik arasındaki uyum da bir tüketim nesnesi olup tüketilmektedir. Eğer Baudrillard’a inanmak gerekirse, “Gölgeler krallığında artık kimsenin gölgesi yoktur ve kimse, Peter Schlemihl gibi gölgesinin üzerinde yürüyerek onu parçalama tehlikesiyle karşılaşmaz.”²⁵

²²D. Kuspit, **A.g.e.**, s. 189

²³**A.g.e.**, ss. 104, 105

²⁴**A.g.e.**, s120

²⁵Jean Baudrillard, **Kusursuz Cinayet**, Fransızcadan çev. Necmettin Sevil, 2. Basım 2006, Ayrıntı yay. , s. 49

İ.BÖLÜM : SANATTA GERÇEKLİĞİN İFADESİ, DÖNEMLER VE SÜREÇLER BAĞLAMINDA ÖZNEL GERÇEKLİK ALGISİNİN GÖRSEL DİL ÜZERİNDEN AKTARIMI

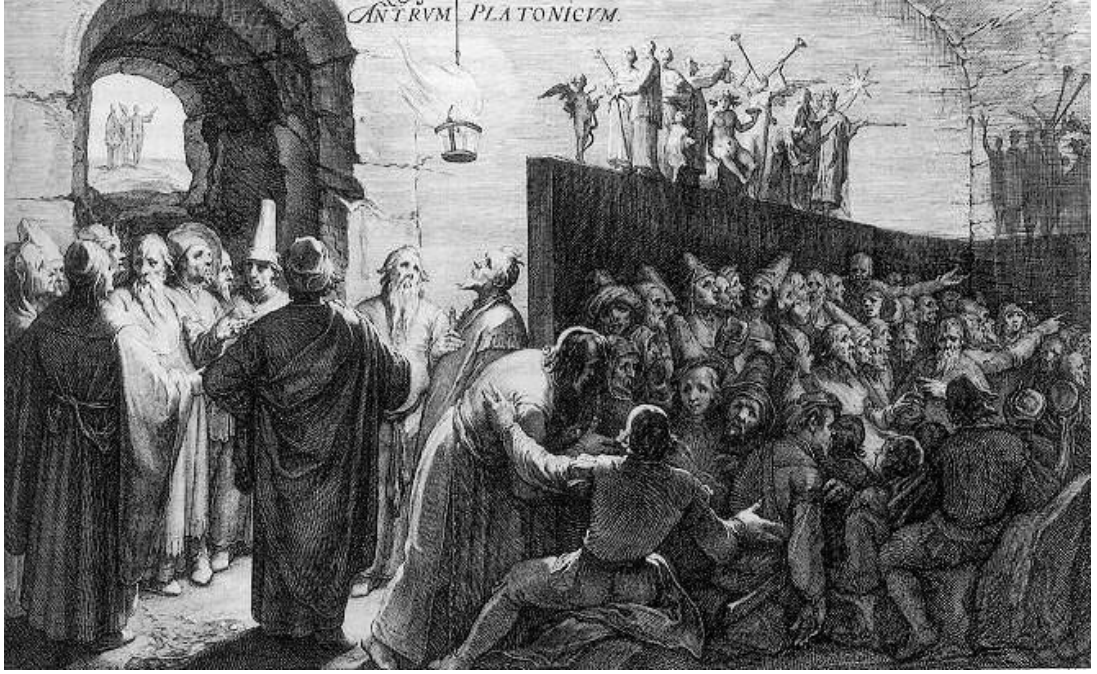
1.1. Eskiçağ ve Antikçağ Sanatlarında Gerçeklik Algısı

Sanatta gerçekliğin yansıtılma düşüncesi Platon'a kadar dayanır. Platon'a (İ.Ö. 427-348) göre, sanatçı görünür dünyayı, yani, duyular ile algılanan dünyayı yansıtıyordu. Ve nesnelere, insanlar olabildiğince dış görünümüne sadık kalarak yansıtılmalıydı. Yaşanılan dünya 'asıl gerçek' olan idealar dünyasının bir kopyasıydı. Yaşanılan dünyadan başka değişmez, mutlak doğruların olduğu bir dünyanın varlığını iddia etmiş ve bu dünyanın da idealar dünyası olduğunu Devlet adlı eserinde, mağara ve gölge metaforlarıyla anlatmıştır (Resim 1).

Mağara alegorisinde, büyük bir alevin aydınlattığı nesnelere gölgelerini karşılarındaki duvar üstünde sırayla geçerken gören insanlar, bunların gerçek olduğunu sanmakta, fakat aralarından biri eğer başını geriye çevirirse zamanla güneşin ışığına bakmayı başarabilecektir. Burada, gölgeler duyular yoluyla algılanabilecek dünyanın verileridir. Gölgesi görülen nesnelere ideadır. Güneş ise değişmezlik niteliğinde olan 'mutlak doğrular'ı ve 'kavramlar'ı simgelemektedir. Yaşanılan dünya idealar dünyasının yetkin olmayan bir kopyası ise burada güneş en yetkin tümel kavramların ideası konumundadır. Sanatta insanların ve nesnelere yansıması olduğuna göre, bir mimesis'tir. Yaşanılan dünya idealar dünyasının bir mimesis'i olduğundan, sanat mimesis'in mimesisi durumundadır. Bu yüzden Platon sanatı, idealar dünyasından insanı uzaklaştıran ve bazı sanatları da (edebiyat gibi) tehlikeli ve gereksiz bulmuştur.

Platon sanatı dolaylı olarak ele aldığı için (devlet yönetiminde sanatın rolünün ne olabileceği ya da olması gerektiği noktasında), birçok sanatsal ürünü de ahlak açısından 'gençlere kötü örnek' olduğu/ olabileceği için zararlı görmüştür. Gerçek bilgi sağlayamayacağı için de küçümsemiştir. Özellikle edebiyat ve şiiri (Homeros'un eserlerinin eğitimde yer almış olmasını kınamıştır). Ancak iyi bir yurttaş ve dindar gençler yetiştirilebilmesi için tanrıları öven, iyi karakterli insanları

öven eserlerin gerekliliği sonucuna yine Devlet kitabında varmıştır. Platon'un rızası 'güdümlü' ve 'sansürlü' sanattan yana olmuştur.*



Resim 1: Cornelius Cornelisz'den yararlanarak Saenredam, Platon'un Mağarası, Gravür, 1604, Londra, British Museum.

Sanat tarihinde kronolojik olarak gerçekçiliğin yasıtılması, Mısır, Asur, Hitit, Ege ve Yunan sanatı ile başlamış, Roma, Roma-Yunan sentezi, Rönesans, Barok, Yeni Klasikçilik ve Gerçekçilik olarak gelişip dönüşmüştür.

“Gerçek Mısır Sanatı'nda 'bilinen', yunan Sanatı'nda 'görünen' dir. Rönesans'ta 'ideal' dir. İzlenimcilere göre de 'hissedilen' ... Resmin içeriği, esinlenen konunun bir özeti, bir yorumu olduğu gibi, aynı zamanda öz'ün de taşıyıcısıdır, onun biçimlendiriliş yoludur. 'Öz' örneğin Rönesans döneminde 'din', 'iman' dir. 18. yy. da ise 'doğa' dir. 19. yy. da 'insan' dir.”¹

Doğalcılık (Natüralizm), Yunan Sanatı'nın Klasik Dönem ürünlerinde, Mısır Sanatının deformasyon biçimlerine karşı olarak kullanılmıştır. Bilindiği gibi, Antik Yunan kültürü, Antik Mısır kültüründen pek çok alanda etkilenmiş, bazı noktalarda da etki kaynağına tepkiler doğurmuştur. Doğalcılık kavramı, 19. yüzyıl ikinci

*Bkz. Platon, **Devlet**, çev. Cenk Saraçoğlu, Veysel Atayman, Bordo Siyah Dünya Klasikleri- Felsefe
¹Sıtkı Erinc, **Resmin Eleştirisi Üstüne**, Hil Yayınları, İstanbul, 1995, s. 67

yarısında, Avrupa'da pek çok alanda yaşamda günlük olanın aktarılmasında hedeflenen sanat anlayışı için kullanılmıştır. Doğalcılık ve Gerçekçilik arasındaki en dikkat çekici ayırım noktası : "yoğunluk"tur. Doğalcılık, herhangi bir ayıklamaya gitmeden görüneni kopyalama eğilimi ve ereğindeyken, gerçekçilik bütünü aktarmak için gerekli gördüğü ayrıntıyı alıp gerekli bulmadığını ayıklama ve dışarıda bırakma gayesinde olmuştur. Doğalcılık, "o an"ın bütün ayrıntılarını aktarmayı hedeflemiştir.

Gerçekliğin yansıtılması denildiğinde, görünenin olduğu gibi aktarılması, görünenin olması gerektiği gibi aktarılması -idealleştirerek- ve görünmeyenin görünür şekilde yansıtılması olarak genel şekliyle ifade edilebilir.

Sanatın ilk bilinen örnekleri resim sanatının silüet resimden doğduğunu gösterir. Geç Paleolitik dönemin örnekleri ayrıntılara yer verilmeden silüet şeklinde çizilmiştir. Sonrasında renklenip tonlanmış olan resimlerde ayrıntılar ve hayvan anatomisinin incelikleri görülür. Nihayetinde kadim zamanlardan beri insan sanatta ifade şekli olarak hem soyut hem de natüralist yaklaşımı benimsemiştir. Ama inanç sistemleri ifade edilecek olanın belirlenmesinde ve ifade ediliş biçiminde hep etkili olmuştur. Başta yenilik ve yaratıcılık getirmiş olan fikirler zaman içinde kalıplaşmış ve yozlaşmıştır. Tekrar yenilenmek eskinin anlayışına ve inançlarına tamamen olmasa da kısmen sırt çevirmeyi gerekli kıldığında, zamanla değişen ihtiyaç ve beklentiler bu yenilenmelerin itici gücünü oluşturmuştur/ oluşturmaktadır.

Geç Paleolitik dönemde sanatın ilk örnekleri görülür. Natüralist sanatın bilinen en eski örnekleri Fransa ve İspanya'da bulunmuştur. Bu çalışmalar kazıma figürlerden, desenlerden ve resimlerden oluşmaktadır. Aurignac kültürünün ilk mağara resimleri ayrıntısız silüet şeklinde resmedilmişti. Madeleine kültürü tahmini olarak 30000 yıl sürmüştür.

"50000 yıllık Aurignac ve Gravette kültür evreleri ile karşılaştırıldığında, sanatsal ifade bakımından çok daha zengin görünmektedir. (...) Resim sanatları ünlü Altamira ve Castillo (Santander, İspanya), Font de Gaume (Dordoyne) ve Marsoulas (Haure Garonne) mağaralarının çok renkli hayvan figürleriyle doruk noktasına ulaşarak ağır basmıştır."²

² Germain Bazin, **Sanat Tarihi**, çev. I. Bölüm çev. Üzra Nural, 1. Baskı, Sosyal Yayınlar, İstanbul, Şubat 1998, s. 18

“Abbé Breul’ün araştırmaları, Aurignac kùltürü evresinin çizgi resimlerinden, Madeleine’in son zamanlarındaki çok renkli resimlerine kadar, duvar resmi sanatının evrimini izlememizi olanaklı kılmaktadır”³ Öncesinde kalın çizgiler ve silüet hayvan figürleri gör÷lmektedir. Sonrasında doğaya uygun gerçekçi bir aktarım olmasa da hayvan anatomisi ayrıntılarıyla belirtilmeye başlanmıştır. Ton farklılıklarını elde edebilmek için boyalar karıştırılmıştır. Binlerce yıllık bu Geç Madeleine tekniğinin geçirdiği evreler Germain Bazin’e göre, “doğaya uygun bir canlandırma gereksiniminin gittikçe artan zorlamasının bir sonucuydu.”⁴

Natüralist yaklaşım açısından Madeleine kùltürü sanatına benzeyen -Geç Paleolitik dönemden başlayıp Mezolitik’e kadar devam ettiği gör÷len- Capsa endüstrisi evresinde iki farklı üslup gör÷lür. Madeleine sanatında natüralist yaklaşım olmasına rağmen hayvan figürleri toplu halde hareket karmaşası oluşturacak biçimde ele alınmamıştır. Yalnız bu dönemde Capsa endüstrisi evresinin Afrika Hami halkları, dışavurumcu sanat üslubu gösterir.

“Sanatçı, ilk olarak dramatik kompozisyonun esaslarına egemen olmayı kendine görev bilmiş ve konuyu ayrıntıları bir yana atarak gerçekçi ve canlı bir tarzda ele almadığı halde, şaşkınlık verecek ölçüde başarılı olmuş ve sistemleştirilmesini, neredeyse soyut taslak çizimciliğine kadar götürerek hareketin anaforu andıran kuvvet çizgilerini ortaya koymuş ve böylece büyüsel figürler de katışksız ‘göstergeler’ haline gelmişti.”⁵

Gör÷ldüğü gibi, Eski çağlardan beri insan sanatsal ifade şekli olarak hem naturalist hem de soyut üslubu betimleme biçimi olarak benimsemiştir. Madeleine kùltürünün yanı sıra, bilindiği gibi binlerce yıl Avrupa’nın kuzeyi, batısı ve Orta Avrupa insanı siyasal ya da kültürel bir atak göstermeden ilkel topluluklar halinde yaşamıştır. Aynı dönemde çevre uygarlıklar ciddi değişim göstermişti. Akdeniz bölgesi: Üç büyük kùltür merkezi (Nil vadisi, Mezopotamya ve Ege) siyasal, kültürel ve ticari olarak sistemler kurup gelişti.

Mısır sanatının otuz yüzyıl etkili olan estetik anlayışı, tasviri insan gözünün gördüğü şekilden farklı bir algıyla canlandırıyor. İnsan figürlerinin perspektiften

³ A.g.e., s. 22

⁴ A.g.e., s.23

⁵ A.g.e., s 23

dolayı görünmeyen bölümleri görünen şekliyle betimleniyordu. İnsan bedeni ‘en güzel’ hangi açıdan görüldüğü düşünülüyorsa o şekilde tasvir edilmiştir. Önden görülen beden profilden insan başı ve profilden görülen yürüme halindeki ayaklar ile resmedilmiştir. Benzer yaklaşım sadece insan figüründe değil, örneğin sepet içerisindeki şeyler içinde geçerliydi. Sepetin içerisinde olduğu için görünmeyen kısımlar görünür olarak aktarıldığından sepetin üzerindeymiş gibi görünüyordular. Bazı varlıklar minyatür sanatında olduğu gibi, kompozisyon içinde anlam hiyerarşisine göre boyutlandırılıyordu. Mısır heykel sanatında da benzer bir yaklaşımla cepheden görünme yasasına uygun heykeller üretilmiştir.

Mısır sanatı yalnız IV. Amenofis (İ.Ö. 1378- 1360) döneminde statik üslûptan sıyrıldı. Heykeltıraşların ve ressamların bu dönemde dışavurumcu ve manyerist ilkelere dayanan üslupları Tutankhamon tahta çıkınca engellendi. Sanat tekrar geleneksel kurallara din yoluyla bağlanmış oldu.

Mısır tutucu bir yolda ilerlerken, diğer Mezapotamya uygarlıklarında kendine has yaklaşımlar söz konusudur. Asur sanatını diğer zamanının sanatlarından ayıran şey, hayvan figürlerinde görülür. Vahşi av sahneleri vahşi bir gerçeklikle yansıtılmıştır. Asur sanatının monarşik özelliklerinden etkilenmiş olan Pers sanatı hayvanları gerçekçi olarak tasvir etmeyi Yeni-Babil İmparatorluğu (İ.Ö.625-639) döneminde bırakmıştı. Sonraki dönemde hayvan figürlerinde mitsel özellikler görülmüştür (kanatlı boğalar vb.). Yunan sanatlarının etkisiyle incelik gösteren tasvirlerle yönelmiştir.

Öte yandan tanrısallık fikri eskiye oranla etkisini yitirmiş, buna iyi bir örnek olan Girit sanatında tanrı tasvirine az rastlanır. Sarayları süsleyen fresklerde resim sanatının ifadesel rahatlığı görülür. Günlük yaşamdan görüntüler, soyut betimlemeler rahat ve canlı gerçekçi bir üslûpla aktarılmıştır.

Zamanın bir gerekliliği olarak insan bedeninin daha çok fiziksel olarak keşfedilmesi gereklilik haline gelince, mitolojinin yaratıkları ve Tanrılar insan görüntüsüne taşınmıştı. Aslında yeni fikirleri hayata geçirebilmek için, eski

düşüncelerden kısmen de olsa vazgeçmenin gerekliliği varken, eskiyen düşünceler zamanında yeniyi getirmişken, yozlaştığı vakit yaratıcılığın önündeki engel haline gelecekti.

Antik Yunan'da "insanın kendini keşfi, iki aşamada, yani fizik ve manevi aşamalarda gerçekleşti. İnsan vücudunun gerçek yapısını öğrenmek üç yüzyıl aldı. Erkek anatomisi İ.Ö. altıncı ve beşinci yüzyıllarda ve kadın anatomisi de dördüncü yüzyılda gerektiği gibi canlandırıldı."⁶ Daha sonra günlük hayatta gözlemler yapılarak duygulara ilişkin aktarımlara yönelilmiştir. Tasvirler mitlerin ve dinlerin etkisinden önceki sanatlara göre oldukça sıyrılmış. Sanatı üretme gayesi değişime uğrayınca, ortaya koyulan sanat ürünü de amaca hizmet etmiştir. Gözün gördüğünü optik gerçeklik içerisinde aktarma çabasının sonucu mekânsal gerçeklik perspektif içinde ele alındı.

Yunan heykeltıraşlığında kadın vücudu ilk kez çıplak olarak Praksiteles tarafından canlandırılmıştır. Ayrıca Hellenistik dönemde heykel sanatı insanda insani bütün duyguları yansıtmaya yönelmiştir: acı, ölüm, sevinç vb. Böylelikle sanat daha bireyselci bir niteliğe kavuşmuştur. Giysi kıvrımlarında ciddi bir gerçekçi anlayış da görülüyordu. Samothrake (Semendirek) Kanatlı Zaferi buna örnektir (İ.Ö. 180).

Öte yandan, gözlerin derin çukurlara oturtulması ile ifade de yoğunlaşma fark edildiğinde, bu özellik her tür figüre uygulanabilir bir durum almıştır. Genellikle mezar kabartmalarında görülen bu üslup kimi mezar taşlarındaki figürler, "daha hareketli ve bükülen pozları arkalarında oluşan gölgeleri ile birlikte hem mekânsal hem de duygusal derinlik kazanmıştır."⁷

"Eski Doğu sanatı, günlük yaşam veya savaşla ilgili sahneler dışında, manzarayla ilgilenmemiştir. Fidias ve Praksiteles dönemi Yunan sanatında, ilgi merkezini insan oluşturuyordu. Theokritos gibi ozanların kır yaşamını işlemeye başladıkları Helenistik dönem sanatçıları, kentlerin en seçkinleri için, kırdaki yaşama hazzını dile getirmeye çalışıyorlardı."⁸

⁶A.g.e., s 79

⁷John Boardman, **Yunan Sanatı**, çev. Yasemin İlseven, 1. Baskı, Homer ve Yayıncılık Kitabevi, 2005, s.162

“En eski çağlarda yaygın olan sezgisel natüralizm, Yunan sanatında, akılsal olarak planlanan bir gerçekçilik haline geldi; ama bu sanat, Hellenleri, her şeyde evrensel bir düzenin dile geldiğine inanmalarına yol açan idealist anlayışta da kendi sınırlarını buldu.”⁹

Yunanlıların plastik alandaki başarılarına saygı duyan Romalılar, devleti İ.Ö. 509 yılında kurmuşlardı ve heykel alanında özgün olarak ürettikleri portre heykelleriydi. Portre heykellerini idealleştirmeden görülene sadık kalarak karakteristik özelliklere önem vererek ürettiler. Romalıların pratiğe yönelik düşünme eğilimi, mimari yapıları halkın dünyevi ihtiyaçlarını dikkate alarak geliştirmesini sağladı. Yunan mimarisinden farklı olarak kubbeli ve kemerli yapılar yapıldı. Kemerlerin ve kubbelelerin en görkemli teşhir edildiği yer, ordunun yıkanma ihtiyacını karşılamak amacıyla yapılan 120.000 metre karelik alanı kaplayan hamamdı. Tapınakların sütunlarında önce Etrüsk etkisi, sonraları Yunan körent sütunu benimsendi. Etrüsklerin portredeki gerçekçiliğinden etkilenmiş olan Romalılar, portre heykellerde natüralist bir üslubu benimseyip olduğu gibi canlandırmayı amaçladılar. “Pompeius’u, Augustus’u, Neron veya Titus’u sanki bir filmde görmüşçesine tanıyoruz”¹⁰ Böyle bir gerçekçik Vespasianus’un büstünde de görülebilir.

Bu doğalcı yaklaşım İ.Ö. 100 yıllarında başlayıp Hristiyanlığın görünüşe önem vermeyen anlayışı etkin oluncaya kadar devam etmiştir.”Roma İmparatorluğu döneminde toplumun Hristiyanlaşması yavaş yavaş gelişir ve bu bağlamda sanatsal gelişimi kavrayamayız.”¹¹ Ama İ.S. 180 yılında Marc Aurel’in anıtı ile heykelde natüralist yaklaşım sanatta etkinliğini yitirmeye başlamıştır. Resim sanatında da heykelde olduğu gibi önceleri gözleme dayanan natüralist anlayış, Hristiyanlığın kabulüyle dünyevi olana fiziksel estetiğe önem vermemeye başlanmıştı. Görüldüğü üzere, toplumdaki inanç plastik sanatları da mutlaka etkiliyordu. Sanatta konunun ne olacağı ve nasıl ele alınması gerektiği bu dönemde de dini kaygılar tarafından yönlendiriliyordu.

⁸E.H.Gombrich,**Sanatın Öyküsü**, çev. Bedettin Çömert, 12.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s. 76

⁹Germain Bazin, **A.g.e.**, s. 82

¹⁰E.H.Gombrich, **A.g.e.**, s.84

¹¹Xavier Barral I Altet, **Sanat Tarihi**, çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, Ağustos 2011, Ankara, s. 51

1.2. Barok Dönem

Avrupa'nın 1600 ile 1775 yılları arasındaki sanatsal üsluba verilen ad olan Barok, Güney İtalya çıkışlı olup, Güney Amerika'ya kadar yayılmıştır. Rönesans'tan sonra oldukça yoğun duygusal bir taşmanın görüldüğü bu dönemde, soylular ve kilise arasındaki güç çekişmesi, Barok ile beraber ülkelerin kendi tutumuna göre öne çıkmıştır. Hollanda'nın yönelişi doğa ve insan olurken, kilisenin etkisi altındaki İspanya'da resim genel olarak saray resmi olmuş, peyzaja pek rastlanmamıştır.

“Barok” ve “Rokoko” on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda birlikte anılırken, “hiç kuşkusuz, dar anlamlarda ele alındıklarında, bu terimler, bir çok tarihsel yaftadan daha fazla bir anlam taşımazlar.”¹² Bu nedenle “eğer, Avrupa'ya özgül karakterlerini veren bir sanat formunun genel içerimlerini kavramak istiyorsak, on altıncı yüzyılı belirleyen özgür araştırma içgüdüsünden sonra ortaya çıkan bu formun, esas olarak bir formalizm (biçimcilik) olduğunu söyleyebiliriz.”¹³ Yaşamı şatafatlı bir gösteri olarak sunan on yedinci yüzyıl insanı, klise ve sarayları bu gösterinin sahneleri yapmıştır.

Barok, İspanya'nın Amerika kıtası ile ilgili siyasi gayelerinin bir getirisi olarak Güney Amerika'da da yayılmış, Fransız saray mimarlığı sayesinde Fransız kültürü bütün Avrupa'da itibar görmüş, çoğu yabancı sarayda Fransızca konuşulmasında bu etkili olmuştur. XIV. Louis ise, dünyevi ve dini otoriteyi saray çatısı altında toplamıştır. Paris'te bulunan mimarlık okulunda, Académie de l'Architecture'de Alberti, Vignole ve Palladio gibi mimarların görüşleri benimsenmiştir. Bu da Fransızların kısmen sade bir Barok anlayışı özümlediklerini gösterir. “Daha sonra özel yaşam ön plana çıktı ve ev içi törensel yaşamı, saray yaşamının yerini almaya başladı. Tüm on sekizinci yüzyıl düşüncesi, misafir odasının samimi odası içinde dile geldi ve bu oda ile salon, onun küçük bir tiyatrosu gibiydi. ‘Duygu’ moda oldu ve ondan dramlar yaratıldı.”¹⁴

¹²G. Bazin, **A.g.e.** s. 342

¹³**A.g.e.**, s. 342

¹⁴**A.g.e.**, s.345

Işığın dramatik bir şekilde kullanımını çalışmalarında uygulayan Greco “ileride bir çok sanatçının ilgisini” çekmişti. “Ancak, onlar ışığı, bir empresyonistin göreceği şekilde algılamayacak, Michelangelo Merisi da Caravaggio’nun (1571-1610) yaptığı gibi, konuyu derinleştirmek, çarpıcı kılmak üzere”¹⁵ kullandılar.

“XVI. yüzyılda, resim sanatının heykel sanatından veya çizimin renkten ya da rengin çizimden üstünlüğü gibi konularda tartışmalar yapılmıştı (Floransalılar çizimi, Venedikliler rengi savunuyordu). Şimdi ise konu bambaşkaydı ve Roma’ya Kuzey İtalya’dan gelmiş birbirine tümenden karşıt yöntemlerle çalışan iki sanatçı üstünde dönüyordu. Bunlardan birisi Bolognali Annibale Carracci (1560-1609), ötekisi de Milano’dan pek uzak olmayan Carravaggio köyünden gelen Michelangelo da Caravaggio’ydu (1573-1610)”¹⁶

Caravaggio’nın resimlerinde, “figürler, karanlık boşlukların girdabındaki soyutlanmış beyaz ve kırmızı kesikler haline geldiler; varlıkları etten ve dökülmüş kandan fazla bir şey içermiyordu”¹⁷

Öte yandan, Avrupa’da iki yüz yıl hakim olan estetik anlayış, İtalya’da bir öğreti halini almıştı. “Carracci’ler, İtalyan sanatının öğelerini daha iyi hale getirip canlandırarak tam anlamıyla yerel özellikleri silikleştirdiler ve hünerli karışımlarına mantıksal bir sistemin kişi-dışılığını kazandırarak, onaltıncı yüzyılın edinçlerinin öteki okullara aktarılmasını sağladılar. Bu arada Caravaggio, Rönesans idealizminin kösteklemesinden sonra bir natüralizm aşılıyarak resme yeni bir soluk kazandırmanın tam gerektiği zamanda ortaya”¹⁸ çıkmıştı. Bir diğer kendine özgü resim tekniğiyle sanata zenginlik katan kişi, Flaman resminde Rubens 1600 ile 1608 arasında İtalya’da kalarak sanat eğitimi aldıktan sonra, Çarmının Dikilişi’ni (1610) ve Çarmıhtan İndirilişi’i (1611-1614) yapar. Resimlerindeki formların kesintisiz ritmi sanki yaşam enerjisi yüklüydü, dinamikti (Resim 2).

Rubens’in pek çok yardımcısı ve öğrencisi bulunuyordu. Ama bunların arasında Van Dyck ‘insanlık görüşümüzü en az, Rubens’in yaşam fişkırان gürbüz

¹⁵Ümran Bulut, **Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003, İstanbul, s. 79

¹⁶E.H.Gombrich, **A.g.e.**,s. 304

¹⁷Julian Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, çev. U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, NTV yay., Ekim 2009. s.229

¹⁸G. Bazin, **A.g.e.**, s.346



Resim 2: Rubens, sol panel: Ziyaret, orta panel: Çarmıhtan İndiriliş, sağ panel: İsa'nın Tapınak'ta Sunulması, Anvers Katedrali'nde

figürleri kadar zenginleştiren, kan soyluluğu ve soylu özgüven ülkülerinin saydamlaşması sürecinde en çok¹⁹ katkısı olan kişiydi. Söz gelimi, “Lord John ve Lord Bernard Stuart” isimli çalışma böyle bir etkiyi verir. (Resim 3)

Rubens ile karşılaştıktan sonra ustaların yapıtlarını inceleyen Diego Vélazquez, Caravaggio'nun doğalcılığından etkilenmişti. 1620 dolaylarında yaptığı “Sevil Sucusu” (Resim 4) isimli resminde yaşlı yüzün bütün kırışıklıkla dolu yıpranmışlığı, Caravaggio'yu anımsatan bir ışık-gölge ile işlenmiştir.

“Barok dönemde sürdürülmekte olan natüralist anlayışta belirgin bir şekilde kullanılmakta olan görme kavramı, kuşkusuz resme değişik yansımalar kazandırmıştı.” Ayrıca “gölgenin resmin kurgusu için vazgeçilemeyecek bir öge olduğunu, -Rönesans resminin ardından- Caravaggio'nun bir çok resmindeki gibi, ‘Emmaus’da Yemek’²⁰ isimli resminde de görmek mümkündür. (Resim 5)

¹⁹E.G.Gombrich, A.g.e., s. 316

²⁰Ümran Bulut, A.g.e., s. 80



Resim 3: Vandyke, Lord John ve, Lord Bernard Stuart dolayları, 1638 dolayları, Özel Derleme



Resim 4: Velazquez, Sevil Sucusu, 1620 Londra, Wellington Museum, Apsley House.

Caravaggio realist bir anlayışla ışık-gölge'yi kullanmasına rağmen, kullandığı ışık tabii bir ışık olmamıştır. “Kepenleri kapalı olan atölyesini fener ile aydınlattığı tahmin edilen Caravaggio'nun çalışmalarında, karanlık bir kompozisyondan öne fırlayan, dikkat çekici ışık patlamaları önem taşır.”²¹ Resimdeki ışık konuyu yönlendirici bir rol üstlenip, sade denilebilecek bir kontrast ile realize edilmiştir. Örneğin “Aziz Matta'nın Çağrısı”nda “ışığı bir hikâye anlatmak için elverişlidir. Tabloda İsa odaya sağdan, kendi sağ elini aydınlatan bir ışık huzmesi ile birlikte girmektedir. İsa sağ eli ile San Matteo'yu çağırıyor. Işık bu davet için şairane bir hale teşkil etmektedir.”²²(Resim 6)

“Kendinden önce Giotto ve Dürer'in yaptığı gibi, kutsal olayları, sanki komşu evinde olmuşçasına gözlerinin önünde canlandırmak isteyen büyük sanatçılardan”²³ biri olan Caravaggio, sadece İtalyan Barok'unun temsilcisi olarak kalmamış, İspanya ve Hollanda Baroku'nun oluşmasına da neden olmuştur. Dikkatli bir doğa gözlemcisi

²¹Aslı Açıkgöz, “Barok Dönemin İsyankâr Dehası Caravaggio”, *Milliyet Sanat*, sayı 582, Eylül 2007, s. 37

²²Lionello Venturi, **GIOTTO'dan CHAGALL'e kadar bir resme nasıl bakmalı**, çev. Mesut Erdem, [y.y.], s.101

²³E.H.Gombrich, *A.g.e.*,s.306



Resim 5: Caravaggio, Emmaus'da Yemek, 1601, Tuval üzerine yağlıboya ve tempera, 141x196.2 cm. Londra, National Gallery.



Resim 6: Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağrısı, San Luigi dei Francesi'de, Roma

ve ışık-gölgeyi hem hakim kuvveti hem de hareketin vurgusunu artırmak için kullanmıştır.

Gözleme dayalı resim yapan Claude Lorrain ise başka bir akıma giden yolu açmıştır: İzlenimcilik (Empresyonizm). Yalnız Lorrain değil, söz gelimi Jan Van Goyen, Jacop Van Ruisdael de izlenime dayalı resim yapan sanatçılardır.

Claude Lorrain'in "Bir Rıhtım" isimli çalışmasında (Resim 7) doğal ışığın izlerini görüp, ışık ve gölgenin durumuna göre zamansal bir çıkarımda bulunmak mümkündür. Çünkü "doğal ışık, Elsheimer ve Wals'ın çalışmalarındakinden bile yoğun bir biçimde Claude'un resimlerinin kahramanıdır: figürler ve binalar kutsallığın gölgede bıraktığı meleklermişçesine, güneşin önünde geriye çekilir."²⁴



Resim 7: Claude Lorrain, Bir Rıhtım, 1639, Tuval üzerine yağlıboya, 99.1x129.5 cm. Londra, National Gallery.

²⁴Julian Bell, **A.g.e.**, s. 253

Caravaggio'nun kullandığı ışık-gölgedeki sertlik, Lorrain'ın kullandığı yoğun doğal ışık, Rembrandt'ın resimlerinde görülmez. "Rembrandt'ın alâkasının merkezi ışık-gölge kontrastları değildir, buğulamadır; renk değil, alaca karanlıktır."²⁵ "Rafael ve Rubens'in sorgusuz sualsiz kabul edebildikleri ana önerme –sanatın düşünceleri ve duyguları görünür hale getirdiği önermesi-, Rembrandt'ın ellerinde bitmeyen bir muamma haline"²⁶ gelir (Resim 8)



Resim 8:Rembrandt, Santçının Kendi Portresi,
Kunsthistorisches Museum / Viyana - Avusturya

"Fransız sanat tenkitçisi Eugène Fromentin'in Rembrandt'daki ışık gölge tezahürünü tasvir edişi meşhurdur. Şöyle söylüyor: Biraz sonra ışığı bir gölge banyosundan çıkararak daha uzak, daha şaşaalı bir hale getirmek için; koyu gölgeleri ışıklı bir merkez etrafında döndürmek, onları buğulamak, eritmek, kesif bir hale getirmek, yahut şeffaf karanlıklar elde etmek nüfus edilmesi kolay alaca karanlıklar meydana getirmek için; nihayet en koyu renklere bile, onları siyah olmaktan kurtaracak bir şeffaflık verebilmek için, herşeyi bir gölge ile sarıyor ve herşeyi, hattâ ışığı bile bir gölge banyosuna daldırıyor."²⁷

²⁵Lionello Venturi, **A.g.e.**,s. 105

²⁶Julian Bell, **A.g.e.**,s.246

²⁷Lionello Venturi, **A.g.e.**,s. 105

Farklı ışık ve gölge kullanımlarının görüldüğü bu dönem ile birlikte, gölge tenin gölgesi olmaktan öteye geçip, konunun hikayesini anlatmak için konumlanmış, ressamın önem hiyerarşisine göre düzenlenmiştir. Ayrıca dramatik bir etki yaratmak için ışık ve gölge oyunlarına başvurulmuştur. Öte yandan, Barok manzara ressamları ışığı doğal izlenimler ile yansıtmış ve ışık gün ışığı olarak Vermeer'in resimleri ile ev içine girmiştir.

“XVII. yüzyılda ruhsallıkla gündelik gerçekliğin yan yana gelerek resme dramatik bir gerginlik kazandırdığını görüyoruz. Avrupa sanatının Giotto'dan beri yaklaşıma çalıştığı tabiattan, Rönesans'tan sonra adım adım uzaklaştığını görüyoruz. Bu uzaklaşma sanatın bir iç derinliği kazanmasına yol açıyor ve Avrupa sanatını maddi gerçeği onun sınırları içinde kapalı da kalmayan yeni ve daha geniş bir gerçekçilik anlayışına götürüyor.”²⁸

Gerçeklik anlayışında Barok'tan sonra, natüralist yaklaşım devam etse de, birbirine tepki olarak ortaya çıkan akımlar halinde, gerçeklik anlayışı sürekli bir değişim içerisinde olur. Çeşitli içsel gerçeklikler farklı biçimlerde görülmeye devam ederken, antik çağlardan kalan sanatta gerçeklik sorunsalı güncelliğini muhafaza etmiştir.

1.3. 18.Yüzyıl ve Sonrası Sanat

Barok ve Rokoko sanatına tepki olarak 18. ve 19. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan Neo-Klasisizm akımı ile Yunan ve Roma sanatı yeniden canlandırılmak istenmiştir. Fransa'da, Kardinal Mazarin'in yönetiminde ortaya çıkan bu yaklaşım, krallığın desteği ile 1648'de "Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi" kurularak devlet tarafından desteklenmiştir. Barok ve Rokoko üsluplarının gösterişine karşı Yunan ve Roma Antik Çağına yeni bir ilgi yoğunluğu başladığında, en dikkat çeken kuramcı Alman arkeolog Johann Joachim Winckelmann olmuştur. Arkeoloji ve tarih alanındaki kimi gelişmeler ve Avrupa'nın o dönemki büyük düşünürlerinin (Goethe, Schopenhauer, Hegel gibi) Roma sanatı hakkındaki olumlu düşünceleri de Neo-Klasisizmin üzerinde etkili olmuştur. Antik sanatlar hakkında yayımlanan bazı

²⁸Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Ş. İpşiroğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2013 Basımı, s.117

kitaplar Avrupa dillerine çevrilip, geçmişe olan ilgiyi artırdığında, kilise ve saraylarda Roma tarzı mimari özellikler uygulanmasına sebep olmuştur. Bu dönemde yapılmış olan resim ve heykeller ruhunu Antik Çağ'dan aldığı kadar, dönemin kendi gerçekliğinden de etkilenmiştir. Jacques-Louis David (1748-1825)'in "Horatların Yemini" (1784) isimli çalışmasında ya da gazeteci ve David'in arkadaşı olan Marat'nın ölümünün tekrardan kurgulandığı "Marat'nın Ölümü"(1793) resminde olduğu gibi.

Sol cenahtan olan Marat'nın Ölümü'nde, "David, çıplak gerçekleri, çıplak sözcükleri ve çıplak fırça sanatını daha da öne çıkararak yürekleri sarsmayı denemiştir." Burada "ölüm farklılaşmış bir yüze ve böylece hakikate sahiptir."²⁹ "Neo-Klâsisizmin en iyi örneklerinden olan tabloda, David, Marat'nın öldürülmesini, 'Marat'nın kendini feda edişi' olarak betimlemiştir. Sadelik klâsik anlayışa bağlı bir sonuçtur."³⁰ (Resim 9)



Resim 9: Jacques-Louis David, Marat'nın Ölümü, 1793

²⁹Julian Bell, **A.g.e.**,s.301

³⁰Ümran Bulut, **A.g.e.**,s.88

" Rönesans döneminde doğaya yeni bir estetik yer tanınışı, yeni bir toplumsal idealin kendi bir anlatımı olmuştur. İnsanın mutluluğu gökyüzünde değil, yeryüzünde araması gerektiği yolundaki düşünce karşısında, mutluluğun öbür dünyada olduğunu öne süren gizemsel inanç yenilgiye uğrayarak, ortadan kalkmıştı. ³¹ Rönesans'tan sonra sanatta yansıtma yaklaşımı yeniden canlanmış ve Neo-Klasikler bunu Aristoteles'in kuramına dayanarak, ama onu yeniden yorumlayarak ele almışlardır. Neo-Klasiklere göre sanat, tabiatın olması gerektiği gibi -idealleştirilerek- yansıtılmasıdır.

Neo-Klasisizm ile aynı zamanda ortaya çıkan Romantizm akımı, bütün Avrupa'yı ve bütün kültür alanlarını etkilemiştir. 1800-1850 yılları arasında olup bittiği varsayılan romantizm akımı, imgelem ve düşü öven anlayışı ile, temel haline gelmiş sanat anlayışlarının sarsıldığı dönemdir. Buna rağmen bir resmin hem neo-klasik hem de Romantizm akımının özelliklerini barındırdığı (Peyron'un General Valhubert'in Ölümü) ya da aynı sanatçının hem Romantizm'in hem de Neo-Klasisizmin izlerini taşıyan çalışmalarının olması (David'in resimleri) gibi durumlar kesin tarihlendirme ve ulamlamaları güçleştirir. Çünkü romantik sanatçıların pek çoğu Roma'da eğitim almış, değişen zamanın kültürel, siyasi ve düşünce sisteminin de etkisiyle Neo-Klasik özelliklerden ayrılmıştır.

"Avrupa, Neo-Klasisizm'den Romantizm'e geçiş sürecini yaşamaktadır. Her iki akımda bireye en büyük değeri veren ve uzun zamandır görmezden gelinen, duygu ve aklı araştırma hakkını savunan dönemin ürünüdür."³²

Fransız Devrimi ile birlikte tetiklenen Romantizmde bireycilik, doğa, coşku, düş, imgelem gibi kavramlar baskın hale gelmiştir. Her tür duygunun rol kapabileceği bu dönemde, ölüm ve doğaüstü varlıklara gösterilen yoğunlaşma Mario Praz'ın kara romantizm dediği bir çeşidi de ortaya çıkarmıştır. Şiirde, operada, edebiyatta örnekleri olan bu yaklaşımın, resimde öne çıkan isimleri Delacroix ve Goya'dır. Özellikle Goya'nın resimleri bu tanıımı hakkıyla karşılar.

³¹M . Kagan, **Estetik ve Sanat Dersleri**, çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, Ankara-1993, s. 137

³²Paola Rapelli, **Goya**, çev. Aykut Hakverdi, Dost Kitabevi, Ankara,s. 30

“Karikatürsü gerçekçiliği, acımasızlığı, şiddete ve gülünce düşkünlüğü, şeytanların ve büyücülerin varlığı, Savaşın Yıkımları’ndan, Düşlemler’den Krallık Portreleri’ne kadar, onun yapıtını, dehşetin sınırlarına uzanmış romantizmin bu yanının en etkileyici tanığı yaparlar.”³³



Resim 10: Francisco de Goya, Bunun İçin Doğdunuz (Savaşın Yıkımları’ndan bir gravür), 1810-14 civarı.

Goya’nın bir seri şeklinde ürettiği “Savaşın Yıkımları” başlıklı oyma baskıları ile savaş, ölüm ve yıkım gibi konuları sorgulayan çalışmaları, söz gelimi “Bunun İçin Doğdunuz” isimli gravürü, isminden de anlaşılacağı gibi, insani bir boşluğa düşüşün ifadesidir. Burada akıl ve dinsel ya da aidiyet duygularından geriye kalan şey cesetlerdir (Resim 10)

Goya’nın resimlerinde anlatımcılığa yardım eden siyah-beyaz değerlerin kullanımı, zıt duyguların ya da doğaüstü yaratıkların aktardığı duygu hali, yansıtılan sosyal koşullar kadar gerçeklik gösterir. Öyle ki, biri içsel ya da bireysel olan insanın gerçekliği, diğeri ise toplumsal ya da dışsal koşulların belirlediği bir gerçekliktir.

Romantizm’de keskin ışık-gölge kullanımı, renkler gibi açık ve koyu değerlerinde anlatımın ve duygunun emrinde oluşu, kimi zaman spot aydınlatılmış figürleri alacakaranlıkta bırakmıştır. Diğer yandan, Turner ve Constable gibi sanatçıların romantik sanat anlayışını aşan yenilikler getirdikleri görülür.

³³Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş,4. Baskı, Remzi Kitabevi, s.27



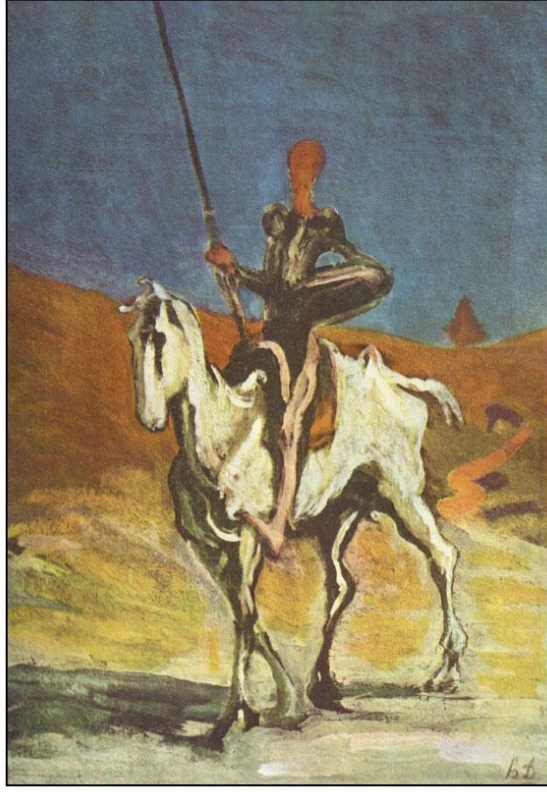
Resim 11: John Constable, “Wivenhou Parkı”, 1816, Tuval. Üzerine Yağlıboya, 56.1X101.2cm, Ulusal Sanat Galerisi/National Gallery of Art, Washington.

İzlenimcilerden önce direk doğa karşısında çalışarak gün ışığının etkisini göstermeyi amaçlayan Constable, ilk İzlenimciler için çıkış noktası olmuştur (Resim 11). Turner atölyesinde resimlerini yapmış olmasına rağmen, o da bir tür açık hava resmi geliştirmiştir. Yoğun hava katmanları ve renklerin birbiri içinde eriyerek keskin geçişlerin kaybolduğu, desene dair ilkelerin yıkıldığı resim anlayışı, ışığa olan doğa düşkünlüğünün bir getirisidir.

Klasikçiliğe yüzyıl boyunca rakip olamamış olan Gerçekçilik, aydınlanma devriyle birlikte 19. yüzyıl ortalarında hem Romantizm hem de Klasizme tepki olarak Fransa’da ortaya çıkar -düşünsel, toplumsal ve ekonomik yapı dönüşümlerinden oldukça etkilenmiştir. 18. yüzyıl Sanayi Devrimiyle proletaryanın oluşması, aristokrasinin elinde bulunan gücün burjuvaziye geçmesi, Gerçekçilik akımının tam anlamıyla ortaya çıkması için önemli noktaları oluşturmuştur.

Sıradan insanların, günlük yaşamda karşılaşılan sıradan durumların resme konu olması, günlük gerçekliği resme karikatürist bir ifade şekli ile aktaran Honoré Daumier, iç gerçekliği çizgiler ile derin izlenimler düzeyinde aktarmıştır. Her halükârda, Realizme anlam boyutunda derinlik kattığı söylenebilir. (Resim 12)

Kendisini Realist ressam olarak nitelendiren Gustave Courbet’in benimsediği gerçeklik, Daumier’in gerçekliğinden farklı olarak bir iç gerçeklikten çok, sosyal ya



Resim 12: Honoré Daumier, Don Kişot, 51x32 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, N.Pinakothek, Müncehen

da kültürel, sınıfsal statü gerçekliğini vurgulayan, siyah- beyaz değerlerin ön planda olduğu bir anlayışa sahiptir -örneğin bunlardan en bilindik olanı Taş Kıranlar'dır.

Gerçekçilik anlayışında pek çok farklı gerçeklik anlayışı savunulmuştur.. Kimi ne kadar da doğa gözleminden yola çıkılması gerektiğini savunsa da, varılması gereken noktanın ideal bir gerçeklik anlayışı olması gerektiği görüşünde olmuştur. Nihayetinde eski çağlardan beri sanatta gerçekliğin yansıtılması sorunsalı ile meşgul olan insan, değişen ve de gelişen sosyal ve fikirsel koşullar gereği bu anlayış üzerinde hep “dönüştürme” eğilimi ve gayesinde olmuştur. Bu noktada, Rusya'da gelişen Gerçekçilik anlayışı Batı'dan kısmen farklı bir yönde gelişme izlemiştir. Bu gelişme konu bağlamında incelendiğinde, Batı Gerçekçiliğinin dışında kalan kısmını göstermesi açısından önemlidir –en azından kuramsal düzeyde.

Bielinski, sanatın yaşamı olduğu şekliyle yansıtması gerektiğini, idealize ederek güzelleştirme yapamayacağını, çünkü sanat aracılığıyla gerçekliğin yeniden yaratıldığını savunmuştur. Sanata 'toplumsal bir görev' de yüklemiş, yararcılık

görüşünü benimsemiştir. Çernişevski de, yararcılık görüşü üzerine temellendirdiği sanat anlayışında, sanatın görevini yaşamda yoğunlaşmaya fırsat bulamadığımız şeyleri, yeniden canlandırıp açıklamak olarak görür. Yansıtmayı yapacak olan sanatçı tarafsızlık içinde bunu yapamaz: açıklar ve yargılar. Ayrıca sanat gerçek yaşamdan ve gerçekliğin üstünde bir yerde olmadığı için kendi yerini göstermesi ve gerçekliği yüceltmek gayesiyle yapılmalıdır. Çernişevski'nin açıklayıcılık ve yargılayıcılık ile görevlendirdiği Gerçekçilik bu noktada Batı Gerçekçiliğinden ayrılır.

Genel olarak Marksist Estetik diye adlandırılan sanat anlayışı, sanatı toplumun ekonomik yapısıyla birlikte ele alır. Sanat akımları, üslupları ister istemez egemen sınıfın çıkarlarını imler ve gözetir. Marksist estetiğe 1934'e kadar ve 1934'ten sonra diye bakılacak olursa, 1934'ten sonraki dönemi Rusya'da Toplumcu Gerçekçilik adıyla resmi nitelik kazanmıştır.

İlk kez Marksist öğretiyi estetik kuram ile ilişkilendirip geliştirmeye çalışan G.V. Plehanov (1856- 1918) olmuştur. Sanatın kökeninin iş ve faydacılık olduğunu belirtmiştir. Bunu eski mağara resimleri, bedenlere sürülen yağlar, boyalar, takılan takılar ve yapılan danslar ile açıklamaya çalışmıştır. Kadim zamanlarda sanatın ilk faydacılık ilkesi (düşüncesi) gözetilerek yaşamın devam ettirilebilmesi kaygısıyla ortaya çıktığını savunmuştur. İlkel topluluklarda yapılan dans figürleri ile taklit edilen hayvan hareketleri, bir nevi o hayvanların güçlerinden alabilecekleri düşüncesiyle çıkmış ve yine çizilen mağara resimleri hayvanları avlamakta sağlayacağı kolaylık düşüncesiyle yapılmıştır.

Plehanov'a göre, güzel şeyler toplumsal faydası olan nesnelere arasındadır. Devletin sanatçıya yol göstericilik yapmasına karşı çıkmış ve sanatı kışkırtıcılık aracı olarak görmemeye çalışmıştır. Bu yüzden bir süre sonra Rusya'da onun yaklaşımı gözden düşecektir. Çünkü Marksist Estetik, Toplumcu Gerçekçilik kuramıyla yeniden şekillendirilip 1934'te Rusya'da resmi sanat görüşü olarak ilan edilip devlet eliyle korunup desteklenecektir.

Marksist estetiğin kuramcılarında György Lukacs, Toplumcu Gerçekçiliği geliştirmeye çalışmış ve yansıma yaklaşımlarını doğalcılık ve gerçekçilik olarak ikiye ayırmıştır. Lukacs'a göre, Toplumsal Gerçeklik doğalcılık yaklaşımıyla görünenin bütün ayrıntıları aktararak yansıtılamaz, böyle bir yansıma yüzeyseldir.

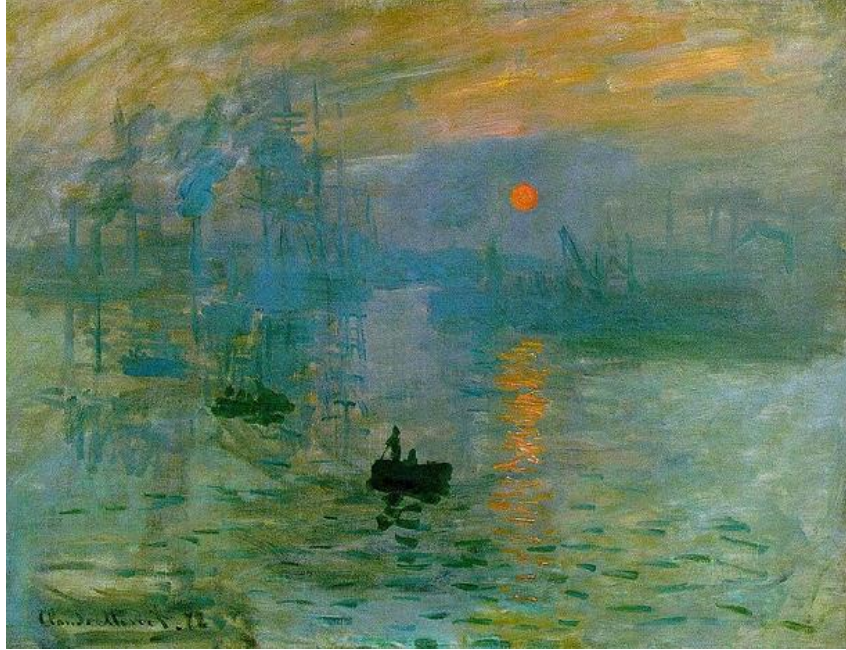
Ancak ayıklamaya giderek toplumsal gerçeklik yansıtılabilir. Sanatın gerekli olanı tutması, gerekli olmayanı dışarıda bırakmasından yana olmuştur.

Toplumcu Gerçekçilik ile Eleştirel Gerçeklik birbirinden net olarak ayrılır. Eleştirel Gerçeklik, burjuvanın yapı bozulmalarına dikkat kesilip onları eleştirirken; Toplumcu Gerçekçilik, sosyalist bir toplumun yaratılması ve sonrasında bu yapının korunması gayesinde bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Eleştirel Gerçekçilik, Gerçekçilik akımına dayanmasına rağmen ona yeni açılar kazandırmış, insanın iç dünyasına eğilmesiyle belirleyici özellik göstermiştir. İçinde bulunulan duygusal koşulların etkilerini ve biçimlendiriciliğini, toplumsal durum ile birlikte yansıtmayı hedeflemiştir. Sanayileşme ile değişen sosyal yapı ve yaşam tarzları yeni soruları, yeni sorunları ve yeni çözümlerini beraberinde getirmiştir. İnsanı büyük oranda biçimlendiren içinde bulunduğu çevre ve dış koşullar olduğuna göre, sorunu imlemek Eleştirel Gerçekçilik için yeterli değildir. Sorunu meydana getiren ve devamlılığını sağlayan koşullar eleştirilmelidir. Eleştirel Gerçekçiliğin çıkış noktasında, bazı şeylerin değiştirilebilmesi için onun sürekliliğini sağlayan koşulların değiştirilmesinin gerekliliği savunulmuştur.

Ekonomik yapı ve egemen sınıf beklentisinin de değerlendirildiği, ayrıca bu bağlamda değişikliğin koşulların değiştirilmesinden başlanması gerektiği gibi fikirlerinde görüldüğü ve buna kendince çözümler önerilerinin getirildiği bu Gerçekçilik anlayışında da ideal bir düşüncenin varlığı görülür. Batı Gerçekçiliğinden ayrılan noktalarda hayatın sosyal ve siyasal gerçekliğini de göstermesi açısından önemlidir. Bu arada Batı da kimi ressamlar ise, doğa ile kendisi arasında ideal düşünce yapısının ve resim geleneği kurallarının girmesine karşı çıkarak, gün ışığını 'aracısız' gözlemlemek gayesiyle kendi izlenimlerini aktarmaktadır: İzlenimcilik (Empresyonizm).

İzlenimcilik'te ışık ve gölgenin canlı, cansız varlıklar üzerindeki etkisinin gözlemlenip yansıtılması, biçimi bu amaç doğrultusunda feda etmelerini gerektirmiştir. Rönesans'ın bir görme biçimi olarak getirdiği merkezi perspektif anlayışı, İzlenimcilikte önemini yitirir. Bilimde uzam ile ilgili bazı kabullerin değişmesi de bunda etkili olur –sabit bir görüş ile keskin bitişler yerini heterojen bir

uzam anlayışına bırakır. Çünkü “perspektif kuralına göre yapılan sanat yapıları, her ne kadar, doğanın mükemmel temsili olma iddiasında olsalar da, aslında doğadan kopuklardır ve doğaya hükmetme arzusunun birer ifadesidirler.”³⁴



Resim 13: Claude Monet, İzlenim, Gündoğumu, 1872, Tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm., Marmottan-Monet Müzesi, Paris.

Bu kültürel olarak gözün nasıl görmesi gerektiği yönündeki Rönesans perspektif anlayışı, sadece İzlenimcilik’te değil, Kübizm ve Sürrealizm gibi akımlarda da önemsizleşir. “Örneğin, dünyanın mucizelerine açık olan bir algıya özlem duyan André Breton, Sürrealizm ve Resim’de gözü yeniden ilksel görme biçimlerine geri götürmek gerektiğini” savunmuştur. Böylelikle, “Modernliğin neden olduğu, insanın algısı üzerindeki deformasyon ya da dejenerasyonun onarılmasıyla görmenin önündeki sınırlar kalkarak hem imge özgürleşecek hem de hissiyat gelişerek algının gücü artacaktır.”³⁵

³⁴Süreyya Su, “Görmenin Disiplini Olarak Perspektif Üzerine Panofsky ve Florenski”, **Sanat Dünyamız**, sayı:139, Mart-Nisan 2014, s.20

³⁵Süreyya Su, **A.g.m.**,s.22

Değişen perspektif anlayışı ve ışık-gölgenin değişken hallerinin tespit edilmek istendiği bir dönem olan izlenimcilikte, geleneksel statik gerçeklik anlayışına karşı, söz konusu olan günün her saati değişkenlik gösteren bir gerçekliğin izlenimidir artık. Monet'nin günün farklı zamanlarında resmettiği Roven Katedrali ya da bir seri şeklinde yine farklı mevsim ve günlerde yapılmış Saman Balyaları'nda olduğu gibi. Akıma ismini veren Monet'nin "İzlenim, Gündoğumu", 1878 (Resim 13) isimli resmidir.

İzlenimcilerin gerçekliği algılama ve aktarma eğilimindeki yenilikler sadece ışığın resme girişinde bir değişiklik getirmemiş, dolayısıyla, gölge de renklerle ifade edilmeye başlanmıştır. Bu bazen gölgenin renkli griler yolu ile ifade edilmesini gerektirdiği gibi, bazen de -Van Gogh ve Cézanne da olduğu gibi- rengin kendisi gölge olarak resme girmiştir.

Bu dönemde sanatçı nesnel (dışsal) gerçekliği varış noktası olarak değil, içsel (bireysel) gerçekliğe giden bir çıkış noktası olarak referans almıştır. Bunu gün ışığında değişen ışık ve gölgenin tespiti ya da kişisel renk kullanımı yolu ile elde etmeyi hedeflemiştir. "Dış gerçekliğin kendi kendine yeterliliği anlamını yitirmiş kişinin içinde bulunduğu toplum onun tek amacı olmaktan çıkmış"³⁶tır.

"Manet ve ondan sonra gelen tüm izlenimciler, yalnızca bir hizmet verme zorunluluğunu değil, aynı zamanda bir şeyler söyleme zorunluluğunu da yadsıdılar."³⁷ 1880'li yıllarda izlenimciler arasındaki birlik bozulmaya başlayıp, aralarındaki farklar arttığında, artık birlikte sergiler açılmamaya başlayınca, kısa bir süre izlenimci etkiler gösteren "Cézanne, zaten önceden , tek başına yeni estetik yollara sapmıştır."³⁸ Geleneksel perspektif anlayışının yanı sıra, değişken odak noktasına ulaşan resimleri ile yeni bir anlayışı getirir.

³⁶Zeliha Burtek, "Natüralizm ve Empresyonizm", **Artist Modern**, Nisan/Mayıs 2011, s.74

³⁷Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları**, çev. Necmettin Kâmil Sevil, 2. Baskı, YKY, İstanbul, Mart 2006, s.220

³⁸Marina Ferretti Bocquillon, **Empresyonizm**, çev. Gökçe Tuncer, Haziran 2005, Ankara, Dost Kitabevi, ss. 69,70

Cézanne, Emile Bernard'a yazdığı mektupta, "doğayı silindirle, daireyle, koniyle, hepsini perspektife yerleştirerek ele almak gerekir; öyle ki, bir nesnenin, bir düzlemin her kenarı bir merkez noktasına yönelsin"³⁹ der. Ayrıca kişisel gerçekliğin ifade edilmesi noktasında, zihni önceki ustaların formüllerinden kurtarıp, "kendi kişisel ruh halimizi ifade edebilmenin yollarını bulmaya bakalım"⁴⁰ derken yeni bir akımın çıkış noktası olur: Kübizm.

Kübizm'de biçimin deforme edilmesi, perspektif ile görünen gerçekliğin dışında bir başka gerçekliğin ifade edilmek istenmesi sonucunda gerçekleşir: içsel, tinsel ya da resmin kendi gerçekliği. Bunun için algı farklılaşmış, algıya eşzamanlı olarak giren yüzeyler, geleneksel ve optik gerçeklikten ayrı bir perspektif anlayışı doğurmuştur. Başlangıç noktasında, Cézanne etkisi olan Kübizm, analitik ve sentetik kübizm olarak gelişme gösterir. Akımın başlangıcını gösterdiği kabul edilen Picasso'nun Avignonlu Genç Kızlar'ı, sanatın hâla şoke edebildiği bir zamanın ürünüdür. Öte yandan tepkilerin yanı sıra, bu resim için André Salmon, "günümüz sanatının alevlerinin çıktığı, daima kaynayan krater"⁴¹ benzetmesinde bulunmuştur.

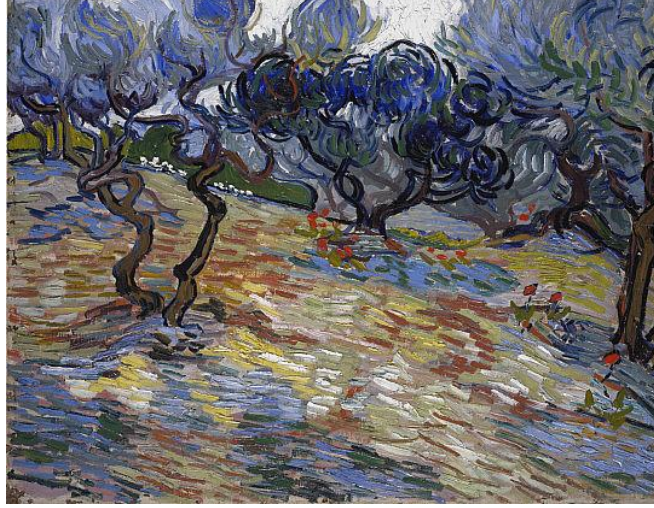
"Sanatın bütün yollarını ve olanaklarını deneyen Picasso ile Avrupa ressamı sınır tanımayan, atak bir özgürlük kazanıyor. Ressam aklından her geçeni, elinden her çıkanı ortaya atıp anlamını kendi kişiliğinde arattırıyor."⁴² Ama Picasso temsil gerçekliğinin karşısına resmin kendi gerçekliğini koyan Kübizmin, diğer bilim ve kültür alanları aracılığı ile açıklanmasına da karşı çıkarak, bu yorumları edebiyattan ibaret görüyor. Kübizmin sadece resmin kendi sınırları içinde kaldığını iddia etmiştir. Kübizm üzerine yayımlanan ilk kitabın (Kübizm Üzerine) yazarı Jean Metzinger ve Juan Gris, Fernand Leger, Georges Braque akımın öne çıkan isimleridir.

³⁹A.g.e.,s. 122

⁴⁰Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3. Baskı, Haziran 2010, Sel Yayıncılık, ss. 28, 29

⁴¹Pierre Cabanne, **Kübizm**, çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi, Kasım 2013, Ankara, s.24

⁴²Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Ş. İpşiroğlu, **A.g.e.**,s.166



Resim 14: Van Gogh, Zeytin Ağaçları, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 49x63 cm. İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh.

Geneneksel sanat anlayışının ve yüzyıllar boyunca sanatın ulaşabileceği en mükemmel noktanın Yunan sanatı olduğu yönündeki kabul çoktan yıkılmıştı. 20. yüzyıla gelmeden önce de sanat bir çeşit dışavurumsal özellik gösterebilmiştir; Norbert Lynton'a göre, Bosch, Altdorfer, Dürer, Goya, Blake, Delacroix, Turner, Gauguin, Edward Munch, Van Gogh gibi sanatçılar dışa vuran özellikler göstermiştir.*

Söz gelimi “Van Gogh insan yaşantısını tuvale aktarırken gerçekliğe bağlı kalmaya her zaman özen göstermişti.” Peki bu gerçeklik hangi gerçeklikti? “Gerçeklik, ama geçmişlerin gerçekliği değil, yaşadığı zamana yaraşan, çağdaş gerçeklik. Buna gerçekliği olduğu gibi kopya etmekle ulaşılamazdı; van Gogh’u ilgilendiren, görünenin ötesindekilerdi”⁴³ Burada söz konusu olan nesnel gerçeklik değil, içsel gerçekliğin bir çeşit dışa vurumudur (Resim 14).

Konu bağlamında bir diğer önemli örnek Bosch’tur. Bosch da Van Gogh’tan farklı olarak ama yine görünenin ötesindekilerle ilgilenmiş, yüzyıllar boyunca sanatçı olarak bile kabul edilmemiş veya yaptığı resimler “dengesiz bir zihnin ürünü” olarak görülmüştür. Bu noktada Virginia Pitts Rembert’in Bosch’un şahsında yapmış olduğu ‘gerçeklik’ tespitine yer vermek gerekir:

*Bkz. Ahu Antmen, “Pirimitivizm ve Dışavurumculuk”, A.g.e.

⁴³Ingo F. Walther, **Vincent Van Gogh**, İngilizceden çev. Ahu Antmen, 1. Baskı, Taschen/ Remzi Kitabevi ortak yayını, Şubat 2005, s. 66



Resim 15: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Dünya'nın Yaratılışı, 195x220 cm, Yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid.

“Gerçek şu ki, pek az sayıda insan imgeyle gerçekliği birbirinden ayırabilecek kadar nesnel düşündür. Bu yetersizlik, sıradan izleyicide imgenin gerçek hayattaki karşılığının görüntüsüne sahip olması beklentisini doğurur ve şayet öyle değilse, bu benzerliğin dengesiz bir zihnin ürünü olduğunu düşünmesine yol açar.”⁴⁴

Dış görünüşü resmetme gayreti hakimken, iç dünyaları resmeden Bosch, bu yüzden resimlerinde dışavurumcu özellik gösterir. (Resim 15) Dolayısıyla Norbert Lynton'un dışavurumculuğun akım halinde ortaya çıkmadan evvelde eğilim olarak görüldüğü yönündeki tespitlerine katılmamak güçtür. Ayrıca Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımının sanatçıları arasında belli başlı benzerlikleri ortaya koymanın zorluğu da, dışavurumculuğun, dışa vurulanın pek çok çeşitliliği doğası gereği barındırması ile açıklanabilir. Sanatın daha da bireye özgü hale gelmesi, herkesin kendi gözü ile algılaması bu akımın yine doğasına özgü bir gerçekliktir.

⁴⁴ Virginia Pitts Rembert, **Bosch**, çev. Begüm Kovulmaz, 1. Baskı, YKY, Ağustos 2009, İstanbul, s.210

Dışavurumculuğun eğilim olarak değil, bir akım olarak ortaya çıkışı, “Paris’li Fovların (1915), Mavi Atlı’nın ve Die Brücke (Köprü) adıyla bilinen Dresten tabanlı grubun birlikte hareket ederek Empresyonizm’e karşı bir tepki olarak oluşturdukları avangard”⁴⁵ hareketle gerçekleşir. Bu akımın öne çıkan isimleri: Wassily Kandinsky, Augus Macke, Frans Marc, Max Pechstein, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde’dur.

Dışavurumculuk’ta renk kullanımı karşıtlık/zıtlık olarak kullanılmış, ama sırf bir zıtlık teşkil etmesi için (Fovizm gibi) değil, içsel bir simgelemenin dışavurumu gayesi ile yapılmıştır (Resim: 14). Sonrasında Sembolizm ve Soyut Sanat akımları da bu içi dışa vurmanın farklı biçimleri olarak akım olarak ortaya çıkar.

Denilebilir ki – geniş anlamı ile düşünüldüğünde – her sanat bir dışavurumdur ve bunu yaparken de ister daha az genel, isterse herkesce bilinen bir sembolleştirmeye başvursun. Nihayetinde de, “insanoğlu kendini dışa vurabilmek için bir sembol bulmak zorundadır. Doğrusu, ‘dışa vurma’nın kendisi de bir ‘sembolizm’dir.”⁴⁶ Yine geniş anlamı ile sembolizmin bir eğilim olarak tarihi insanın tarihi ile yaşıttır.

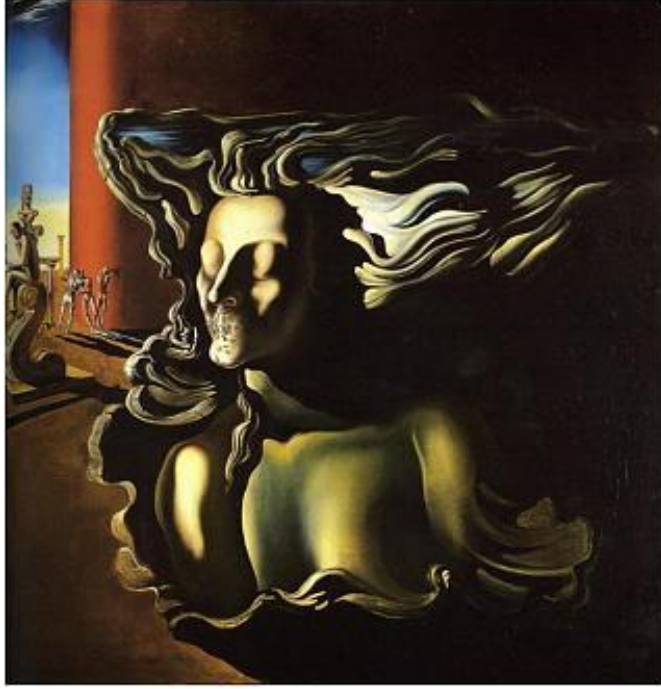
Duygu yoğunlaşmasının yansıtılması tamamen olmasa da, genel olarak dışavurumculuk akımını kapsayan nadir ortak noktalardandı. Pek çok sanatçı savaşları bile ‘arınma’, ‘doğal bir temizlik’ olarak görebiliyor, kimisi gönüllü cepheye çeşitli beklentiler ile katılıyordu: Beckmann, Dix, Schmidt- Rottluff, Marc, Macke, Morgner. Ama Birinci Dünya Savaşı sonrasında, dışavurumculukta yeni bir tutum görülmüştür; toplumsal olaylara sanatsal duyarlılık.

Öncesinde sanatçının salt duygu ya da zihinsel durumunu yansıtan renk ve biçim kullanımları, savaşın kendi gerçekliği ile karşılaştığında savaştan geriye kalan savaş kurbanları betimlemelerine dönüştü. Herwart Walden 1917’de “dışavurumcu

⁴⁵Paola Rapelli, **Kandinsky**, çev. Özge Özbek, Dost Kitabevi, Ankara, s.55

⁴⁶Alfred North Whitehead, **Sembolizm**, çev. Kadir Yılmaz, Şûle Yayınları, Felsefe Klasikleri Dizisi, Ağustos 2009, s. 99

sanatın kısa, özlü bir tanımını yaparken ‘dışarıdan edinilen bir izlenim’ olmadığını, ‘içeriden yapılan bir dışavurum’ olduğunu söylüyordu.”⁴⁷ Bunu yalanlayan yine zaman ile dışavurumculuğun savaşı sonrası kendisiydi.



Resim 16: Salvador Dali, Düş, 1931, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm., Özel Koleksiyon.

Sanat geleneksel kalıplarını çoktan kırmış, gerçeklik ise sürekli bir içsel çeşitlenme içerisindeyken, yine nesnel gerçekliğin dışında bir gerçekliğe ulaşmak ile ilgilenen Salvador Dali gibi Sürrealist ressamlar, gerçekliğin ötesine nesnel gerçekliğin referansı ile ulaşmayı hedeflemişlerdir. Gerçeküstücüler bilincin, aklın ötesine ilgi duymuş, bilinçdışına ulaşabilmenin yolunda Freud’un psikanalizlerinden yararlanmışlardır (Resim 16)

Dali’nin “eleştirel paranoya” kavramı ile – “gerçekliğin sistemli bir biçimde yanlış yorumlanması anlamına gelen”⁴⁸ bu kavram- gerçekliği algılama şeklini resmin sorunsalı haline getirmiştir.

⁴⁷Norbert Wolf, **Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)**, Fransızcadan çev. Mehmet Tahsin Yalın, Taschen/ Remzi Kitbevi ortak yayını, 2005, s.13

⁴⁸Frank Weyers, **Salvador Dali Hayatı ve Eserleri**, çev. Sema Bulutsuz, Literatür Yayıncılık, 2005, s.32

Gerçek ve yarılsama konusuna yoğunlaşma biçimi ile diğer gerçeküstücü ressamlardan ayrılan René Magritte'in "Bu Bir Pipo Değildir" (Resim 17) isimli resminde, titiz bir şekilde canlandırılmış Pİpo'yu 'yalanlayan' yine resmin kendi iç dinamikleridir. Michel Foucault'a göre, benzeyiş ve ileri-sürüş arasındaki eski eşdeğerliliğin bağlarını çizen Magritte, ikisi arasındaki eşitsizliği sağlarken, "birini ötekinin üzerine yürütür, resme ilişkin olanı tutar ve söyleme en yakın olanı dışlar; benzeyenin belirlenmemiş sürüp gitmesini elden geldiğince uzaklara kadar izler, ama neye benzediğini söylemeye kalkışacak her ileri-sürüşün yükünden de kurtarır onu."⁴⁹

Magritte kadim zamanlardan bu yana, sanatta gerçeklik ve yansıtılma sorunsalına kendi içinde birbirine karşı kullanarak yaklaşmıştır. 'Peki o zaman bu neyin resmi?' gibi izleyicinin kendisine yöneltebileceği naif soruya, Foucault'un söylemiyle verilebilecek cevap: "Bu 'sanki'den, 'mış gibi'den kurtarılmış 'Kendi'nin resmi'dir"⁵⁰ olacaktır.



Resim 17: René Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1926

⁴⁹Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, çev. Selahattin Hilav, 8. Baskı, YKY, İstanbul, Şubat 2011, s. 42

⁵⁰A.g.e.,s.42

Magritte'in resimlerinden oldukça etkilendiği gerçeküstücülükle ilişkilendirilen Giotto de Chirico'nun ıssız kentleri, katı ve soğuk heykelleri, resime sert giren gölgeleri, insana tanıdık olan şeylerin, onu her adımda titretecek bir yabancılaşmaya dönüştüğü bu resimlerde, gölgeler bu ıssızlığı yoğunlaştırıp, sonrasında onu paylaşması için vardır. Burada içsellik ve dışsallık için alınabilecek referanslar güven vermemek üzere düzenlenmiştir.

Öte yandan, 'İçsel' olana pek çok farklı yönelim olmasının sebebi, Paul Klee'ye göre, "dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış"⁵¹tir. Klee'nin iddia ettiği gibi, "giderek 'korkunçlaşan dünyaya' uyum sağlayamayan sanatçının içsel ruh hallerine ve metafizik arayışlara yöneliminin Birinci Dünya Savaşı dönemine denk gelmesinin bir rastlantı olmadığı düşünülmüştür."⁵²

Yönetim şekilleri ve de gizli veya açık savaşlar insanın kültürü, düşünce sistemi, dolayısıyla sanat üzerinde her zaman büyük etkileri olmuştur. 19. ve 20. yüzyılda köklü değişen yönetim şekilleri ve üretim güçleri, yaşam biçimleri değer/düşünce sistemlerini dönüştürmüştür. Bunlardan tabii olarak etkilenen sanatçı, sanata bilinçli ya da bilinçsizce bunu yansıtmıştır. Söz gelimi, "Kübit ve Fütürist akımlarla tanışan sanatçılar yaratıcı bağımsızlıklarını ilan ederek endüstriyel gelişmelere ve politikanın kaotik hareketine kendi cevaplarını verirler"⁵³

Soyluların ulaşabildiği sanatın artık kitlelere inmesi, sıradan bireyin de sanatsal görüşünü ortaya çıkarmaya başlamıştır. Halkın yönetime yansıyan iradesi, monarşik dönemlerin toplum yapısından farklı bir toplum yapısının oluşmasına neden olmuştur. Endüstrinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan işçi gereksinimin köylerden kentlere göçlerle karşılanması; yapı alanına giren yeni yapı malzemelerinin yaygınlaşmasıyla, kent yapıları değişmiş, üretimdeki rekabet, pazar kapma kavgasıyla ilk büyük paylaşım savaşı görülmüştür. Hızı baş döndürücü bir dizi değişimin getirisi olarak, sanatçı tekrardan iç sığınağına çekilmeyi ihtiyaç olarak hissetmiştir. Kendi iç dünyasına.

⁵¹Ahu Antmen, **A.g.e.**,s. 84

⁵²**A.g.e.**,s. 84

⁵³Paola Rapelli,**A.g.e.**,s.30

20. yüzyılın başında bu kendini sanatta göstermeye başlamıştır: nesnel gerçeklikten, öznel gerçekliğe kaçış. Sanatçının iç dünyasına kaçışı farklı sanat akımlarının Avrupa'nın her yerinde görülmeye başlamasının önemli nedenleri arasındadır.

“Aslında, Avrupa sanatında gerçekçilik ta Rönesans'tan beri kendi kendisiyle savaşıma halindedir. Amaç hep insanın yeryüzündeki hayat serüvenini, dünya ile alışverişini açığa vurmaktır olduğu hâlde, Avrupa'da her sanat akımı kendinden öncelikle bir tepki olarak’’⁵⁴ ortaya çıkmıştır. Bu gerçekliğin değişken yüzünün en açık göstergesidir. Öte yandan, Çağdaş sanat ile ‘güncel’ ve ‘nesnel’ olana aşkın bir düşkünlük gösteren sanat, bunun ‘neden’ ve ‘nasıl’ını aşkın bir kuramsallığın eline devretmiştir.

“Duchamp sanat ile hayat arasındaki sınırı bulandırarak, Warhol'un yüksek sanat ile aşağı sanat arasındaki ayrımları silmesi, Kavamsal sanatın yükselişi ve önceden sanata yabancı görülen malzemelerle formların kullanılması dahil olmak üzere gelecekte geçerlilik kazanacak bir sürü şeyin zeminini hazırlamıştır.”⁵⁵

Eleanor Heartney'in vurguladığı bu süreç, ‘rol modeller’ üzerinden yaşayan kitlelerin, ancak tükettiği ve her anı teşhir ettiği ölçüde var olabildiği bir zamanda görülür.

⁵⁴Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Ş. İpşiroğlu, **A.g.e.**,s. 200

⁵⁵Eleanor Heartney, **Sanat ve Bugün**, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, ss. 40,41

II.BÖLÜM : ÖZNEL GERÇEKLİĞİN GÖSTERGESİ OLARAK SANATTA GÖLGE

2.1. Fizik/Optik Bir Mesele Olarak Işık ve Gölge

İnsanın çevresini görsel olarak algılayabilmesi için minimum düzeyde de olsa ışıklılık, renk türü ve doymuşluluk gibi karşıtlıklara ihtiyaç vardır. Karşıtlıkların algılanmasıyla görme gerçekleşir. Bir enerji şekli olan ışık yayılma doğrultusunda boşlukta düz yol alırken ışığı geçirmeyen bir yüzey ile karşılaştığında, ışığın ulaşamadığı yerde gölge oluşur. Gölgenin oluşabilmesi için ışığa ve ışığın ulaşamadığı bir alanın varlığına ihtiyaç vardır.

Işığın azlığı ya da çokluğu sopalıkların yolladıkları uyarmalar ile orantılıdır. Renklerin görünmesi ise konilerin ışığa duyarlılığı ile gelen ışığın dalga boyuyla ilgilidir. Işığın niteliğini oluşturan dalga boyunu insan gözü 380 n.m. (nanometre) ile 760 n.m. arasındaki kısmını algılayabilir. Farklı dalga boylarında insan gözüyle görülemeyen ışıklar gamma, x, morötesi (ultraviolet), kızılötesi (infrared)'dir.* Nesnelerin renklerinin algılanması nesnenin özelliklerinden kaynaklanmaz, ışığa bağlıdır. “Bir nesnenin renkli görünmesi, ışığın rengine veya o nesneyi aydınlatan beyaz ışığın bileşimindeki renkli ışıkların yüzeyden aynı oranda yansımalarına bağlıdır.”¹

Gölgenin niteliği ışık ve nesne arasındaki ilişkiden doğar. Işık kaynağının nesneye uzaklığı, ışık kaynağının boyutu, nesne ile gölgenin düştüğü zemin arasındaki mesafe gölgenin niteliğini belirler. Sınırları net olarak belli olan gölgelere ‘sert gölge’; sınırları yumuşayarak belirsizleşen gölgelere ‘yumuşak gölge’ denilebilir. Başka bir kaynaktan aydınlanmış gölgelere saydam, başka bir kaynaktan aydınlanmamış gölgelere ise kara gölge denilmektedir. Gölgenin doku ilişkisi yine ışık ile, gölgenin üzerine düştüğü zeminin niteliği ve nesnenin niteliği ile ilişkilidir. Her renk kendi tamamlayıcı rengini göstermeye çalıştığı için bazı izlenimci

* Bkz. Levend Kılıç, “Işık, Görüntü ve Fotoğraf Makinesi”, **Fotoğrafa Başlarken**, 1. Baskı, Dost Kitabevi, Şubat 2002, Ankara.

¹Caner Karavit, **Işık Gölge**, Telos yayıncılık, 2006, s.s. 13,14

ressamlar bunu resimlerinde uygulamıştır Claude Monet gibi. “Claude Monet, kırmızı kiremitlerin resmini yaptığında, gölgeleri kırmızının tüm renkleri olan yeşil çeşitleriyle boyuyordu. Keskin gözlem yeteneğiyle renkleri saptayıp doğrudan tuale aktarırdı.”²

“Beyaz ışığa karşı, beyaz ışığın gri ve siyah gölgeler verdiğini biliyoruz. Beyaz ışığa karşı renkli ışık şu renkte gölgeler verir:

Renkli Işık	Gölge
Kırmızı	Mavi Yeşil
Turuncu	Mavi
Sarı	Menekşe
Mavi	Turuncu
Menekşe	Sarımsı Yeşil
Pembe	Yeşil” ³

Görsel algılama için küçükte olsa ışığın varlığına ihtiyaç duyan insan gibi, gölge de varlığı için ışığa ihtiyaç duyar. Işık ve nesne arasındaki fiziksel ilişki gölgeye farklı nitelikler kazandırmaktadır. Gölgenin kaynağı ile arasındaki ilişkiye ve ışığın yönüne, şiddetine göre sanatta farklı anlamlar yüklenmiştir.

Eskiçağ ve Antikçağ sanatında önce simgesel olarak kullanılan ışık, sonraki dönemlerde derinlik ve hacim gibi gerçeklik yanılsamasının gaye haline gelmesi sonucu plastik sanatlarda optik etkiye sahip ışık ve gölge kullanımı görülmeye başlanır. Ama Rönesans’a gelinceye kadar tam anlamıyla optik olarak ele alınmayan ışık-gölge, Empresyonizm’de ise fiziksel gerçeklik açısından bambaşka bir etkiye dönüşür.

Rönesans’ta merkezi perspektif anlayışına dayanan derinlik etkisi ve ışık-gölge incelemelerine rağmen, bu dönemde de ressamlar direk ışığın etkisini gösteren

² “Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Devrim Erbil, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983”, Caner Karavit, **A.g.e.**, s.19

³ C. Karavit, **A.g.e.**,s. 19

ve belirgin net gölgelerden kaçınmışlardır. Rönesans öncesi ışık resme girmesine rağmen, yine direk düşen gölgelerden genellikle uzak durulmuştur. Bu hem konunun dini ağırlıklı olması, hem de gölgeyi dikkat dağıtıcı olarak bulmalarından kaynaklanır.

Leonardo da Vinci'nin geliştirdiği "sis perdesi" (sfumato) tekniği de ışığı, dolayısıyla gölgeyi yumuşak ve ince bir şekilde resimde dağıtma isteği sonucunda gelişmiştir. "Kuşku yok ki, Leonardo, Quattrocento resimlerinin keskin çizgili berraklığına tepki duyan kuşağının eğilimlerini benimsemiştir."⁴ Resimlerinde uygulamamasına karşın, farklı ışık kaynakları ile çeşitlenen gölgeler üzerine uzun araştırmalar yapmıştır.

Leonardo gibi Leon Battista Alberti de farklı ışık kaynaklarından kaynaklanan gölgeleri incelemiştir, "uzaklık, merkezî ışının konumu ve ışık alışı belirlenmesinin ne kadar önemli olduğunu ortaya"⁵ koymuştur.

Işık ve gölgenin tek başına resimde konu haline gelmesinden yüzyıllar önce, ışığın resme girdiği, ama düşen gölgelerin ortada görülmediği, dini konuların yoğunlukta olduğu zamanlarda Masaccio'nun Aziz Peter'in Gölge Tedavisi isimli freskinde, öncekilerden farklı olan şey, gölge resmin konu merkezine yerleştirilmiştir.

Işık ve gölgenin resmin konu ve dikkatin toplanmak istediği yerlerde yoğunlaşma Barok dönemde görülür. Keskin ışık-gölge kullanımının görüldüğü bu dönemde, "birçok ressamın belirgin gölgeleri kullanmaktan kaçınmadıklarını ve kendilerini daha özgürce ifade edebildiklerini söylemek"⁶ gerekir. Caravaggio'nun resmin konusunda yönlendirici rol oynayan ışığı, Rembrandt'ın yumuşak ışık gölge geçişleri dönemin öne çıkan özelliklerindedir. Ayrıca, Rubens ve Rembrandt "gölgelerinde cismin renginden bambaşka bir renge atladılar ve bu yeni renk ister

⁴E.H.Gombrich, "Düşen Gölgenin Özellikleri", **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000, s. 181.

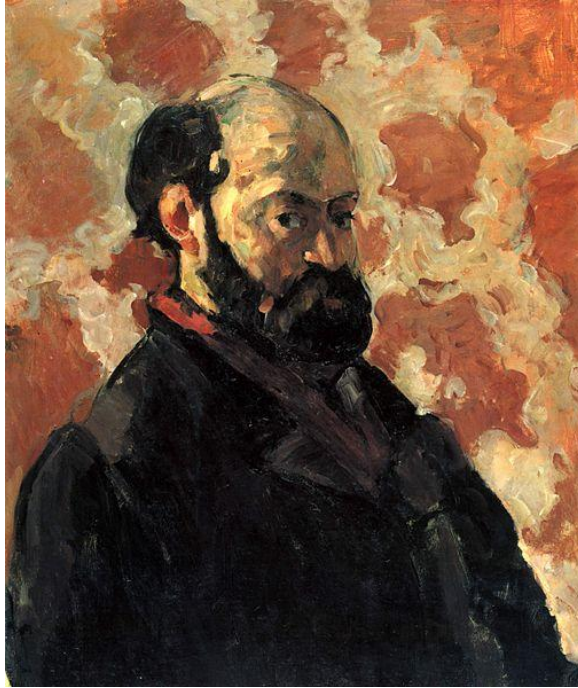
⁵Leon Battista Alberti, "Resim Üzerine", İngilizceden çev. Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, sayı 76, Yaz 2000, s. 142

⁶Ümran Bulut, **A.g.e.**,s.80

başı başına bir renk olsun, ister sadece bir karışım içinde yer alsın, bu yalnızca bir derecelilik meselesi’’⁷ olmuştur.

“Rembrandt, özellikle olgun döneminde, gölgelere güzel sayılmayacak koyu kahverengiler ve yeşiller vererek ışık-gölgenin niteliğini değiştirip renklerin yan yana oluşan uyumunu’’⁸ sağlamıştır.

Neo-Klasisizm’de ışık konudan daha önemli olmamıştır. Konu için bir araç olmanın ötesine geçememiştir. Fakat Romantizm’de ışık tek başına bir konudur artık. Söz gelimi Turner’ın resimlerinde doğa olayları akılcı cevaplar ile gerekçelendirilmeye çalışılmış; desen, renk, perspektif, ışık ve gölge anlayışı bu yolda değişmiştir. Renkler birbiri içinde eriyerek bir hava hareketi yakalanmaya çalışılmıştır. Ayrıca Chevreul ve Helmholtz’un renk karşıtlığı ilkesi de etkili olur İzlenimcilikte. Bu yüzden gölgeler de renklenmiştir.



Resim 18: Paul Cézanne, Gül Rengi Arka Planda Kendi Portresi, yak. 1875, Tuval üzerine yağlıboya, 66x 55 cm. Orsay Müzesi, Paris.

⁷Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990,s.67

⁸Caner Karavit, **A.g.e.**,s.86

Gölgenin kara dışında renkle ifade edilmeye başlanması, kimilerine göre modern resmin başlangıcıdır; “Modern resim, Delacroix’nın kara düşen gölgede moru keşfettiği gün başlamıştır (D.Vallier). Renkli gölge, ait olduğu nesneden kopan rengin bağımsız (soyut) bir ifade aracına dönüşmesindeki son ve en etkin adımdır (...)”⁹

Işığa optik ve fiziksel değerini veren ve başlı başına resmin konusu haline getiren izlenimciler, görülen renk nesnenin kendi renginden, ışığın rengine dönüşmüş, insanlar üzerinde titreşen ışıklar (Renoir, Pissarro), su üzerindeki ışık değerleri (Alfred Sisley), ışığın ve gölgenin zamansal bir gösterge olarak işlev görmesi (Monet), rengin kendisinin gölge olarak kullanılması (Cézanne, Van Gogh) bu dönemin öne çıkan yeniliklerindedir. Öte yandan, ışık ve rengin gün ışığı ile her an değişken bir hal alması, gölgenin de bu dönemdeki dönüşümü, “Renoir ve Monet’yle kıyaslandığında ön-izlenimci Manet’nin gölgelerinde kolayca görülebilir”¹⁰ (Resim 14, 18, 19)



Resim 19: Auguste Renoir, Moulin de la Galette’te Dans, 1876, Tuval üzerine yağlıboya, 131x175 cm. Orsay Müzesi, Paris.

⁹Mehmet Ergüven, ‘Mucizevi İkiz’, **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000,s. 149

¹⁰Birgit Zeidler, **Claude Monet**, çev. Aida Eren, Literatür yayıncılık, 2005,s.46

Cézanne'nın "Gül Rengi Arka Planda Kendi Portresi" isimli resminde (Resim 18) geleneksel ışık ve gölge yerine, renkler kendi başına kara olmadan gölge yerine kullanılmıştır; "gözlerin altında ve yanaklardaki gölgeler için artık yalnızca koyu tonlar değil, kırmızı ve yeşille karıştırılmış ten rengi tonları görülür."¹¹



Resim 20: Robert Wiene ve Willy Hameister, Dr. Kaligari'nin Kabinesi, 1920

Biçim ve rengin ışıkla ilişkisinin önem kazandığı bir diğer akım Kübizm olmuş, farklı açıların ışık ve gölgesi bir yüzey üzerinde birlikte yer alırken, zaman zaman renk yerini açık-koyu değerlere bırakmıştır. Diğer yandan, Picasso gölgeye bir çok resminde ayrıcalıklı bir yer vermiş, gölgeyi aynı zamanda eski geleneğin tersine hacimsizleştirme aracı olarak da kullanmıştır. (Bkz. Resim 64)

Rengin, biçimin ve ışığın geleneksel resim anlayışından uzak, çeşitli dışavurumların içinde simgesel anlamlar yüklenmesine Van Gogh, Henri Matisse, Piet Mondrian, Vassily Kandinsky, Joan Miro gibi sanatçıların resimleri örnek gösterilebilir.

¹¹Nicola Nonhoff, **Cézanne**, çev. Sema Bulutsuz, Literatür yayıncılık, 2005, s.44



Resim 21: Stanley Kubrick, Barry Lyndon filminden bir sahne, 1972

“Geleceğin ressamı daha önce örneği görülmemiş bir renkçidir”¹² diyen Van Gogh, işte böyle bir renk anlayışıyla, renklerin seçimini kimi zaman konuya göre seçmiştir. Ve kendi izlenimlerini dışavurmuştur. Ayrıca Alman dışavurumcu ressamlar (Otto Mueller, Erich Hechel, Ernst Ludwig vb.) ışığı nesnenin her çeşit nesnel tanımlanmasından bağımsız olarak bir dışavurum aracı bağlamında ruhsal yönü ile ilgilenmişlerdir. Burada Alman dışavurumcu sinemasına açık, koyu değerler ve ışıklandırma konusunda yer vermek gerekir.

“1020’de, plastik sanatların ardından, ‘Dışavurumcu (Ekspresyonist) akımı patlıyor ve ilk ünlü örneğini Doktor Kaligari’nin Kabinesi (Das Kabinete des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) filmi ile veriyor.”¹³ Filmin dekorlarını Der Sturm adlı Alman dışavurumcu resim okulunun ressamları hazırlar. “Işık, yapı işleri, bilhassa aydınlık sahnelerde kasden bırakılan gölgeli ve karanlık parçalar, tamamıyla psikanaliz usullerine göre kullanılmıştı.”¹⁴

“Alman dışavurumculuğu için Dr. Caligari, gölgeyi ve aydınlatmayı, ruhun, karanlık ile aydınlık arasında sallanışını gösterme çabasıdır.”¹⁵ (Resim 20)

¹²Dieter Beaujean , **Van Gogh**, çev. Sema Bulutsuz, Literatür Yayıncılık, 2005, s. 63

¹³Giovanni Scognamillo, **Dünya Sinema Sanayii**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1997, s. 62

¹⁴Zahir Güvemli, **Sinema Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, Ekim 1960, s. 78

¹⁵İsmail Ertürk, **Perde’li Düşünceler Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema**, 1. Baskı, YKY, İstanbul, Temmuz 2008, s. 60

Film aydınlatması açısından ise, Stanley Kubrick'in Barry Lyndon'u (1972), uç bir örnektir. Zamanın namüsaait koşullarına rağmen aydınlatma kaynakları sadece mumlardır. Bu film için "Kubrick, bütün dünyayı kapsayan ve üç ay süren bir arama turuna çıkar. İstedığı çekimi yapabileceği lensi Amerikan Havacılık ve Uzay Araştırmaları Dairesi'nde bulur." Ve "daha sonra da, altın renginde ve kara duman vermeden yanan; hayvan yağından değil, arıların balmumundan yapılmış mumlar aramaya çıkar."¹⁶ (Resim 21)

Modern çağda değişen düşünce yapıları, bilim ve teknoloji ile birlikte, ışık ve gölgenin serüveni devam eder ve bambaşka anlayışlar görülür. "Modern sanatın evreleri içerisinde ışık elemanı doğrudan sanat nesnesi olarak kullanılmasından, en basite indirgemesine değin, çok çeşitli bir yelpaze içerisinde görülebilir."¹⁷

Alman dışavurumcu sinemasının aksine Paul Klee gibi bazı ressamlar, ışık ve renk biçimlerini bir doğaçlama olarak görmüşlerdir. Öte yandan Fovizm'de ışık renk ile eşitlenip, açık-koyu değerler tüm renklerin yan yana gelmesi yöntemiyle uygulanmıştır. Pop Art'a gelindiğinde ışık kaynağı (floresans, leon ışıkları vs.) nesne olarak resme girmiştir.

Mimaride ışık ve gölgenin kullanımı konusunda ise Japon evleri oldukça ilgi çekicidir. Çünkü bu gölgeye en ilginç övgülerden biridir. Cuniçiro Tanizaki "Gölgeye Övgü" adlı denemesinde, Batı ve Japon evlerinin çatılarının, dolayısıyla evin gölgeli bölümlerinin varlığını iklim koşulları gibi zorunlulukların getirisi olduğunu vurgular. Japon evlerinin direk güneşten korunmak için yapılandırılması, Batı evlerinde olabildiğince güneşten yararlanmak amacıyla yapılması gibi. Ama asıl dikkat çekici olan, iklimsel koşullardan kaynaklanan zorunluluklar değil, zaman içinde Japon evlerinin nasıl ışık ve gölgeyi estetik bir hale getirdiğidir. (Resim 22, 23)

¹⁶İsmail Ertürk, A.g.e.,s.57

¹⁷Caner Karavit, A.g.e.,s. 122



Resim 22: Kikuno Ailesi'nin evi,
Inami-ken Mondrian, oturma odası.



Resim 23: Toyama Yutaka Izue, Japon üsluplu
Fotoğraf: Manar Hammad.

Söz gelimi oturma odalarının dışındaki saçak, veranda ile ötelenmiş ışığı içeriye süzerek alan shōji'lerden giren ışık, odanın içinde gölgenin koyuluk derecesi ile yalın bir gölge estetiği oluşturur. Odanın içindeki took no ma adındaki derinlikli bölmenin çiçek ya da resim ile dekore edilmesinin işlevi Tanizaki'nin anlatımıyla, “süslemeci bir işlev değildir, çünkü söz konusu olan, gölgeye, derinlik bağlamında bir boyut katmaktır daha çok.”¹⁸

Japon evlerindeki bu ışık-gölge estetiği, “geriye çekilmiş bir uzam, ham ağaç ve çıplak duvarlardan başkaca bir araç olmaksızın düzenlenmiştir, buraya girmesine izin verilen ışık huzmeleri, şurada burada, belli belirsiz karanlık olan köşeler yaratırlar”¹⁹

Işık ve gölgeye Eskiçağ topluluklarından bu yana bakıldığında, Eskiçağlarda fizik ve optik bir kullanımı olmayan ışığın, simgesel olarak kullanıldığı görülür – güneş, yıldız vb. Antikçağda simgesel anlamının yanı sıra ışık optik olarak kullanılmaya başlanmış, görülenin taklit edilme ihtiyacı sonucunda, ışık ve gölge hacimlendirme aracı olarak kullanılmıştır. Ortaçağ Avrupa resminde ışık hem öte

¹⁸Cuniçiro Tanizaki, “Gölgeye Övgü”, Fransızcadan çev. Turhan Ilgaz, **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000, s.210

¹⁹A.g.m.s.212

dünya, hem de resimsel bir unsur olarak işlev görmüş, ama net düşen gölge kullanımından kaçınılmıştır. Rönesans ile birlikte ışık ve gölge araştırmaları gelişmiş, ama buna rağmen direk ışığın etkisi ve gölge belirgin olarak kullanılmamıştır. Işık ve gölgenin keskin kullanımı, konunun hizmetinde yönlendirici bir işlev üstlenmesi Barok ile gerçekleşir. Neo-Klasisizm ve Sürrealizm gibi akımların aksine, Romantizm ve İzlenimcilik gibi akımlarda ışık konudan daha önemli bir hale gelmiştir. İzlenimcilikte fiziksel özellikleri vurgulanan ışığın, gölgeleri de buna uygun olarak renklenmiştir. Renk karşıtlığı kuramı ile ışık nesne renginden bağımsız olarak renklenmiş, gölge etrafındaki renklere göre kara özelliğinden kurtulmuştur.

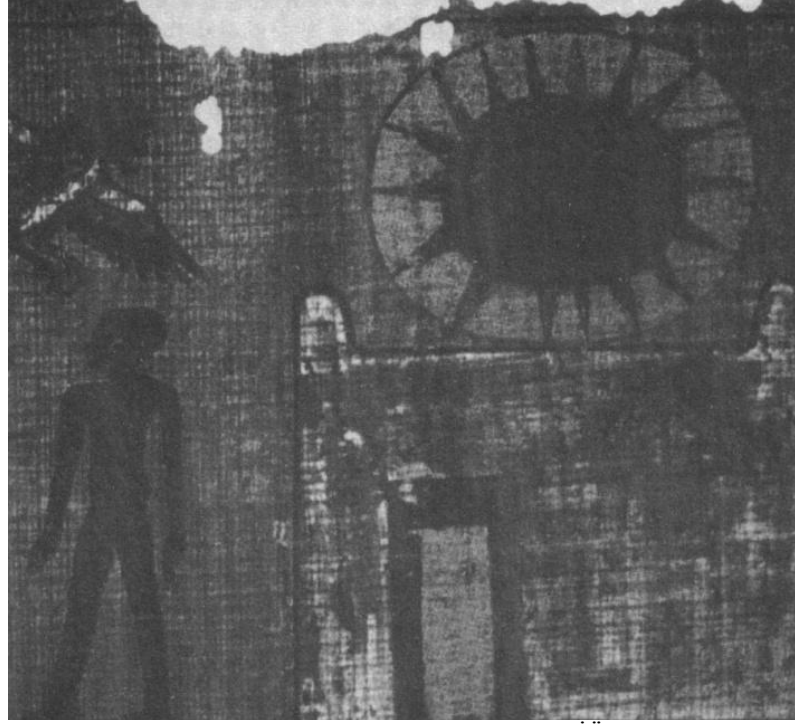
Nihayetinde, görsel algılama için küçükte olsa ışığa ihtiyaç duyan insan gibi, gölge de varlığı için ışığa ihtiyaç duyar. Işık ve nesne veya canlı arasındaki fiziksel ilişki gölgeye farklı nitelikler kazandırmaktadır. Gölgenin kaynağı ile arasındaki ilişkiye ve ışığın yönüne, şiddetine göre sanatta farklı anlamlar yüklenmiştir. Fakat gölgenin anlam boyutunda ‘bir şey’ olma potansiyeli her zaman kendisinde saklı kalmıştır.

2.2. Gölgenin Kısa Tarihi

Hep başka biçimde ve başka yerdeydi
Hiç birinde kalmadı gözüm ama;
Bir ekin tarlasında gördüğüm gölgemi,
Biçip de götürmek isterdim odama

Metin Altıok

Gölge ‘hep başka biçimde ve başka yerdeydi’. Ve bazen ‘biçimine’, bazen ‘yerine’ göre anlam bulmuştu. Köken mitine bakıldığında, resmin kökenine dair kadim mitler resmin doğuşu için yansıyan gölgelerin dış hatları çizilmeye başladığı zaman der. Ve gölge kadim zamanlardaki kimi topluluklar için ruhun simgesi olarak



Resim 24: Şafak vakti mezardan çıkan ruh ve gölge (İÖ 1400 civarı)
Neferoubenef papirüsleri, Louvre Müzesi, Paris.

kabul edilmiştir. Resmin kökenine dair mit pek çok çalışmaya da konu olmuştur. (Resim 24, 25) “İlk resimsel imge olan insan vücudu ve onun tasviri üzerine doğrudan gözlem yapılmamış, bunun yerine vücudun izdüşümü kayıt altına alınmıştı. Gölgenin etkisi yüzey hacmini azaltmak için kullanılır.”²⁰

“Plinius Naturalis Historia (Doğa Tarihi, XXXV, 14) adlı eserinde, resim sanatının doğuşu hakkında çok az şey bildiğimizi söyler. Fakat bir şey kesindir:

Resim ilk kez insanoğlu gölgeleri çizgileriyle sınırladığı zaman doğmuştur. Bu sözlerin, tartışma götürmez önemi, Batılı Resim Sanatının 'negatiften' varlık/yokluk temasının (vücudun yokluğu, izdüşümünün varlığı) bir parçasıydı. Sanatın tarihi bu ilişkinin diyalektiği arasında bir yerde yatmaktadır.”^{21*}

²⁰Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, çev. Bilge Aydın, Dost Kitabevi yay., s. 12

²¹A.g.e., s. 7

*Ayrıca bunu doğu tarihi içinde söylemek mümkündür. Doğuda da dil ve resim negatiften doğmuştur, bilindiği kadarı ile on bin yılı aşmaktadır. Abece'nin doğum sürecinde bire bir boyutlardaki silüet tasvirlerle anlatılan olaylar, binlerce yıl içerisinde sadeleşip, soyutlanarak boyutları küçülmüş ve sonunda bir ya da birkaç kavramı açıklayan işaretlere dönüşmüştür. Türk kaya resimleri bu konuda verilebilecek en iyi örneklerdendir. Bir hayvan veya insan silüeti binlerce yıllık gelişim sonucunda lisan işaretine dönüşmüştür. Bu noktada Türk abecesinin de silüet resimden doğduğunu söylemek yanlış bir tespit olmayacaktır.



Resim 25: Bartolome Esteban Murillo, Resmin Kökeni (1660-65 civarı), tuval üzerine yağlıboya (115 x 169 cm.). Muzeul National da Arta, Bükreş

İnsanın oluşturduğu ilk biçimlerle birlikte gölge görülmeye başlar. Görünenin farklı inanç gereksinimleri olarak aktarılması (mağara resimlerinde olduğu gibi) ve yazılı iletişimin oluşum (Türk abecesinin oluşum aşamasındaki gibi) sürecinde gölge (silüet) görülmeye başlar. Görünen şeylerin boyutsal olarak ifade (taklit) edilmeye başlanmasıyla, gölge de ışık ile beraber kullanılır. Gölge, fiziksel taklidin yansıtılmasında bir öge olmasının yanı sıra, düşünsel anlamda da kullanılan bir ifade aracı olmuştur.

Görünenin görüldüğü şekli ile taklit edilmesinde derinlik yanılması vermek için perspektif ve ışık-gölge etkilerine gereksinim olduğundan, derinlik yanılması vermek suretiyle taklit gerekliliği duyulmayan Paleolitik Çağ gibi zamanlarda ışık-gölge etkisi genel olarak görülmez. Işık ve gölge daha çok bu dönemlerde simgesel olarak ele alınmıştır. Tanrı ve Tanrıça betimlemelerinde ışık kaynakları yıldız, güneş gibi soyutlamalarda görülür. Derinlik etkisi elde etme ihtiyacını duymaya başlayan Neolitik Çağ insanının yaptığı resimlerde ışık-gölge görülmeye başlar.

“Laveter'e göre, Urbild'inde söylediği gibi, ana hatları belirlenmiş bir gölge insanın asgari imgesidir. Ve bu niteliği sayesinde insan doğasının yorumlanmasında kullanılabilecek en gözde nesnedir”²²

Belki de gölgenin bu insan doğasına dair geniş yorum özelliği sunması, plastik sanatlardan önce söylenece bilimi, edebiyat, felsefe, gölge oyunu, vb. gibi alanlarda görülmesini kısmen açıklayabilir. Öte yandan, gölgenin muazzam bir ikiz olması, aynı zamanda kaynağına zıtlık teşkil etme potansiyeli, onun üstüne kadim zamanlardan beri çeşitli betimlemelerin yapılmasına sebep olmuştur.

Gölgenin ikiz özelliğini imleyen Çin gölge oyununun icadının hikâyesi bir kaç açıdan önemlidir. Gölgenin bedenini yokluğunu karşılaması ve ölümden sonra gölgenin kalması. Georg Jakob'a göre, “Çin İmparatoru Wu güzel eşini kaybedince, devrin bilgin sanatçılarından SHAW WOENG, imparatorun eşine benzer bir şekil kesip kuvvetli ışıkla aydınlanmış bir beyaz perde arkasından siyah bir gölge halinde, imparatora göstermek suretiyle ilk gölge oyununu icat etmiş”²³ tir.

İlk gölge oyununun icadı bu şekilde mi olmuştur bilinmez ama, alıntıya burada yer verilmesinin gayesi ilk gölge oyununun çıkış noktasını tespit etmek dışında, bir insanın gölge silueti ile gerçek bedeni arasında kurulan bağıdır. Öyle ki, tamamen birbirini karşılayan bir şey olmaları mümkün olmasa da, kısmen birbirinin yerine geçtikleri görülür. Bu da gölgenin ikiz özelliği ile ilintili olduğu kadar, psişik bir gönderme aracı olmasıyla da ilgilidir. Wayang Kuluit denilen gölge oyununun çıkış hikâyesi de, böyle bir psişik araç görevi gören gölge düşüncesine dayanır; “Bali adasında eski şamanların dinî temsillerinde ölmüş ataların öteki dünyadan bu dünyaya, kendilerinden türeyen kuşaklarla temas etmek üzere, gölge halinde getirilmesi geleneğinden”²⁴ çıkmıştır.

²²A.g.e., s. 159

²³Nureddin Sevin, **Türk Gölge Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, 1968,s.4

²⁴Nureddin Sevin,A.g.e.,s.11



Resim 26: Tom Van Avermaet, Bir Gölgenin Ölümü isimli kısa filmde bir sahne, 2012

Diğer bir açıdan bu gölge oyununun vurguladığı şey, gölgenin ölüm ile yaşam arasında bir yerde temas noktası olmasıdır. Gölgenin temas noktası olması açısından, konunun gerekliliği ve yerindelik bağlamında başka bir örnek vermek gerekirse eğer, doğası gereği gölge oyununa en yakın disiplin, bir film olabilir: Bir Gölgenin Ölümü (Death of a Shadow)*

Bedenin gölgeye sahip olmasının yaşam göstergesi olduğu ve ruhu temsil ettiği Bir Gölgenin Ölümü isimli kısa filmde, Nathan Rijckx gölge koleksiyoncusu için gölgeler toplar. Rijckx de ölü olduğu için insanların sadece gölgelerini görebilir. Ancak gölgeleri hapsettiği fotoğraf makinesine benzer şeyden baktığı zaman, bu sefer sadece bedenleri görebilir – gölgesiz. Bu ayrıntı gölgenin ölüm ile eş kabulünü işaret ederken, ölüm anında gölgelerin makine benzeri şey ile yakalanabilmesi ve ölümden sonra gölgenin var olabilmesi de ruhun gölge ile karşılandığını göstermektedir. Koleksiyoncu bu gölgeleri boş tablolara sabitleyerek estetikleştirilmektedir. Ve sürekli ilgi çekici ölüm anlarının, farklı kompozisyonlar oluşturacak gölgelerini toplaması yönünde ısrarcıdır. Film ilerledikçe daha anlaşılır hale gelir; Rijckx kendi gölgesini geri alabilmek için çalışmaktadır. Bunun için 10.000 gölge toplar. Bu toplanan gölgeler hâla canlıdır; bu gölgelerin küçük

*2012 Fransa, Belçika yapımı, yönetmenliğini Tom Van Avermaet'in yaptığı 20 dakikalık bir kısa film. Filme www.cinemadiyari.com internet adresinden ulaşılmıştır. (23.04.2014)

hareketlerinden ve kısık seslerinden anlaşılmaktadır. Gerçek hayat ile ölümden sonraki hayat arasında varolan bir köprü gibidirler. Bu iki dünya arasında bir temas durumu film boyunca canlı tutulur (Resim 26)

Nihayetinde, ‘hiç kimse gün boyunca kaç gölgesi olduğunu kestiremez; ölümden önce gölge terk eder bizi; ölüm, yuttuğu gölgeyle özdeşleşir çünkü’²⁵ Bu yüzden, gölgenin kaybı, hayatın kaybedilmesi ya da gölgenin geri kazanılması yaşam ile özdeşleşir.

Yaşarken gölgenin kaybı ise benliğin, saygınlığın, kişiliğin, insanlığın kaybı ile özdeşleşir aynı zamanda. Peter Schlemihl’in Garip Hikâyesi’nde hatırlanacak olursa eğer, Peter’in gölgesiz olması sebebiyle karşılaştığı ilk tepkilerden birisi şudur:

“Hürmete layık insanlar güneşe çıkarken, gölgelerini yanına alırlar”²⁶

Gölgeye başka bir başrol hikâyesi Hugo von Hofmannsthal’ın Gölgesiz Kadın isimli operasıdır. “Gölgesiyle birlikte doğurganlığını yitiren imparatoriçe, bu yolda harcadığı çaba ile önce ne denli erdemli olduğunu kanıtlar.” Ve “final sahnesinde kavuştuğu gölgesi, sadece insan olduğunu kanıtlayabilmenin armağanıdır ona.”²⁷

Gölgenin yerini hiçbir maddi, manevi zenginliğin tutamadığı Peter’in hikâyesinde olduğu gibi, bu operada da gölgeye verilen eşsiz bir değer söz konusudur. Bu iki ayrı disiplinlere ait gölge hikâyeleri ve benzerleri gölgenin Antikçağ ve Batı geleneğinde olumsuzlanmasının tam tersidir.

Antikçağ filozoflarından Platon’a göre gölge, ışığın sansürüdür ve bu yüzden tam olarak bir ‘görüntü’ değildir. Platon’un mağara alegorisindeki gölge

²⁵ Mehmet Ergüven, ‘Mucizevi İkiz’, **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000.s.145.

²⁶ Adelbert von Chamisso, **Peter Schlemihl’in Garip Hikâyesi**, Almanca aslından çev. Etem Levent Bakaç, 1. Baskı, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, Şubat 2014, s.22

²⁷ Mehmet Ergüven, **A.g.m.**, s.148

metaforundan da anlaşılacağı üzere gölgenin olumsuzlanması Antikçağ düşüncesine kadar geriye uzanır. Genel olarak bakıldığında, batı tasvir tarihi boyunca gölge olumsuzlanmıştır. Varlığı kabul edilmek istenmeyen bir şey olarak var olmuştur – negatif özelliği ile daha çok.

Eğer gölge sansürün neticesi ise sansürlenene sadece ışık mıdır, sansür alanında öznenin ikizi olan gölge 'öteki ben'e mi dönüşür? Bu gölge Platon'un mutlak gerçekliğine götürmese de bizi, bir başka gerçekliğe ulaştırabilir mi? Lippi'ye göre, gölge sonsuz yoruma açık bir semboldür. Bu yüzden gölgeye kadim mitlerden günümüze kadar tarih boyunca pek çok simgesel anlamlar yüklenmiş, bu plastik sanatlara da yansımıştır.

Hint mitolojisinden Damayanti ve Nala'nın düğün töreninde insan Nala'yı, Tanrıların biçimine girdiği diğer dört Nala'dan ayıran gölgedir. Dante'nin gölgesi İlahi Komedya'da onun ruhlar ile arasındaki görünen tek farktır. Yine doğaüstü varlıkların gölgesizlikleriyle imlendiği bir diğer örnek geleneğe göre sinemada Drakula'nın gölgesinin olmamasıdır.



Resim 27: Giovanni di Paolo, Dante'nin Paradiso'su (Kanto II) için resim, 1450 civarı, British Library, Londra.

Dante'nin tenin gölgesini vurgulayan İlahi Komedya'sı, Rönesans anlayışına giden yolu hazırlayan patikalardan biridir. Giovanni di Paolo'nun Dante'nin Paradiso'su için yaptığı resim gölgeyi optik bir gerçeklik olarak ortaya koyması açısından önemlidir. Resimdeki güneşin yanında bulunan ay ve ayın gölgesi bu optik gerçekliği gösterir. (Resim 27)

Rönesans öncesi resimde düşen gölgelere az rastlanır. Gölgenin optik özelliklere bağlı olarak görüldüğü ilk örneklerden birisi Giovanni Battista Moroni'nin "Bir Beyefendinin Portresi" resmidir (Resim 28). Burada gölge gözleme dayalı incelikler barındırır. Daha ustalıkla bir gölge gözlemine örnek Robert Campin'in atölyesindeki, Bakire ve Çocuk resmidir (Resim 29). Sağ üst taraftaki kumaşın duvara düşen gölgesi ve şöminedeki ışıktan kaynaklanan maşaların gölgesi daha ciddi ışık-gölge gözlemine dayanarak yapılmıştır.



Resim 28: Giovanni Battista Moroni, Bir Beyefendinin Portresi, 1555-60 civarı, Tuval üzerine yağlıboya, 185.4x99.7 cm., Londra National Gallery.

Batı sanatında gölgenin hacimlendirme ve perspektifin etkili bir ögesi olması Rönesans döneminde gerçekleşmiştir. Erken Rönesans'ta mimar ve heykeltıraş olan Filippo Brunelleschi'nun merkezi perspektife giden önemli buluşunu arkadaşı Masaccio resme taşımıştır: Kutsal Üçlü freski. Ama Rönesans merkezi perspektif ve gölge kullanımı gölgenin tarihi açısından ilgi çekici bir dönem sunmaz bize. Örneğin, Leonard da Vinci'nin üzerinde son dönem eserlerinde özellikle durduğu, hava ve renk perspektifi ışık ve gölgenin dağılımıdır. Algılamanın ışık ve nem gibi durumlardan etkilendiğini fark etmiştir. Ve "kendi notlarında, tonlamanın fark edilmeyecek şekilde kademesiz, sanki ince bir duman perdesi arkasındaymış hissi vermesi gerektiğini yazar."²⁸ Bu onun geliştirdiği yumuşak gölge kullanımınıdır ve burada gölge gölge dışında hiçbir şeydir.



Resim 29: Robert Campin atölyesi, Bakire ile çocuk, 1435 dolayları, Meşe üstüne yağlıboya, 18.7x11.6 cm., National Gallery.



Resim 30: William Holman, Ölümün Gölgesi, 1870-3, Tuval üzerine yağlıboya, 214.2x168.2 cm. Manchester City Art Galleries.

Gölgenin bu kullanımının aksine Holman'ın Ölümün Gölgesi isimli resmi, gölgenin sadece gölge olmadığı -konusu itibari ile de örneğine az rastlanan- ölümü gölge ile ya da gölgeyi ölüm ile karşılar (Resim 30).

Barok dönemde ise gölge ışığın yanında tabii şekilde kullanılmış, fakat yalnızca bir hacimlendirme aracı olarak değil, konuya yön veren karanlık bölümler halinde resme girmiştir. Söz gelimi, Caravaggio'nun "Emmaus'da Yemek" resminde, "işlevi olmayan bir tek gölge bile yoktur; belki de bu yüzden Cinquecento sanatçıları düşen gölgelerle ilgilenmekten kaçınmışlar."²⁹

²⁸Elke Linda Buchholz, **Leonardo da Vinci**, çev. Ali Kurultay, Literatür Yayıncılık, 2005,s.7

²⁹E. H. Gombrich,**A.g.m.s.**182



Resim 31: Jean-Léon Gérôme, Golgotha: Consummatum est, 1867, Tuval üzerine yağlıboya, 63.5x98 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Düşen gölgeler aynı zamanda zamansal bir göstergedir. Tıpkı kesik gölgelerin resimde nesnel olarak varlığı görülmeyen şeylerin işareti olması gibi. Örneğin Jean-Léon Gérôme'nin Golgotha'sında, kendisi görülmeyen üç haçın gölgesini görürüz (Resim 31). Claude'nin "Bir Rıhtım" resminde gölgelerin durumu zamanın sabah ya da akşam olduğunu gösterir. Yine gölgelerin durumu ile resimde oluşturulan zaman ve havaya bir diğer örnek Camillo Corot'un "Şafakta Ağaç Altında Köylüler" resmidir.

Niépcé'nin ilk fotoğrafını da gölgenin zamansal bir gösterge olması noktasında ele alınabilir. "Niépce, bu fotoğrafı sekiz saat gibi çok uzun bir süre pozlayarak çekti. Bu pozlama süresinde güneş, binanın etrafında hareket ettiği için gölgeler birbirine karıştı ve sonuç olarak netsiz bir fotoğraf ortaya"³⁰ çıkmıştı (Resim 32). Geçen zamanın göstergesi olan bu ilk fotoğraftaki gölgelerin aksine, net ve yalın olan Andre Kertész'in "Çatal"ın gölgesi ikiz özelliğini gösterir (Resim 33). Yalın bir gerçeklikle öylece göz önündedir gölge.

Gölgenin ikiz özelliği onun nesneleşebilme potansiyelini taşır. Emile Bernard 1888'de bu yanılsamayı yaratan gölgeler hakkında şunları yazar:

³⁰Levend Kılıç, A.g.e.,s.19

“Bir figür yerine bir kişinin gölgesini kullanmaya karar vermişseniz, özgün bir çıkış noktası bulmuşsunuz demektir; ama bunun ne kadar garip olduğu da açıkça ortadadır.”³¹



Resim 32: Joseph Nicephore Niepce, 1826



Resim 33: André Kertész, Çatal, 1928



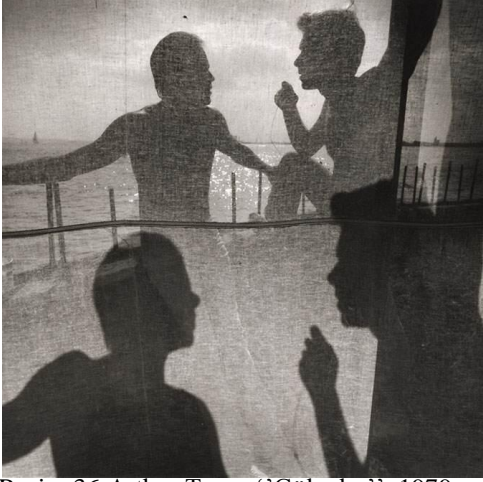
Resim 34: André Kertész, "Oto-portre" Paris, 1927



Resim 35: André Kertész, "Aslan ve Gölge" New York, 1949

³¹E.H.Gombrich, **A.g.m.**,s.189

Bernard'ın bahsettiği gölgenin tek başına kaynağını (figürü, nesneyi) temsil etmesi konusunda resim ve sinema örneklerine geçmeden, öne çıkan birkaç fotoğraf örneği vermek gerekirse: André Kertesz'in "Oto-portre", "Aslan ve Gölge" isimli fotoğrafları ile Arthur Tress'in "Gölgeler" ve "Oto-portre"si buna örnektir (Resim 34, 35, 36, 37). Tabii bunun dışında gölge fotoğrafları ile öne çıkan fotoğrafçılar arasında Man Ray, Alexandre Rodçenko, Edward Steichen, Herbert List sayılabilir.



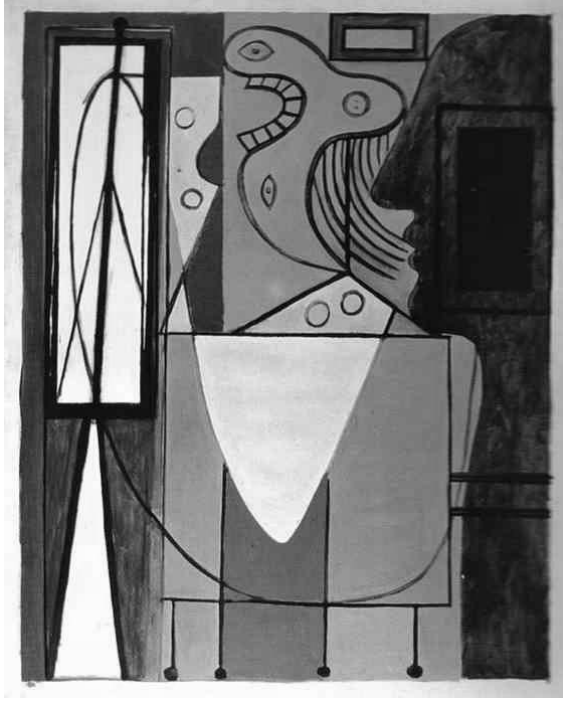
Resim 36: Arthur Tress, "Gölgeler", 1979



Resim 37: Arthur Tress, Oto-portre,



Resim 38: F.W. Murnau'nun 1922 yapımı filmi Nosferatu, Bir Korku Senfonisi'nden bir sahne.



Resim 39: Pablo Picasso, Uzanan Genç Kızın Silueti (6 Temmuz 1940), tuval üzerine yağlıboya, 162x 130 cm.). Özel Koleksiyon.

Gölgenin ikiz özelliğinden dolayı profile eş bir şey olarak kabul edilmesi, beraberinde kuşkuyu da getirir. Soru işaretinde konaklayan şüphe; siluetin gölge mi, yoksa profilin kendisi mi olduğudur. Bu da her zaman net kararlaştırılabilecek bir şey olmamıştır. Friedrich Murnau'nun 1922 yapımı Bir Korku Senfonisi'ndeki (Resim 38) vampir silueti böyle bir kuşkuyu barındırır. Diğer yandan, “hem Murnau ve hem de izleyenler bilirler ki, antik geleneğe göre vampirin gölgesi yoktur. Bu yüzden ulaşabileceğimiz tek sonuç, bunun anlatım ötesi [metadiscourse] kategorisi altında yer aldığıdır (...)”³² Buradaki gölge mi, profilin kendisi mi şüphesinin yanı sıra, gölge tamamiyle profilin yerine geçebilecek potansiyele de sahiptir.

1923 yapımı Arthur Robison'un “Gölgelerin Uyarısı” filminde tam olarak böyle bir yer değiştirme söz konusudur. “Gölgeler sahipleriyle yer değiştirir. Cansız dünya canlılar dünyasıyla yer değiştirir.” Burada, “ruhun karanlık ile aydınlık arasında kendi kendine çatışmaya girmesi; Alman düşüncesindeki, cansız dünyayla canlı dünyanın birbirinin yerini almaları metafizik sorununun bir uzantısıdır (...)”³³

³²Victor I. Stoichita, *A.g.e.*,s.154

³³İsmail Ertürk,*A.g.e.*,s.64

Murnau'nun Nosferatu'sundaki drakula'nın gölgesinin aksine Picasso'nun Uzanan Genç Kızın Silueti (Resim 39) isimli resmindeki gölge, gölge olduğunu ilan eder. Ama bu gölge kendisini profilin eş değer bir imgesi olarak sunmaktadır. Kendisini başlı başına 'bir şey' olarak resme yerleştiren gölge muhtemelen Picasso'nun kendi gölgesidir. Burada gölgenin gerçek profil ile eş kabul edildiği görülebilir. Bu gölgenin ikiz özelliğini vurguladığı gibi, öznel ve kişisel bir şey olduğunun altı çizilir. Bu kişisel özelliği göstermesinin optik gerekçeleri olduğu kadar, psişik bir düzeyinin de olduğu unutulmamalıdır. Maurice Merleau-Ponty'nin "Filozof ve Gölgesi"nde vurguladığı gibi, gölgenin psişik düzeyde gerekliliği şöyle ifade edilir. "Filozofun taşınan bir gölgesi vardır: bu ise geleceğin ışığı olgusundan düpedüz bir yoksunluk değildir. Demek ki filozofun kendi gölgesini görmesi, tanınması gerekir. Çiğ aydınlık da karanlık gibi körleştirebilir."³⁴

Kadim zamanların söylene bilimlerinden bu yana, gölgeye çok farklı ve de pek çok anlam yüklenmiştir. Bunlar göz ardı edilemeyecek ölçüde birbiri ile zıtlık içerisinde de olmuştur. Bu nedenle gölgeyi kategorilere ayırmak özellikle kısa tarihini yazarken oldukça güçtür. Öne çıkan bazı anlamlandırmalara bu bölümde oldukça genel olarak örnekler verilmesinin sebebi de budur. Öte yandan, çok basit ve biçimsel olarak –anlam boyutunu fazlasıyla göz ardı ederek- gölgeyi kaynağı ile durumuna göre üç bölüme ayırabiliriz.

Kaynağı ile ikizlik gösteren gölgeleri kaynağına bağlı gösterge olarak gölge, kaynağının görülmediği kaynağından bağımsız bir gösterge olarak gölge ve kaynağı ile gölgesi arasındaki farklılaşma, deformasyondan kaynaklanan simge olarak gölge.* Ama bu bölümler anlam boyutu işin içine girdiğinde, birbiri içine geçebilecek, çok değişken referanslardır.

Genellikle bu bölümde olduğu gibi ilgi çekici ve daha ayrıcalıklı bir konuma sahip olan gölge, dışsal olan gölge değil, içselliği, yani, özneliği yansıtan gölgedir.

³⁴Özay Sözer, "Işığın Metafizikinden Gölgenin Estetiğine", **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000,s.174

*Gölgenin kaynağı ile durumuna göre üçe ayrılması konusunda bkz. Caner Karavit, **A.g.e.**, ss. 19, 20, 21,22.

Tarih boyunca gölgeye çeşitli övgü veya yergilerin olmasının sebebi, insanın içsellikle olan farklı ilişkilerinin neticesidir. Kısacası, gölgeyi itham ederken kendisiyle savaşıyor insan, dışarıya bakmaya devam etmiştir. Jung'un da vurgulamaya değer gördüğü gibi, "çoğunluk dışarıya bakmaya devam ediyor. Zafere, zaferin gücüne, kurallara, düzene inanıyorlar. Ama çok az insan içeriye, kendi içine bakıyor."³⁵ Belki de bu yüzden, gölgesini kaybedenler, onu satanlar, gölgesiz kalanlar, sadece gölgesini var edenler, gölgesiyle karşılaştığı her adımda titreyenler ve ondan kaçanlar, yalnızca tarihte kalmış masallardan ibaret değildir.

2.3. Psişik, Etik ve Estetik Bir Kavram Olarak Gölge

Gölge optik bir mesele olarak tasvir edilmeden çok önce psişik, etik, ve estetik bir kavram olarak tasvir edilmişti. Ve kadim zamanlardan beri sınırları tasarılanamayan bir mecaz olarak var olmuştur. Doğada da estetik bir şey olarak var olabilen gölge, ancak insan düşünce sisteminde psişik ve etik bir kavram olarak var olabilmektedir. Çünkü optik bir mesele olarak gölge hiç bir iyi ve/veya kötü sıfat ile tanımlanamamaktadır. İnsanın asgari imgesi olarak gölgesi hem söylence biliminde, hem de görsel sanatlarda anlam aktarımının bir ögesi olmuştur. Onun kaynağından farklılaşabilme kapasitesi, kaynağının muazzam bir ikizi, izdüşümü olması kadar ilgi çekicidir.

Gölgeyi psişik, etik, ve estetik bir kavram olarak incelerken söylence biliminde, edebiyat ürünlerine, sinema görsellerine, gravürlere vb. bakmanın konunun derinleşip boyutlanmasına olumlu katkıları olacaktır. Bu yüzden, ilk olarak Alman Romantizmin başlıca yapıtlarından biri olan Peter Schlemihl'in Garip Hikâyesi'ni anımsayalım. Adelbert von Chamisso tarafından kaleme alınan bu hikâye Peter adında bir gencin fakir hayatının, zenginlik ile daha da fakirleşmesini konu alır. Zenginlerin arasında dolaşıp cebinden hiç umulmadık şeyler (atlar, çadır, halı vb.) çıkaran, fakat Peter dışında hiç kimsenin garipsemediği grili adam ile Peter'ın konuşmasıyla her şey değişir. Grili adam Peter'a hiç kimsenin göstermediği saygıyı gösterip, nezaketle konuşur:

³⁵Münir Göle, "İçişik", **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000, s.167

“... güneşin altında ayaklarınızın dibine bıraktığınız o harikulade gölgeyi tarifi mümkün olmayan bir hayranlıkla izleme fırsatı buldum. Lütfen cüretkâr isteğimi bağışlayın. Acaba gölgenizi bana devretme düşüncesini benimseyebilir miydiniz?”³⁶

Fakirliği yüzünden varlığı bile fark edilmeyen Peter bu teklifi kabul eder. Gölgesini içinde sürekli altın üreyen bir kese karşılığında satmıştır. Ama asıl fakirlik Peter için bu andan itibaren başlar. Gölgesiz bir adam olarak aşağılamalara, nahoş söylemlere maruz kalır. Bundan pişman olup, grili adama sihirli keseyi verip gölgesini geri alabileceği umudu ile, güneş ve ay ışığından kaçarak aylarca yaşar. Grili adam kendisini tekrar bulduğunda yeni bir teklifle gelmiştir, sözleşmede yazan ise şudur:

“İşbu imzayla ruhumu, doğal yoldan bedenimi terk ettikten sonra bu belgenin sahibine bıraktığımı beyan ederim.”³⁷

Peter, “Gölgeme karşılık ruhumu ortaya koymak bana sakıncalı geliyor” der. Kahkahalarla gülen grili adam sorar: “Sormama izin verirseniz, nasıl bir şey, bu sizin ruhunuz? Hiç gördünüz mü? Ve öldükten sonra onunla ne yapmayı düşünüyorsunuz?”³⁸

Gölgesizliğin verdiği bütün acılara rağmen Peter ayartıcı olan bu teklife karşı bu sefer direnir ve sihirli keseden de kurtulur. Kese kader tarafından bulunur ve Peter yedi-mil çizmelernin sahibi olur, böylelikle dünyayı dolaşır (Resim 40, 41, 42, 43, 44). Hikâyenin sonunda Peter, Chamisso’ya bir uyarıda bulunmayı da ihmal etmez:

“Sevgili dostum, şayet insanların arasında yaşamak istiyorsan, herşeyden önce gölgeye saygı göstermesini öğren, para sonra gelir. Yalnızca kendini ve içindeki iyiliği dinleyerek yaşamak istiyorsan, o halde nasihate ihtiyacın yok demektir.”³⁹

³⁶ Adelbert von Chamisso, **A.g.e.**,s.19

³⁷ **A.g.e.**, s.50

³⁸ **A.g.e.**,s.51

³⁹ **A.g.e.**,s.88

Yazarı tarafından yapılan bu uyarısında kuvvetlendirdiği gibi, burada Peter Schlemihl'in gölge hikâyesi özünde etik, ahlaki bir meseledir. Aynı zamanda benliğin kaybı olarak görülebileceği için, psişik bir olgudur. Gölgenin ruhsal olanla ilişkiye girmesi, onun yitirilebilir bir şey olduğunu ve yitirme tehdidini beraberinde getirir.

“Bu nedenle kimi ilkel kavimlerde öğle vakti dışarı çıkılmaz: Ekvator yakınında iki ada olan Amboina ve Uliase’de öğleyin çok az ya da hiç gölge düşmez yere, bunun içinde gün ortasında evden çıkmamak bir kuraldır, çünkü çıkarsa insanın ruhunun gölgesini kaybedeceği varsayılır.”⁴⁰

Kadim mitlerden beri gölge kendi kaynağına sabitliğini zaman zaman kaybeder. Bu da ona sahip çıkmayı gerektiren bir duruma işaret etmiştir. Gölgenin psişik bir kavram olarak tasvirine mitsel ilgi çekici bir örnek vermek gerekirse eğer, bu eski bir Hint destanı olabilir:

“... güzel prens Damayanti ile gönül verdiği kahraman prenses Nala'yı anlatan büyüleyici bölüm vardır. Damayanti, düğün töreninde bir değil, beş Nala bulur karşısında; dört tanrı prensesin güzelliğine öylesine kaptırmışlardır ki kendilerini, sevdiğinin biçimini almışlardır. Damayanti, umutsuzluk içinde dua etmeye başlar, beş Nala'dan sadece birinin gerçek Nala'nın yere gölgesinin düştüğünü görür. Ötekilerin birer hayal olduğu böylece anlaşılır.”⁴¹

Damayanti'nin seçimi 'Tanrı Nala(lar)' ile 'İnsan Nala' arasında yapılan duyusal (estetik) bir seçim olduğu kadar, aynı zamanda etik, ahlaki bir seçimde olduğu söylenebilir. Burada gölge, ölümlü varlığın bir parçası olduğundan, ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ değerlerden oluşan -insan dünyasına ait- ‘bir şey’dir. Bu mite, Jung’un gölge kavramıyla, psikolojide kullandığı genel anlamı açısından bakılırsa, mit daha ilgi çekici olup ‘gerçekliği’ zemin değiştirecektir. Aslında beş Nala da aynı insan Nala’dır. Beşi de aynı görünmesine karşın, bunlardan sadece biri hem ‘iyi’ hem de ‘kötü’ niteliklerini birlikte sunar. Bu Nala gölgesi olan Nala’dır. Diğer dördü ‘Tanrılaşmaya’ çalışan Nala’dır -hep ‘olumlu’ ya da hep ‘iyi’ olduğunu, olabileceğini iddia eden Nala’dır. Tanrı Nalalarda gölgenin (negatif olarak kabul edilen şeylerin) kırıntısı bile yoktur! Sadece biri ‘kusurları’ ile görünmeye çekinmemiştir, çünkü o ‘insan’dır. Belki de, Damayanti'nin seçimi insanlar tarafından kabul ve onay görme

⁴⁰Mehmet Ergüven, **A.g.m.**,s.148

⁴¹C. Karavit, **A.g.e.** s. 22.



Resim 40: George Cruikshank, 'The Man in Grey Seizes Peter Schlemihl's Shadow', Adelbert von Chamisso'nun Peter Schlemihl's wundersame Geschichte'si için gravür (Londra, 1827)



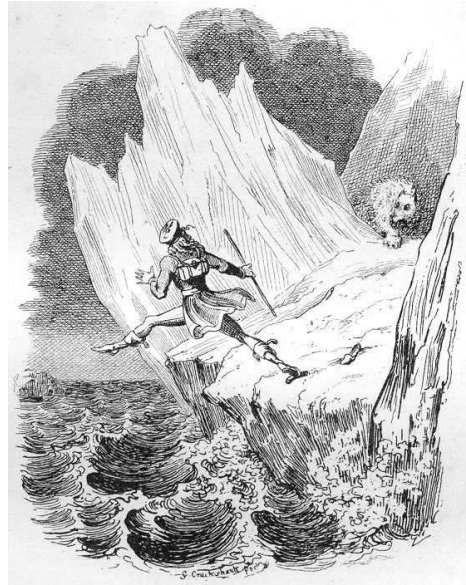
Resim 41: George Cruikshank, 'The Man in Grey Offers Peter Schlemihl's his Shadow in exchange for his Soul', Peter Schlemihl'in 1827 Londra baskısından bir gravür.



Resim 42: George Cruikshank, 'Gölgenin Peşinde', Peter Schlemihl'in 1827 Londra baskısından bir gravür.



Resim 43: George Cruikshank, 'Peter Schlemihl files over the Seas', Peter Schlemihl'in 1827 Londra baskısından bir gravür.



Resim 44: George Cruikshank, 'Peter Schlemihl at the North Pole', Peter Schlemihl'in 1827 Londra baskısından bir gravür.

kaygısı ile takılan farklı maskelerin (persona) olabildiğince en maskesiz hali olan gölgesini görebildiği Nala'dır. Yine bu yorumda gölgenin varlığı yavaş yavaş negatifin varlığına dönüşür, ama unutulmamalıdır ki mitte de seçilen negatifinde pozitif ile birlikte görüldüğü gölgesi olan Nala'dır. Bu da hayatın değişmeyen bir gerçeğini işaret eder. Tıpkı 'gölge'nin hayatın bir gerçeği olduğu gibi:

“Arkamda ışıyan güneşin kızıl ışınları
gövdemin önüne gelince kırılıyordu,
gövdem ışınları engelliyordu.

Görünce önüme düşen gölgemi,
tek başıma kalmış gibi
korkuyla başımı yana çevirdim.”⁴²

Araf'ın üçüncü kantosundan (III, 16,19) yapılan bu alıntıda, Dante ve Vergilius sırtlarını güneşe dönmüş yürürken Dante Vergilius'un gölgesin olmadığını fark edince korkuya kapılır. Vergilius bunun sebebini Dante'ye açıklar. Vergilius bir ölüdür ve hayalet olduğu için bedeninin gölgesi yoktur. Dante ve Vergilius yürümeye devam ederler ve dağın eteğinde ruhlar ile karşılaştıklarında, yine gölgenin insan bedeninin bir parçası olduğu vurgulanır; ruhlar Dante'nin gölgesi olduğunu fark ettiklerinde yalnız yamaçlara kaçırlar. Çünkü tek gölgesi olan varlık Dante'dir.

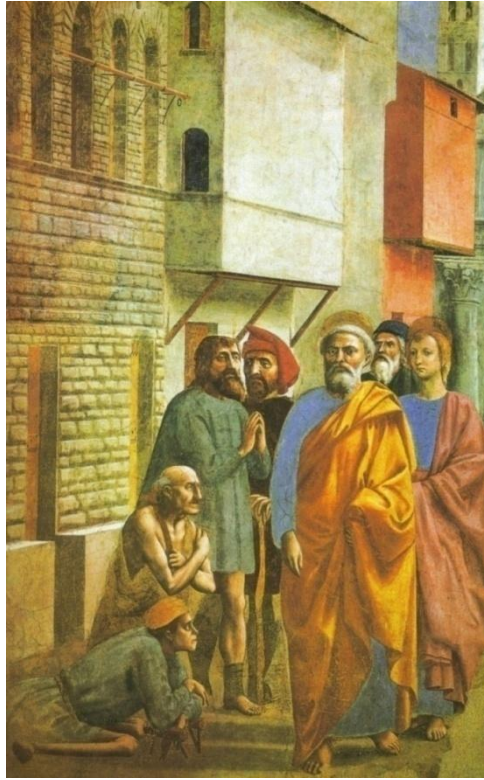
Burada Dante'nin üzerinde ısrarla durduğu şey, görüldüğü gibi, gölgenin hayatın, bedeninin bir parçası olduğudur. Bu nesnel dünyanın ruhsal olanla ortaya koyulduğu tenin gölgesi vurgusu, Giotto'nun getirdiği gerçeklik anlayışı gibi, Rönesans'ı hazırlayan yollardandır.

Giotto'ya kadar, resim ruhani, gözle görülen dünyayı aşan, öte dünyanın gerçekliğini anlatırken, “Giotto'da gerçek kavramının anlamı değişiyor, görülen, yer kaplayan, somut madde dünyasına bağlanıyor. Gerçek sadece zihnin değil, duyuların da malı olmaya yüz tutuyor.”⁴³ Söz gelimi, insan düşüncesi içindeki önem

⁴²Dante Alighieri, **İlahi Komedya**, İtalyanca aslından çev. Rekin Teksoy, 12. Baskı, Oğlak Yayıncılık, 2011, ss.301,302

hiyerarşisine bağlı olarak Giotto insanları koyunlara göre daha büyük yapmıştır (Gioacchino Çobanlar Arasında).

“Giotto fizik güzelliğe değer verebilmek için haddinden fazla spiritüel, semavi güzelliğe ehemmiyet vermek için ise haddinden fazla beşeri idi.” Bu yüzden, “bilhassa Allahla meşgul olan bir medeniyet devrini kapatarak, bilhassa insanla meşgul olan bir medeniyet devrini açmıştır.”⁴⁴ Bu elbette ki, dini konuları ele alan çalışmalar yapmadı demek değildir. Giotto’nun İsa’nın Başlı isimli resmi aynı konuyu o dönemde ele almış herhangi bir başka resim ile karşılaştırılacak olursa renklerin ve formlarında belli bir hiyerarşiye hizmet ettiği görülür ve İsa dini bir karakter olmasına karşın, alelade bir insan kadar beşeri görünmektedir.



Resim 45: Masaccio, Hastalara şifa Dağıtan Aziz Petrus (1426-7), fresk (230 x 162 cm.). Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa

⁴³ Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Ş. İpşiroğlu, **A.g.e.**,s37

⁴⁴ L.Venturi,**A.g.e.**,ss.36, 34

“Modern sanatın büyük öncüsü Giotto ise, kurucusu Masaccio’dur”(…) “Realizm meselesine gelince: Masaccio’daki bizzat kendi realite hissinin tesiriyle hareket etme kabiliyeti Giotto’dakinden fazladır. Bu, onun heykel gibi duran vücutlarının, bu vücutların ağırlıklarının ve figürlerdeki hareket vahdetinin bir neticesidir. Halbuki Masaccio’da Giotto’dan daha şiddetli deformasyonlar görmekteyiz. Deformasyon demek, bir tasvirin yerini bir sembolün alması demektir.”⁴⁵

Masaccio’nun fresk’inde (Resim 45) Aziz’in gölgesi bir anlatım ögesi olarak resmin konusuna dahil olur. Aynı zamanda eski geleneğe gönderme yapar gibi, havarilerin ölümlü birer varlık olduğu gerçeği resmin merkezindedir. Yol kenarında bekleyen hasta insanların yanından geçmekte olan Aziz onlara gölgesiyle dokunmaktadır. Gölgesinin hasta insanlar ile temas halinde görülmesi şifa dağıtımını simgelerken, alelade yere serilmiş Havarilerin gölgeleri etkileyici şekilde simgesel anlatımın birer ögesi yapılmıştır.



Resim 46: Rodin, Gölgelelerin Toplantısı, 1880

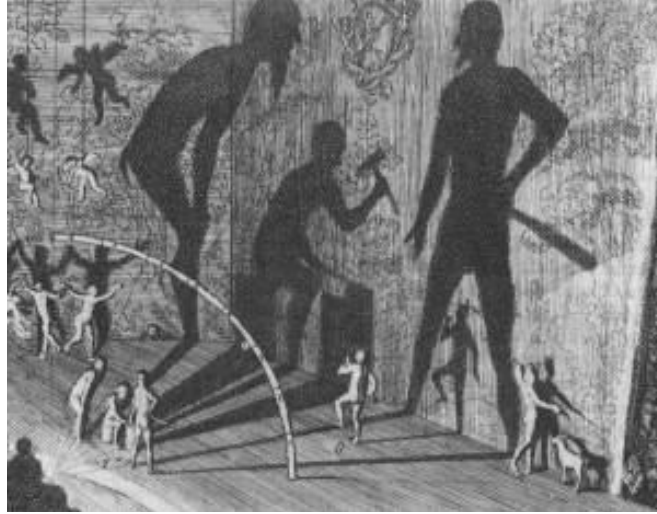


Resim 47: Rodin, Yargılanmak İsteyen Gölgeleler, 1880

Tabii insan düşünce sisteminin dışında gölge hiçbir etik niteliğe sahip değildir: iyi, kötü, doğru, yanlış gibi sıfatlarla doğası muhatap olmaz. Fakat anlam aktarımın ögesi olan kaynağından başkalaşmış ya da yabancılaşmış gölge etiklik niteliği olan sıfatların yansıtma zemini olabilir. Söz gelimi, Rodin’in “Gölgelelerin

⁴⁵A.g.e.,s. 36

Toplantısı” (Resim 46) ve “Yargılanmak İsteyen Gölgeler” (Resim 47) isimli iki çizimi isimleriyle birlikte ele alındığında bu özelliği gösterir. 'Kendi başlarına toplanma yetilerine sahip', 'yargılanmak isteyi gösteren/ yargılanabileceklerini kabul ettiren' ve etiklik niteliği taşıyan sıfatları içlerinde barındıran gölgelerdir. Rönesans’a gelindiğinde artık gölge pek çok açıdan inceleme konusu olur.



Resim 48: Samuel van Hoogstraten, Gölge Dansı, sanatçının Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst adlı eseri için gravür, Rotterdam, 1675.

“Rembrandt ‘ın öğrencilerinden Hollandalı ressam Samuel van Hoogstraten 1675 yılında yayımladığı kendi estetik felsefesinin temel ilkelerinden söz eden bir metinde şöyle der: ‘Kusursuz resim doğanın aynasıdır’. Hoogstraten’in kitabında yer alan Gölge Dansı isimli gravürde, gölgeleri sadece perspektifin izdüşüm sorunu açısından değil, aynı zamanda ışık ve hacim konusunda deneysel bir değişikliğin ürünü olarak da inceleyen bir çalışmayı betimler. Bu resimde gördüğümüz çırak ressamlar tarafından bir stüdyoda yapılan bir deneydir.”⁴⁶ (Resim 48)

Resmin sağ ve sol tarafa iki farklı şekilde yerleştirilmiş ışık kaynaklarının farklı hareketler sergileyen figürleri aydınlatmasından oluşur. Sağ taraftaki figürlere kıyasla sol taraftaki figürler duvara oldukça yakın oldukları için gölgeleri fazla deformasyona uğramamıştır. Bu gölgeler olabildiğince kaynaklarına -figürlere- ‘sadık’ tırlar. Fakat sağ taraftaki figürlerin gölgeleri -ışık kaynağının yerleştirimi ve duvara olan mesafeleri nedeniyle- devasal boyutlara ulaşmış, biçimleri başkalaşmış ürkütücü bir hal almışlardır. Sol taraftaki havadaki kanatlı figürler ve sağ taraftaki

⁴⁶V. Stoichita, A.g.e., s.132

ürkütücü gölgelerin verdiği his: Cennet ve Cehennem gibidir. Buradaki gölgeler yoğun olarak etiklik niteliği ile temas halindedir.

Renoir'ın Le Pont des Arts (Resim 49) adlı eserinde sol tarafta Sen Nehri, sağ tarafta Malaquais Rıhtımı görülür. Tablonun alt kısmında kesik bir gölge şeklinde Pont du Carrousel betimlenmiştir. Resmin dışında kalan köprü ve üstünden gelip geçen insanların varlığını bu kesik gölge aracılığıyla anlaşılr. Renoir'ın bu resmiyle benzer bir kesik gölge anlayışına sahip olan Henri Cartier-Bresson'un fotoğrafında da tapınağın varlığı gölgesi aracılığı ile anlaşılr (Resim 50).

“Kesik gölgenin devrimci ve yeni bir kompozisyon yönteminin ürünü olmasından daha fazla şeyler ifade etmesinin iki nedeni vardır. Birincisi, bu gölge resmin sadece ‘küçük bir parçası’ değil, fakat gerçekliğin ‘habercisi’dir. İkinci neden daha karmaşıktır ve gölgenin nüvesini oluşturan unsurlardan birisini içerir: Doğada gölge, günün çok keskin anlarına karşılık gelir. Dolayısıyla, gölge resimde var olanı ve var olacak arasındaki bütünlüğü kurar.”⁴⁷



Resim 49: Pierre Auguste Renoir, Le Pont des Arts, Paris (1867-8 civarı), tuval üzerine yağlıboya (62 x 103 cm.). Norton Simon Museum, Pasadena, California.



Resim 50: Henri Cartier-Bresson, Hindistan. Ahmedabad, 1967

Var olan ve var olacak arasındaki temas noktası olabilen gölge, Rimmer'in Kaçış ve Kovalama isimli resmine (Resim 51) bakıldığında, ‘sonu gelmeyecek bir Kaçış ve Kovalama’ya şahit oluyormuş gibi bir hisse kapılmamıza sebep olur. Sağdan sola doğru okumaya davet eden resim sürekli izleyeni başa getirip döndürüp durmaktadır. Fakat olay tam olarak nerede başlayıp bitiyor bu belirsizdir.

⁴⁷ A.g.e. , s. 104



Resim 51: William Rimmer, Kaçış ve Kovalama (1872), tuval üzerine yağlıboya (45,7 x 66, 7 cm.) Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

Resimde iki figür görünmektedir: Sağdaki figür ve resmin tam orta kısımlarında, arka planda çarşaf gibi bir şeye sarılmış olan yarı şeffaf figür. Arka planda yarı şeffaf olan figür ilk bakışta önlerdeki sol taraftaki figürün bir yansıması hissini oluştursa da aralarındaki biçim farklılığı görülebilir. Sağdan resme giren zemindeki leke net olmamakla birlikte, sanki kovalamanın merkezindedir.

Rimmer'in resmindeki dinamik gölgelerin aksine, Picasso'nun Kadının Üzerindeki Gölge (Resim 52) isimli resimdeki gölge kullanımı daha statik ve serttir. Ayrıca burada gölge kullanımı ile ortaya çıkan bilinçdışında da var olabilen eril-dişil ilişkisidir. Sağdan resmin ortasına doğru uzanmakta olan bir kadın figürü görülmektedir. Resmin alt kısmından dikey olarak yukarıya doğru kolları açık şekilde yükselen gölge uzanmış kadın figürünün üstünden geçmektedir. Yatan kadın figürünün açık teni gölgenin temas ettiği yerlerde kızıla dönüşür: göğüsler, karın ve kasık. Figürün etrafının mavinin tonlarıyla renklendirilmiş olması bu kızılığın etkisini ve önemini bir kat daha artırmaktadır. Bu dişil figüre eril gölgenin temasıdır.



Resim 52: Pablo Picasso, Kadının Üzerindeki Gölge, 29 Aralık 1953, tuval üzerine yağlıboya (130,8x97,8 cm.) Ortario Sanat Galerisi, Toronto.

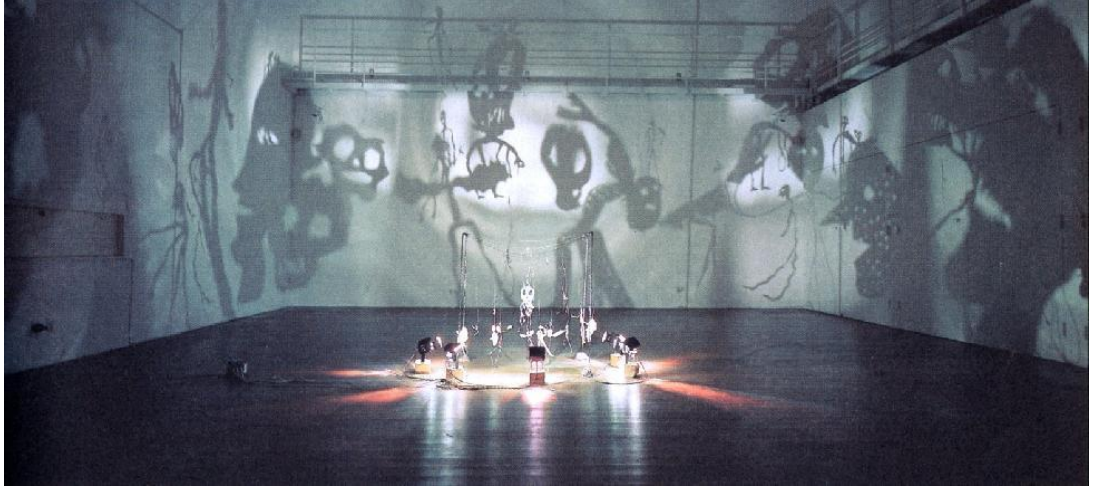


Resim 53: Pablo Picasso, Gölge, 29 Aralık 1953, tuval üzerine yağlıboya ve füzen (129,5x96,5 cm.) Musée Picasso, Paris.

“Picasso yaklaşımında aslında birden fazla geleneği bir araya getirir ve bunlardan ikisi birbirine çok iyi uyum sağlar: gölgeyi ressamın imgesi olarak düşünen gelenek ile gölgenin izleyicinin somutlaşmış hali olduğunu keşfeden gelenek. Gerçekte iki konum da birbirine benzer ve, daha yoğun bir sembolleştirme yoluyla, modern Batı resminin öncü statüsünün yeniden ele geçirmesidir.”⁴⁸

Gölge (Resim 53) adlı tablo Kadının Üzerindeki Gölge resmi ile birlikte ele alındığında, gölge için yolculuk devam etmektedir. Yine uzanan figürü ve alttan dikey yükselen gölgeyi görürüz bu resimde. Fakat önceki figür ile gölgenin etkileşimi farklılaşmış ve nesnel temasları da artık arkasında iz bırakmak istemeyen ‘bir şey’ gibi ortadan kaybolmuştur -gölgenin kafasının etrafından kıvrılan figürün beli gölge ile temastan kaçırır gibidir. Önceki resimde (Kadının Üzerindeki Gölge) gölgenin temas alanlarında oluşan kızarıklık Gölge isimli resimde figürün sol çevresindeki mekana kahverenginin tonlarında dağılmıştır. Resmin geneline hakim olan soğuk mavi ve mavi-gri tonları keskin bir ‘soğuma’yı resme yerleştirmiştir. Gölgenin önceki devasal boyutu küçülmüş, böylelikle önceki tehditkârlığı daha yumuşak bir hal almıştır.

⁴⁸A.g.e. , ss. 121, 122



Resim 54: Boltanski Christian, Shadows , 1984

Picasso'nun resimlerindeki bu insan doğasını aktaran gölge kullanımlarından farklı olarak, Christian'ın gölge kullanımı gölgenin kendi doğasına dair bir anlatımı öne çıkarır. Ayrıca gölgenin kendi doğasına bir saygı duruşu olarak görülebilir. Christian Boltanski'nin 1984 yılına ait Gölgeler (Resim 54) isimli yerleştirmesinde aynı zamanda antik geleneğin düşünce izlerine rastlanır: Platon'un mağara alegorisi. Odanın ortasında küçük sarkık şekilde bir takım figürler görülür, etrafındaki bir kaç ışık kaynağı ile aydınlatılan bu nesnelere gölgeleri duvarlara devasal şekilde yansıtılarak aynı zamanda hareket halinde sergilenmektedir. Boltanski'nin kurgularının amacı konusunda kendi ifadelerine yer vermek açıklayıcı olacaktır :

“Gölgelerle pek çok şey arasında ilinti kurarım. Çünkü her şeyden önce bunlar bize ölümü hatırlatır. (‘Gölgeler ülkesi’ diye bir deyimimiz yok mudur?) Ve daha sonra, tabii ki fotoğrafla olan bağlantı gelir. Fotoğraf sözcüğü Yunanca’da ışıkla yazmak anlamına gelir. Demek ki gölge bilinen ilk fotoğraftır. Bir zamanlar Paris’teki Pompidou Centre’da bir dev fotoğraflar sergisi açmışım. Bu serginin Bonn’da ve daha sonra da Zürih’te devam etmesi umuluyordu, ama ağır çerçevelerin nakliyesi son derece sıkıntı vericiydi. Ben de daha hafif şeylerle çalışayım, hatta cebime sığsınlar istedim. Sadece minicik bir kuklayı yansıtarak geniş bir gölge elde edebileceğimi fark ettim. Nihayet en az yükte seyahat edebilecek ve tinsel imgelerle çalışabilecektim. Tabii ki Platon’un mağarası vardı, ama itiraf etmeliyim ki bunu daha sonradan öğrendim.

Ama gölgenin aynı zamanda içsel bir aldatıcılığı vardı. Kendi gölgemizden korktuk demez miyiz? Gölge bir sahtekârdır: Bir aslant boyutunda görünür ama gerçekte mikroskobik bir karton figürden daha büyük değildir. Gölge, içimizdeki *dues ex machina*'nın tasviridir. Gölge bir illüzyon olmasından dolayı saf bir tiyatro gibidir ve bu yönüyle bende merak uyandırır ... Beni gölgelere bu denli çeken şey, ömürlerinin çok kısa oluşudur. Ani bir parlılda kaybolabilirler; reflectör kapatıldığında ve mum söndürüldüğünde artık orada hiçbir şey yoktur.”⁴⁹

⁴⁹ C.Boltanski, *Inventar* (Hamburg, 1991), s. 73-5. Victor I. Stoichita, *A.g.e.*, s. 203



Resim 55: Noell S. Oszwald, Önyargı (Prejudice)

Gölge perspektif için bir araç olmadan çok evvel, anlam aktarımın bir aracı olmuş ve perspektifin, hacimlendirmenin bir ögesi olduktan sonra da anlam boyutunun bir ögesi olmaya devam etmiş ve etmektedir. Kadim masalları bile zamanına uygun dillendiren gölge, bu bölümün son örneğinde yine eski inanç ve mitler üzerinden bu zamanın masalını anlatır:

Oszwald'ın siyah beyaz bir dizi şeklinde ürettiği öz-portre fotoğraflarında keskin kontrast dikkat çeker ve kompozisyon, biçim, içerik öne çıkmaktadır. Fotoğraflarına verdiği isimlerden de anlaşıldığı gibi, daha çok anlam boyutunda var olan bu fotoğraflar, hep bir yanlarıyla muğlak zeminlerde izleyiciyi bilinmeyen bir yolculuğa davet eder. Fotoğrafların 'anlaşılmaq'tan çok 'görünmeyi' talep eden atmosferleri, izleyicide kısmen kavramsızlık ve boşluk hissini de uyandırmaktadır. Önyargı (Resim 55) isimli çalışmasında yine gölgeye kadim zamanların gölge anlayışı izlerine rastlanır. Christian'ın eski gölge geleneği aktarımından farklı olarak. Figür ve gölgesi arasındaki başkalaşımın önde duran kuşun varlığı ile gerçekleşmiş olduğunu, rasyonel tarafımız hemen kavramasına rağmen, fotoğraf etkisini hiç kaybetmez. Çünkü kanatlı bir gölge eski geleneğin 'gölge ve ruh' düşüncesini kuşkusuz anımsatmaktadır ve de insanın rasyonel tarafından ziyade psişik (ruhsal) yanına görünür.

III.BÖLÜM: METAFOR OLARAK GÖLGE

3.1. Ötekinin Temsili*

Toplumsal değerler bireyden belli biçimlere uyarak hareket etmesini baskıladığı için bazı yönler gölgelere sığınır/ gölgelere bastırılır. Aynı zamanda birey de kabul ve onay kaygılarıyla bu bastırma işini kendi kendine yürütebilmektedir. Kişinin kendi gölgesine bastırıldığı duygu ve düşünceleri içinde bulunduğu kültür hatta yetiştiği aileye göre farklılık gösterir. Bunlar kaba tanımıyla ilkel düşünce ve güdülerdir. Herkesin bir gölgesi vardır elbet. Ancak kişi gölgesini yok saymaya ve onun söylediklerini duymazlıktan gelmeye başladığında, gölgenin yoğunluğu artar. Bir gün başına buyruk şekilleriyle 'şuurlu ego'nun kontrolünü 'öteki ben' olarak kırabilirler. Bu olası kırılma olasılığının azalması gölgenin varlık mücadelesini kazanması ile mümkün olabilir. İnsanın kendi gölgesinin varlığını inkâr etmemesi bireysel ya da kolektif değerlerin dışında bıraktığı eylem ve düşüncelerine olan eğilimini bunları benim de 'düşünüp', 'yapabilme' kapasitem ve olasılığım var diyebilmesidir.** Sanatta bunu söylemenin yollarından sadece biri olabilir.

Ancak sanat yoluyla temsilleştirilen şeyin mutlak bir ileti olabilmesi mümkün müdür? Herkes aynı şeyi görüp, aynı şeyi mi algılar? Konu temsiller olduğunda bu daha da karmaşık hale gelmektedir.

“Temsil nasıl olursa olsun seyirciler kendi çıkar, arzu, yatırım, fobi ve benzeri şeylerini imgenin yüzeyine ve içine yansıtır. Bizler birbirimizden farklı görürüz, çünkü hayatlarımız asla özdeş değildir. Ayrıca, hiç kimse izlenimlerin kendisinden hiçbir değişikliğe uğramadan geçtiği bir etkisiz eleman değildir: İnsanlar cinselliğe düşkün ve yobaz olarak doğmaz, sonradan böyle olur: kendilerini ve başkalarını özgürleştirme mücadelesi veren insanlar da genetik olarak bu mücadele için programlanmış değildir. Ve, evet, insanlar değişir. Görmek, inşa ettiğimiz 'gerçekliği' ister onaylamayı, ister yadsımayı isterse de taşımayı seçmiş olalım, bizi biz yapan şeylerdendir.”¹

*"Temsil tehlikelidir: tam da mahiyeti gereği, asla temsil ettiği şeyin kendisi olmadığı için aynı zamanda yanıltıcıdır: "gerçek" gerçekliğin özü kavrayışımızın dışında kalırken, bu arada bunun tersini düşünerek kendimizi aldatabiliriz. Nitekim Platon'un temsille uğraşmasının bir nedeni de, inanmak için görmenin yeterli olduğuna inanma tehlikesini algılamış olmasıydı."(Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal işlevi**, İngilizceden çev. İsmail Türkmen, 2.Basım 2009,Ayrıntı yay., s.39)

**Gölgenin ötekini temsil etmesi konusunda psikolojik bir değerlendirme için bkz. C.G..Jung'un 'Gölge Arketipleri'.

¹Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal işlevi**, İngilizceden çev. İsmail Türkmen, 2.Basım 2009,Ayrıntı yay., s.291

Gölge, kişinin iç (öznel) gerçekliği ile dış (nesnel) gerçekliği arasında yer alırken, “Descartes’tan bu yana Aydınlanma’nın medeniyetin, bilimin kişinin karanlık yörelerini, hayvansı doğasını ve içeşiğin ötesini, kısacası gölgesini savsakladığını, görmezden geldiğini biliyoruz. Bunun yanı sıra, gölgenin itilip kakılarak yok olmaya boyun eğmediğini de biliyoruz.”² Varlığı reddedilen bu gölgeler, iç ve dış gerçekliğin temas ettiği alanın ta kendisidir. Bu yüzden, gölgenin reddi demek, Winnicott’un bahsettiği öznel ve nesnel dünya arasındaki temassızlığı işaret eder:

“Bazıları ayakların nesnel olarak algılanan gerçeğe öyle sağlam basarlar ki ters yönden, yani öznel dünya ve gerçeklere yaratıcı yaklaşımla hiç temas kurmama anlamında hastadırlar.”³

Jung'un gölge arketipi de böyle bi temas noktasını sunar, çünkü ego'nun karanlıkta kalan yüzüdür. *

“İnsanın erkek veya kadın yönünü temsil eden ve aynı yönden kişilerle ilişkisini etkileyen arketiptir. Kişiliğimizin hayvan benzeri yanındır ve kökenini evrim tarihinden alır. Hayvansal özellikler toplumsal yapının var olması ve sürdürülebilmesi için eğitilmelidir.

Bu eğitim gölgenin bastırılarak kişinin yaratıcılığını, duygusallığını ve içgörüsünü köreltir. Gölgenin sembolleri, yılan, ejderha, canavarlar ve şeytanlardır. Gölge çoğu zaman bir mağaranın ya da su dolu bir havuzun; kolektif bilincin girişinde bizi bekler. Bir daha rüyanızda şeytanla mücadele ettiğinizi gördüğünüzde fark edeceksinizdir ki mücadele ettiğiniz yalnızca kendinizdir. Bu yüzden arketiplerin en güçlüsü ve en tehlikelidir.”⁴

“Tüm arketiplerin olumlu, yararlı, aydınlık, yukarıya işaret eden bir yanı olduğu gibi, aşağıya işaret eden, kısmen de yeraltına özgü, ama genellikle nötr bir tarafları vardır.”⁵ Bu yüzden öteye itilen şeyleri temsil edebilir: öteki ben’i.

²Münir Göle, **A.g.m.**,s.165

³ Nilgün Taşkıntuna, “Ötekilik ve Kimlik Karmaşası, Kuramsal Çerçeve”, **Cogito**,sayı:72, 2012, YKY, s. 78

*”Arketiplerin içeriğinin belirli, yani bir tür bilinçdışı ‘fikir’ olduğu gibi bir yanlış anlamayla sık sık karşılaşırım. Bu nedenle, arketiplerin içerik olarak değil, yalnızca biçimsel olarak belirlenmiş olduğunu, biçimsel belirlenmelerinin de son derece kısıtlı olduğunu bir kez daha vurgulamakta yarar var. Bir ‘ilkimge’ nin içeriği, ancak bilinçli, dolayısıyla bilinçli deneyim malzemesiyle dolu olduğunda belirlidir.” (Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, çev. Zehra Aksu Yılmaz, İkinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Ekim 2005, s.21)

⁴Nurdan Özgür ve Şükriye Köçer, “Carl Gustav Jung”, **Yeni Yüksektepe e-dergi**, sayı:71, Kasım-Aralık, 2009.

⁵Carl Gustav Jung, **A.g.e.**, s.95

İnsan öteki haline gelmiş parçasının her an bilincinde olabilir mi? Benliğin bütünüyle bilincinde olmak mümkün müdür ? 18. yüzyıl filozoflarından David Hume İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme adlı kitabında, bunun aksi yönünde olan şu sonuca ulaşır:

“Benlik olarak adlandırdığımız şeyin her an tam anlamıyla bilincinde olduğumuzu varsayan bazı filozoflar vardır... Bense, kendi benliğimin derinliklerine her inişimde sıcak ya da soğuk, aydınlık ya da karanlık, sevgi ya da nefret, acı ya da haz gibi bir takım algılara rastlıyorum. Kendi benliğimi algı olmadan asla kavrayamıyorum ve hiçbir suretle algının dışında bir şey gözlemleyemiyorum.”⁶

Hume’un benlik ve algı hakkındaki tespitleri benliğin çok yüzlü ve kısımda bilinmez olan tarafını vurgular. Kant da benzer bir noktadan yola çıkarak, benliğin bilinmez yakasını işaret eder: “... kendimi ancak kendime görüldüğüm kadarıyla bilebilirim”⁷ Ayrıca Schopenhauer’un da ‘ben’in anlaşılmaz ve bilinmezliğinin altını çizdiğini belirtmek gerekir. Öte yandan, muazzam bir ikiz olan gölge, kaynağına olan benzerliği veya kaynağından başkalaşabilme kapasitesi ile benliğin öteki yakasını temsil edebilir mi ?

Lacan'a göre, “gölge evresi temel olarak öteki'nin tanımlanmasını içerirken, ayna evresi temel olarak ben'in tanımlanmasını içerir.”⁸ Böylece Narkissos'un neden 'ben'i temsil eden ayna imgesine –suya yansımaya- aşık olduğunu anlayabiliriz (Resim 56, 57).

Narkissos’un hikâyesini anımsayalım:

“Narkissos, susuzluğunu gidermek için su ararken, gördüğü güzelliğe vurulup başka bir susuzluk hissi ile kavrulur. Asılsız bir umuda, sadece gölgeden ibaret bir vücuda sevdalanır. Nutku tutulmuş bir halde hayranlıkla bakmaktadır kendisine ve sanki Paros mermerinden yontulmuş bir heykel gibi donmuş yüzüyle hareketsiz kalakalmıştır. Yere yüzükoyun uzanmış, bir çift yıldız benzeyen gözlerini, saçlarının Bakkhos'u ve Apollon'u kışkandıracak buklelerini, pürüzsüz yanaklarını, fildişi beyazlığındaki boynunu, yanaklarının pembeliğinin karıştığı beyaz teni ile yüzünün muhteşem güzelliğini; kısacası kendisini seyretmektedir. Farkında olmadan kendisini arzulamaktadır, övmektedir ve övdüğü de kendisidir; ve ararken aranandır; aşk ateşini yakanda aşk ateşiyle yananda odur.”⁹

⁶Mark Vernon, **Mutluluk İçin Felsefe**, çev. Elçin Karadoğan, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, Ağustos 2011,s.90

⁷Stephen Voss, “Benlik İnancı”, İngilizceden çev. Ali Nejat Kaniyaş, **Cogito**, sayı 75, Kış 2013,s. 185

⁸V. Stoichita, **A.g.e.** s.33

⁹**A.g.e.**, s.13



Resim 56: Antonio Tempesta, Pınar Kenarında Narkissos 1606, British Library, Londra.



Resim 57: Caravaggio, Narcissus, 110x92 cm, 1598 Galleria Nazionale d'Arte Antica/Roma-İtalya

Nesnel gerçeklik, aynı doku, renk ve yapıya sahip zemine düşen farklı öznelerin gölgesinin aynı etkilere maruz kalarak başkalaşım kırılacağını söylese de, öznel gerçeklik aynı koşullarda farklı kırılmalar ve eğilmelerin aynı niteliğe sahip zemin üzerinde oluşabileceğini gösterir. Çünkü her özne aynı zemin (koşullar, olaylar, düşünceler -kısacası öznenin etkileşime girdiği her şey) ile ayrı bir etkileşim içine girebilmektedir. Bu nokta bir insanın diğer insanlardan ayrılmaya başlayıp 'birey' olarak adlandırıldığı yerdir. Zemin aynı niteliği ile özneler arasında farklı etkileşime girdiğinde, öznel gerçeklikten bahsetmek gerekir.* Öznel olan gerçeklik ise kısmen de olsa öteki olarak bıraktığımız gerçeklerimizdir. Bu yüzden negatif olarak görülüp, hatta zaman zaman şeytanileştirilebilmektedir. Peki gölgenin genellikle olumsuzlanmasına yol açan şey nedir?

“Kökenin mitinde asla şeytani olmayan bir gölge olayı anlatılmaktadır. Öyleyse, Batılı resim sanatında çok sıklıkla yer alan gölgenin olumsuzluğunu nasıl açıklayabiliriz? En basit çözüm ötekiliğin statüsüne gölgenin yaptığı katkılarda yatmaktadır. Bu düşünce mitin kendisine özgüdür ve daha önce görmüş olduğumuz gibi ikizin yaratılmasıyla da ilgilidir. İmge konusunda Batılı felsefenin bu kendine özgü bakış açısından vazgeçışı, gölgeyi kökenin mitolojik zamanlardaki tasvirine ya da uzak ülkelerin buna eşdeğer mitolojik alanlarına göndermek şeklindeki, paradigmada oluşan radikal bir değişikliğe atfedilebilir. Sonuç olarak, Batılı resim sanatı ‘bir gölgenin resmi’ olmaktan kurtulmuş ve gölgeyi pek çok figüratif ya da sembolik araçtan birisi olarak kullanan bir resim sanatına dönüşmüştür. Böylece, Rönesans döneminden sonra gölgenin tasviri perspektif izdüşüm prensiplerini izlemeye başlar. Değişik düzeylerde (ki bazen birbirine müdahale ederek) kontrol edilecek ve

*Zemin ile temsil edilen insanın içinde bulunduğu iç ve dış koşullardır. Bunlar karşılaşılabileceği olaylar, düşünceler, davranış biçimleridir. Gölge ise, bu etkileşimde öznenin etkileşime geçtiği 'şuurlu ben' ve 'şuurunun dışında var olan ben(ler)'dir, yani, kişinin bütünüdür.

düzenlenecekti: üç boyutlu cisimlerin oluşturulmasında, 'gerçek varlığın' sembolize edilmesinde, yaratma ediminin temasının işlenmesinde. (...) Nihayet, tasvirin tam merkezindeki negatif kuvveti ve bu kuvvetin ötekiliğini resmetme becerisine sahip olabilecekti."¹⁰

Bu yüzden gölge, bazen kavgalı -çatışma halinde- olduğumuz 'öteki'dir. Gölge kaybedilebilen, tekrar kazanılabilmek için uğruna çalışılan, hatta bir meta gibi satılıp/satın alınabilen, ama ona sahip olmamanın verdiği dayanılmaz acıların yaşanmasına sebep olan simgesel anlatımlarla çeşitli kavramların metaforu olarak betimlenmiştir. Peter Schlemihl'in hikâyesi anımsanacak olursa, gölgesini sürekli içinde altın üreyen bir keseyle takas etmiş ve sonrasında bu takastan memnun olmayıp gölgesini geri almayı istediğinde, para kesesi onda kalacak şekilde yeni bir takas teklifi ile karşılaşmıştır. Gölgesini geri alabilmesi için karşılığında ruhunu vermesi şart koşulmuştur. Burada gölge ilk önce metalaşmış, sorasında paha biçilmiş (sınırsız üreten bir keseyle eşdeğer simgeleştirilmiş) ve satın alan grili adam tarafından yerden sökülüp katlanıp cebe koyulmuştur. Gölge grili adam için paha biçilemez "bir şey" dir. Ve bu yüzden sadece onun yerini ruh alabilir. Schlemihl'in gölgesini satması aynı zamanda benliğini satması demektir. Artık 'bir şey' iken, bir 'hiç' olmuştur.

“Peter Schlemihl'in Garip Öyküsü'nün Jemand und Niemand (Birisi ve Hiç Kimse) adlı oyunun tamamlanmasından hemen sonra yayımlandığını dikkate alırsak, Chamisso'nun felsefesini anlamak belki daha da kolaylaşır. Bu oyunda Achim von Arnim, Hiç Kimse'nin maceralarını anlatan eski bir İngiliz masalının güncelleştirilmiş bir biçimini sunmaktadır.”¹¹ “Chamisso'nun romanının birinci bölümünün tamamı, gölgesiz bir insanın kendi durumunu düzeltmeye, 'Niemand' (Hiç Kimse) iken 'Jemand' (Birisi) haline gelmeye çalışması üzerine odaklanan, bir tür dilbilimsel oyun olarak ele alınabilir.”¹²

Gölgesini Kaybeden Adam'da, J. Baudrillard'a göre,

“Peter Schlemihl'e yapılan gönderme rastlantısal değildir. Çünkü gölge de (Praglı Öğrenci'de olduğu gibi) aynadan yansıyan imge kusursuz bir kalıntı örneğidir. Tüm arkaik dönem büyü düzeni boyunca gölge, insanın dökülen saçları, dışkı ya da tırnak parçaları gibi vücudun dışa attığı (düşürdüğü) kalıntılardan biridir. Bilindiği gibi bütün bunlar aynı zamanda ruhun, nefesin, varlığın, özün 'metaforları' insana derinlemesine bir anlam kazandıran şeylerdir. Aynadan yansımayan ya da bir gölgeye sahip olmayan bir vücut saydam bir şeye, bir hiçe yani bir kalıntıya dönüşmektedir. Kalıntı müstehcendir. Çünkü ne tersine çevrilebilmekte ne de kendi kendisiyle değiş tokuş edilebilmektedir. (...) Bir kez gölgesinden sıyrılan vücut saydam bir töze dönüşmektedir. Vücut gerçekliğini yitirmekte ve bu gerçekliğin tamamına, gölgeleşen vücut sahip olmaktadır (Praglı Öğrenci'de de böyle olmaktadır, aynayla birlikte parçalanan görüntü kahramanın ölmesine neden

¹⁰ A.g.e. , ss. 133, 134

¹¹ Achim von Arnim, **Jemand und Niemand**. Ein Trauerspiel (1813), Achim von Arnim Samtliche Werke, VI (Berlin, 1840), s. 9-38.” Aktaran V. Stoichita, A.g.e., s. 174

¹² V. Stoichita, A.g.e., s.174.

olmaktadır. Fantastik masallarda bu klasik bir şemadır. Hens Christian Andersen'in 'Gölge'sine de bakabilirsiniz). Böylelikle vücut kendi kendinin bir sonucundan başka bir şey olmamaktadır. Yalnızca gerçeğe ait bir düzen vücudun ayrıcalıklı bir gönderene dönüşmesini sağlayabilir. Oysa simgesel düzende hangisinin (gerçek vücudun mu yoksa gölgesinin mi) bir önceliğe sahip olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. Gölgenin vücuda galip geldiği tersine çevirme, asılın uğradığı değer kaybı ve anlamsızlığın darbeleri altında yok oluşuyla anlamın geriye kalan artıklar karşısında uğradığı sonu gelmeyen bozgun bu hikâyelerdeki korkutucu tuhaflık, güzellik ve çekiciliğin temel unsurudur.¹³

Baudrillard'ın tespitlerindeki, gölgenin saç, tırnak, hastalık gibi durumlar ile ilişkilendirilmesi konusunda, Peter Schlemihl'in hikâyesinde ilgi çekici bir bölüm vardır. Peter gün ve ay ışığından uzak yaşarken, hesaplanıp kontrol edilemeyen durumlarda, insanlar gölgesinin olmadığını fark ettiğinde, bazı çeşitli bahaneler üretir. Bunlardan birinde gölgesinin olmamasını şu şekilde açıklar:

“Kötü ve uzun bir hastalık sırasında saçlarımı, tırnaklarımı ve gölgeyi kaybettim.”¹⁴

Saçları yeniden çıkmış, tırnakları küçük olmasına rağmen yine birazcık uzamış, fakat gölgesi hiç büyümemiştir. Tabii bu aslında gölgesini sattığı gerçeğini saklamak için uydurduğu bir hikâyedir. Ama hikâyenin kendi gerçeklik referansları gereği asıl hikâyesinden daha az inandırıcı değildir.

Hikâyenin söylediği bir diğer şey, bütün negatif potansiyeline rağmen, gölgeye sahip olmanın önemi her şeyden önceliklidir. Bu gölge olumlamasının aksine pek çok dilde terim olarak gölge olumsuzlanmıştır. Söz gelimi 17. yüzyıl ilk Fransızca sözlükte gölgeye verilen anlamlardan birisi şudur:

“Gölge, hayali bir düşman olduğu düşünülür. Hâlâ gölgemizle mi savaşağız ? Başka bir deyişle, şüphelerimiz ve düşüncelerimiz.”¹⁵

Bu tanımında anlamlandırdığı gibi gölge psişe'nin karanlıkta kalan kısmını temsil eder. Belki de, negatifliğini sadece karanlıkta kalmasından alır. Bu karanlık kısmın içinde olumlu/olumsuz, düşünceler/güdüler vardır - aynı 'şuurlu ben'de

¹³Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Dipnottan alıntılanmıştır. ss. 194, 195

¹⁴Adelbert von Chamisso, **A.g.e.**,s.75

¹⁵V. Stoichita, **A.g.e.**, s. 140



Resim 58: Morris & Gosciny, Red Kid, Çizgi roman, 1996

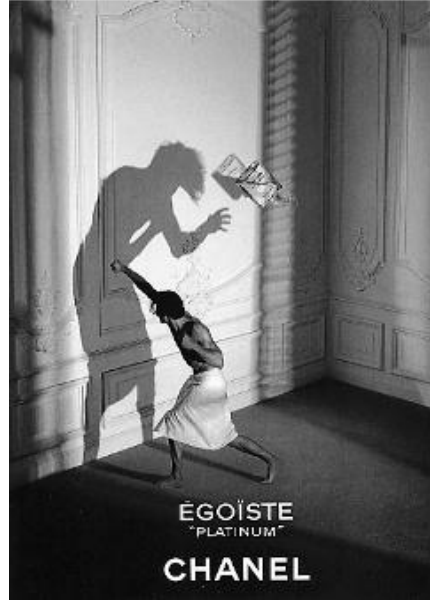


Resim 59: Walt Disney'in Peter Pan'ından bir sahne, 1953.

olduğu gibi. Fakat karanlıkta kalan kısmın içinde tam olarak neyin ne kadar olduğu bilinemez. Ne kadar yoğun, güçlü ve ne kadarlık bir gücü 'bilinçli ben'i ne zaman zayıf bırakabilir -bilinemez. Negatifliğini de işte bu bilinmezlik ve bulanıklığından almaktadır. Kimi gölgeler gibi sınırları net ve keskin değildir.

Fransızca ilk sözlükte bahsi geçen bu şüphe ve düşünceler tekinsizlik yaratıp, gölgenin sahibi tarafından tehdit olarak algılanması, geçerliliğini tarihte bırakmış bir olgu değildir. Öyle ki modern zaman çizgi filmlerinde bile bu kadim temanın farklı biçimlerde yansımaları görebiliriz. Buna örnek olarak Red Kid (Resim 58) ve Peter Pan'ın (Resim 59) birer sahnesi konu bağlamında incelenecek olursa, fantastik gölge hikâyeleri devam eder.

Morris ve Gosciny'nin Red Kid'inin (1996), kendi gögesinden daha hızlı davranıp onu vurabildiğini herkes bilir. Ve Red Kid'in izdüşümünde -gölgesinde- bir delik açılır. Bu delik izleyiciye sunulan 'gölgenin fantastik hallerine' bir davet olduğu kadar, Red Kid'in kendi gerçekliğine de giden bir yoldur. Çünkü onun günlük yaptığı işte tam olarak budur; 'vurmak'. Ve daha ilginç olan şey, burada Red Kid'in kendi gölgesine de mücadele ettiği suçlulara davrandığına benzer bir şekilde davranmasıdır. Bu da gölgeyi zaman zaman tehlike ve tehdit olarak algıladığını gösterir. Gölge vurulduktan sonra, 'tehdit' ayaklarına doğru toplanıp yok olur.



Resim 60: Chanel parfüm reklamı,1994, Paris

Gölgesini yok etmeye çalışan Red Kid'in aksine J.M. Barrie'nin Peter Pan'ı gölgesine sahip olabilmek için peşinden koşturur. Öyle ki, Wendy'nin Peter Pan'ın ayağına diktığı, Peter Pan'ın bir parçasıdır gölgesi. Onu bedene sabitlemek de ayrıca bir uğraşı gerektirir. Peter'in gölgesi her adımda göz kulak olmayı bekler; kaçan, çekmecelere saklanan, sahibi ile kovalamaca içerisinde olan bir 'öteki ben'dir.

Peter Pan'ın gölgesi gibi bir başka mücadeleci gölge 1994 Chanel parfüm (Egoïste Platinum) reklamındaki (Resim 60) gölgedir. Duştan yeni çıkmış genç adam parfüm şişesine sahip olabilmek için kendi gölgesine karşı mücadele vermektedir. Burada 'ben' 'öteki ben' ile çatışmaktadır. Çatışmanın varlığı iki 'ben' arasındaki özdeşlik ilişkisinden değil, farklılık ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Bu farklılık ilişkisini grafik sanatçısı gölge ve adam arasındaki hareketlerin farklılaşması ile aktarmıştır. Gölge ve adam arasındaki hareket farklılığı ile adamın kendi gölgesini 'öteki' olarak temsilleştirmiştir. Ve gölgesi genç adamı arzu nesnesinden mahrum etmekle tehdit etmektedir. Bu çalışma rekabetin tüketim için nerede başladığını bilinçaltı düzeyde göstermesi açısından önemlidir. Reklamın da özünde söylediği bu nesneye sahip olmak her şeyden daha önemlidir! Jung' un 'gölge fahişe' arketipi burada kendini gösterir. Bu nesneye sahip olabilmek için benliğinin, düşüncelerinin, beklentilerinin veya ruhunun 'ne kadarını satarsın'? Bu reklam izleyiciye bu nesneye

sahip olabilmek için 'ruhumuz'la (gölgemizle) pazarlığa girilmesinin gerektiğini söyler – ondan satılmasının gerekli olduğunu.

Ayrıca 'öteki ben' halleri her zaman kendi gölgemizin tonunu değil, bir başka kişinin kendi gölgemiz haline geldiği durumları da işaret edebilir. İnsanın kimi düşünce, eğilim ya da davranışlarını ötelemiş olması, karmaşık etkenlerin bir seçimi olarak ortaya çıkar. Bu nedenle insanın kendi gölgesini bir başkasında görmesi ise, yine bir 'öteki ben' meselesidir. Bu uç psikolojik zemine sahip bir dizi film örneği üzerinden ele alınabilir: Hannibal.*



Resim 61: Vincenzo Natali, Hannibal Dizisinin 2. Sezon 8. Bölümünden bir sahne.

Filmde FBI'nın gayriresmi danışmanı Will Graham ile cinayet şüphelisi Peter Bernardone arasında metaforlarla dolu şu konuşma geçer:

Will: Bir gölgen mi var, Peter? (Do you have a shadow, Peter ?)
Sadece senin gördüğün. (Some one only you can see)
Dostun olarak gördüğün biri. (Someone you considered a friend.)
Sana daha az yalnız hissettiren. (He made you fell less alone.)
Gerçekte ne olduğunu görene dek. (Until you saw what he really is.)

*Hannibal, 2013 yılında NBC'de yayına başlayan Amerikan yapımı bir dizidir. Buradaki karakterin ismi olan Hannibal'ın kelime anlamı, insan eti yiyen yamyamdır. Filmin yönetmeni Vincenzo Natali, senaristleri Scott Nimerfro, Bryan Fuller ve Steve Lightfoot olan dizinin görselleri ve konuşma metinleri için www.yabancidiziizle.com internet adresinden yararlanılmıştır. Örnekte bahsi geçen konu 2. Sezon 8. Bölüme aittir. (21.04.2014)

Peter: Hayır.. hayır.. Kimse inanmaz bana. (No.. no.. No one will believe me.)
Kimsenin bana inanmaması için elinden geleni yapacak. (He will make
sure no one will believe me.)

Will, Blackbriar ahırlarında olağandışı olarak bulunmuş Sarah Craber'in cesedi hakkında, kısa bir süre şüpheli bulunduğu Peter ile yaptığı bu konuşmada, aslında Peter'a "Bir gölgen mi var?" diye sorarken, kendisinin Hannibal ile olan ilişkisini/etkileşimini tanımlar. Çünkü filmde şimdiye kadar Hannibal'in seri katil olduğunu görüp de yaşayan tek kişi Will'dir. Bunu kimseye ispatlayamaz, inandıramaz. Aynı Peter gibi gerçeklik duygusu için aldığı referanslar özel psikolojik durumu sebebiyle etrafındaki kişiler tarafından güvenilir bulunmuyordur. Öte yandan, Will'in tahminleri sayesinde de sayısız cinayet davası çözülmüştür.

Hannibal ile Will arasındaki ilişki oldukça karmaşıktır. Çünkü aynı zamanda Will'in psikiyatristidir. Aralarındaki farkı belirten ince çizginin ismi ise eylemdir; Will düşünce noktasında Hannibal ile özdeştir, ama seçimler birini seri katil, diğerini de cinayet danışmanı yapar. Bu yüzden zaman zaman 'öteki ben'lerini birbirlerinde bulurlar. Bu onları tuhaf bir ilişkiye sürükler. Hannibal Will'i her türlü kendi zeminine doğru çekmeye çalışsa da, onu her zaman tahmin etmesi de insanın doğası gereği mümkün değildir. Çünkü "insanın içinde bir eşğin varolduğu, o eşğin ötesinin denetlenemediği ve eşğin ötesinin arada bir beriye gelip kişiye istemediği şeyleri yaptıra bilme ihtimali"¹⁶ her zaman için vardır. Will'deki bu eşik zorlanıp Peter'ın sosyal görevlisini (cinayetleri işleyen ve Peter işlemiş gibi gösteren kişi) öldürmek istediğinde, Hannibal, Will'deki bu eşğin ötesinin bütün müdahalelerine rağmen denetlenemeyişini dillendirir. Hannibal, Will'in gölgesidir. Hannibal, Will'in eşik ötesidir. Hannibal, Will'in 'öteki gerçekliği'dir. Hayattaki tutumları zıtlık teşkil etmesine rağmen doğaları bir noktada özdeştir. Bu iki karakterdeki durumun tersi bir başka dizide yine gölge metaforu ile ötekini bambaşka şekilde anlatır: Wampir Günlükleri (The Wampire Diaries).

Dizideki iki karakterin (Katherina Pierce ve Stefan Salvatore) görsel ikizleri farklı zamanlarda hayata gelir. Görsel ikiz yansıması olan karakterlerin hayatları

¹⁶Münir Göle, *A.g.m.*,s. 165

hayatlarının bir döneminde mutlaka kesişir. İkizlik gösteren karakterlerden dizide ‘gölge’ diye bahsedilirken, tamamen ikiz olan görselleri karakter zıtlıkları olarak birbirini tamamlar. Biri insanlık ya da sevdiği kişiler için her an hayatından vazgeçebilme potansiyeline sahipken, diğeri tamamen bencil ve her durumda hayatta kalmaya çabalayan mücadelecî bir yapıya sahiptir.

Görünürde tamamen aynı fiziksel özelliklere sahiptirler, bir yansıma gibi, bir gölge gibi, ama hayat seçimleri olarak tam zıtlık teşkil ederler. Hannibal dizisi ile Vampir Günlükleri dizisindeki gölge üzerinden aktarım, kısmen benzer olmasına rağmen, farklılık içeren kısımları göz ardı edilemez. Hannibal’da kendi parçasından ‘bir şeyi’ bir başkasında görmek, başkasında bulmak ile ilgili iken gölge, Vampir Günlükleri’nde görüntü olarak ikiz olan karakterlerin (gölgesini oluşturacak kadar görüntüde benzeyen karakterlerin) genel seçimleri söz konusu olduğunda zıtlık içermesidir. Bu sebeple iki dizi arasındaki gölge ve öteki kavramları benzeşmesine rağmen, aslında farklıdır.

Günümüze gelindiğinde, dün gölgesine sahip olabilme kavgasındaki insan, bugün onunla kavgalıdır. Öyle görünüyor ki, günümüzde her türlü tüketimin geldiği aşamada rekabet ilk önce 'öteki ben' ile çarpışarak verilmektedir. Eski mitlerin modern yansıması -birçok açıdan niteliği farklılaşmış olsa da- çağdaş bir reklam fotoğrafında, filmde vb. disiplinlere ait örneklerle bile çözümlenebilir.

3.2. Arka, Karanlık ve Aykırı Bir Görsel Alan

Tarihinde pek çok işleme maruz kalmış olan gölge, ilk önce simgesel anlatımların bir ögesi, sonrasında üç boyut yanılısamasında yardımcı bir öge, nihayet çoğunlukla negatifin güçlü bir metaforu olarak tasvir edilmiş. Fakat kısmen tuhaflığını (anlaşılmazlığını) ve tehditkâr özelliğini en uyumlu görüldüğü biçimlerde dahi kaybetmemiştir. Bunun sebepleri arasında gölgenin lekesel, biçimsel ya da boyutsal aykırılığı ve negatifin karanlığa dair bir olgu olarak gölgenin doğasıyla örtüşmesi gösterilebilir. Peki gölgenin aykırılığı ne demektir ? Neye göre aykırıdır? Gölge sonsuz anlamlandırmaya açık bir metafor olması nedeniyle, yine sonsuz

mecaz kapılarına açılır. Gölgenin metalaşabilmesi, satılması, kendi kaynağına karşı savaşa kalkışması, onun mantık dışında kalan mecaz yönüne ait bir yaratmanın ürünüdür. Bu gölgenin anlam boyutunda, hatta anlamında ötesine geçebilen, yani, anlamın ötesinde anlam yüklenmesidir.

Gölge kendi kaynağının bir izdüşümü olsa da, her zaman sadık bir ‘taklitçi’ değildir. Kimi zaman kendi kaynağına biçimsel hatta niteliksel bir zıtlık halini alabilmektedir. Bu zıtlığı kaynağına aykırı bir görsel alan ortaya çıkarmaktadır. Gölgenin kendi kaynağı ile alışılanın dışında olan, yani, kaynağına ters bir arka, karanlık ve aykırı görsel alan olarak incelenebilmesi için, pek çok farklı disiplinlere ait çalışmalar üzerinden konuyu ele almak daha ilgi çekici ve konunun incelenmesi açısından da daha verimli olabilir.

Sanatın nesnel dünyayı, bilinçli bir kavrayış ile temsil ettiği ve kültürel düşünce ve koşulların bir işareti olma rolüne karşı çıkan Kazimir Maleviç, Siyah Kareyi yaptığında, bilinçli aklın karşısına duyguyu, ama yalnız saf duyguyu koyduğunda tepkiler ile karşılaşmıştı. Ama kendisine göre bu, Non-objektif sanatta, “tanıdık olan giderek daha çok arka plana gömülür... Görünen dünyanın konturları, ‘sevdiğimiz ve bildiğimiz her şey’ gözden kaybolana kadar adım adım soluklaşır.”¹⁷ Ve “Beyaz zemin üzerine siyah kare, non-objektif duygunun ifade edildiği ilk biçim olmuştur. Kare= duygu; beyaz zemin= bu duygunun ötesindeki boşluktur.”¹⁸ (Resim 62)

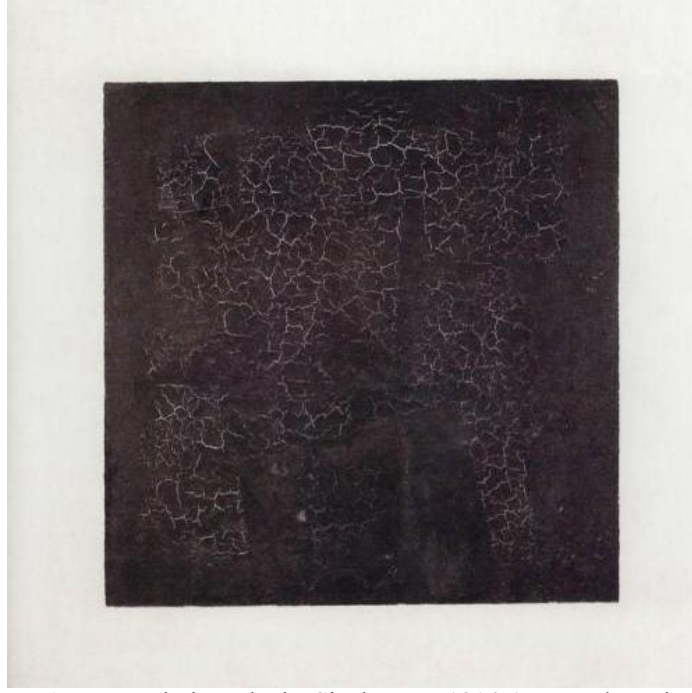
Siyah Kare’nin devrimci yanı, o zamana kadar genellikle negatif olarak lanse edilen karanlığa, saf duygu gibi bir gerçekliği, geleneksel nesnel temsil gerçekliğine aykırı olarak bir değer yüklenmesidir. Tanıdık olan ‘beyaz’, ‘bilinçli aklın belirleyici olmadığı zeminde, yabancı olan ‘karanlığa’ dönüşmüştür.

Andrei Nakov’a göre ise,

“Düz yüzeyin (‘dörtgen’) oluşturduğu bu yeni semantik birimin anlamının sıradan bir geometrik figüre (tekrenkli ve hemen hemen renksiz olan, çünkü siyah olan ‘kare’) indirgenmesi,

¹⁷Kazimir Maleviç, “Süprematizm (1927)”, Ahu Antmen, **A.g.e.**, s. 91

¹⁸ **A.g.e.**, s. 92



Resim 62:Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1914-15, Tuval üzerine yağlıboya, 80x80 cm, Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova

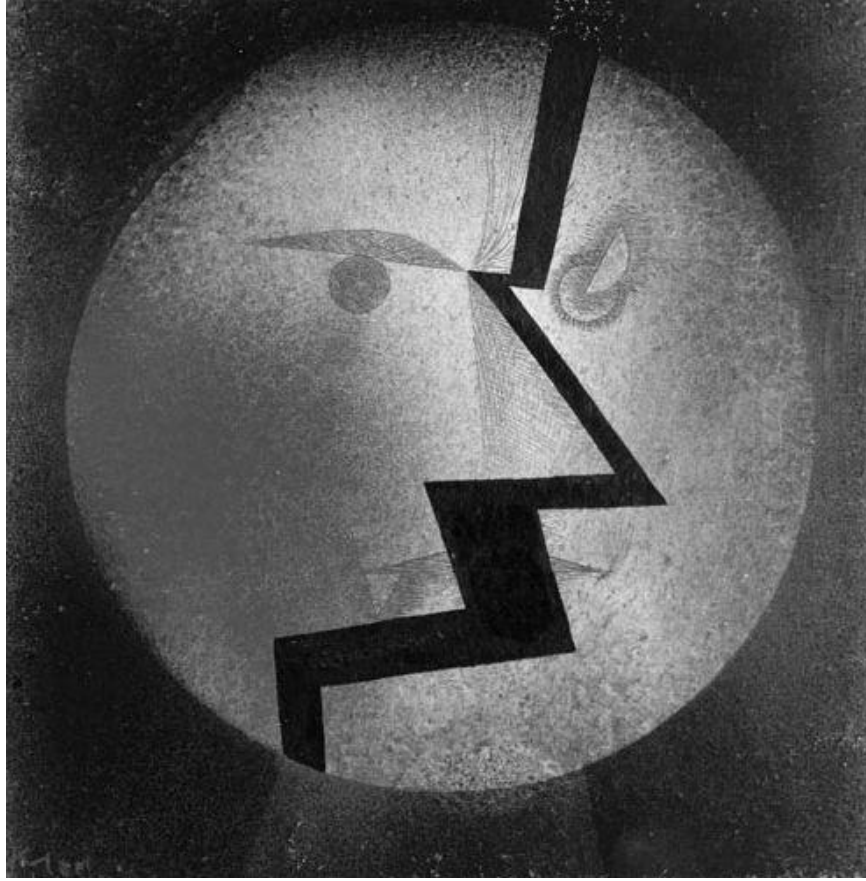
onun kültürel varoluşunun ilk anından (...) itibaren, hedefi sıradan geometrik figürlerin sanatsal dolaşıma sokulması olmayan süprematizmin bütün devrimci erimini kabullenmesi için seslendiği toplumun reddini dile getirmektedir.¹⁹

Paul Klee'nin Physiognomischer Blitz (Resim 63) isimli suluboya çalışmasında yarık etkisinde yüzün orta kısmında bir gölge görülür. Bu yarık şeklindeki karanlığın işlevi Maleviç'in resmindeki karanlıktan bambaşka bir etkiye sahiptir: Resmin kalanı ile uyum gösteren düz bir yüzey. Katı, keskin ve boyutsuzlaştırıcı etkisine rağmen bütünün bir parçası olarak kendini 'işe koşan' bir gölgedir. "Yüzün yarısını ikiye ayıran büyük siyah zikzak, aslında gölgenin profilidir. Kişinin güneşe benzer bağdaşıklığı çatlayıp ayrılmış ve gölgesi yüzüyle ilişkisini kesmek yerine, ironik bir biçimde, yorumlamak üzere onun içinde kalmıştır."²⁰

Boyutlandırma içinde, gölgenin boyutsuzlaştırma işleviyle resmin bütünü ele alındığında bu boyutsuzlaştırma işine rağmen resmin içinde kalan gölgeye bir diğer örnek Picasso'nun Hüzünlü Genç Kız (Resim 64) resmidir. Klee'nın resmi ile benzer

¹⁹ Andrei Nakov, "Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması", **Sanat Dünyamız**, sayı: 76 Yaz 2000, YKY, s. 183

²⁰ Victor I. Stoichita, **A.g.e.**, s. 219



Resim 63: Paul Klee, Physiognomischer Blitz (1927), suluboya (25,4 x 25,4 cm.).
Özel Koleksiyon

olan yanı yine gölgenin hacimsizleştirme için kullanılmış olmasıdır. Bu resim gölgenin sadece boyut ve hacimlendirme için değil, aynı zamanda hacimsizleştirme, boyutsuzlaştırma için de etkili olarak kullanabileceğini gösterir. Kızın yüzünün yarısına düşen gölge kendini böyle sunup ve üç boyutluluğun yaratılmasındaki yardımcı öğe olarak görülen gölgenin işlevini tersine çevirmiştir. Figürden ve resmin isminden anlam boyutunda kısmen bağımsızlaşan gölge boyutsuzluk ve hacimsizlik etkisiyle karanlık bir aykırılıktır. Andy Warhol'un gölgeleri ise bu bölümün diğer örneklerinden farklı olarak gölgenin doğasında olmayan bir yapıya sahiptirler.

“Yıl 1979’du ve Andy Warhol New York’taki Heimer Friedrich Galerisi’nde, bir yıl önce yapmış olduğu ve hepsine de Gölgeler adını verdiği 66 tuvalden oluşan bir resim sergisi açmıştı. (...) Çerçevesiz tuvaler, izleyicilerin temel çizgisinden farklı oldukları gerçeğinin vurgulanması amacıyla, beyaz duvarın önünde, zemin çizgisinin hemen üzerinde, sabit bir ritim içerisinde ve tam olarak başladığı noktada bitmek üzere yerleştirilir. Bu sürekli ve dairesel efriz, aslında bağımsız birimlerden oluşmuştur. Onları geleneksel ‘resimler’ (tablolar) olarak sınıflandırmak zordur, çünkü ne formları ne de içerikleri ve ne de sergilenme bağlamları buna izin verir. Prensipite kabul edilmiyor olsa da bu serinin en önemli özelliği, serideki birimlerin bir tanesi izole edildiğinde, seriden ayrılan bu birimin tek olarak satın alınabilir veya sergilenebilir oluşudur. (...) Warhol ve asistanlarının, sadece bu

sergideki eserlerin oluşturulması için üretilmiş pek çok papier maché silüetin gölgelerinin birbirleriyle etkileşimine girmelerine yol açan bir dizi fotoğrafı temel alarak bu eserleri oluşturduklarını biliyoruz. Daha sonraki aşamada, sentetik renklerin eklenmesi ile, Gölgeler'e asıllarında sahip olmadıkları bir heterojenlik kazandırılmıştır.²¹ (Resim 65, 66)



Resim 64: Pablo Picasso, Hüzünlü Genç Kız (10 Haziran 1930), tuval üzerine yağlıboya (92 x 60 cm.). Özel Koleksiyon.

Ama anlamlandırmaya direnen gölgeler Duchamp'ındır. Marcel Duchamp'ın son tablosu Tu m' (Resim 67) üzerinde farklı kategorilere ait nesnelerin mantık çizgisinde belli bir sıralamaya tabi tutulmasının olanağı yoktur: bisiklet tekerleği gölgesi, şapka askısı gölgesi, bir tirbuşon gölgesi, sahte bir yırtık gerçek çengelli iğnelerle tutturulmuştur. Duchamp'ın gölgeleri başlı başına bir hazır-yapım nesne olarak algılanmayı talep eder izleyiciden. Hazır-yapımın özelliği Duchamp'ın kendi ifadesiyle, “benzersiz yanının olmayışıdır...” Ve “kopyası aynı mesajı aktarır.”²²

²¹ Victor I. Stoichita, **A.g.e.**, ss. 204, 205

²² Marcel Duchamp, “Marcel Duchamp ve Ready-Made”, çev. Sema Rıfat, Sunuş: Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Alkım Yayınevi, 2006, İstanbul, s.323



Resim 65: Andy Warhol, Gölgeler (1978), yerleştirme, tuval üzerine ipek baskı mürekkebi ve sentetik polimer boya, 102 tuvalden her biri 193x 132,1 cm. bir kısmının yerleşirimi.



Resim 66: Andy Warhol, Gölge (1978) , grup yerleştirmedeki 102 tuvalden bir tanesi, (193x 132 cm.).

*"Açıkça görülüyor ki, hazır- nesnenin iki anlamı vardır. Hazır-nesne bir muammadır, hiçbir düşünsel kılıcın kesemeyeceği bir Gordion düğümüdür. Aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle hazır-nesnenin sabit bir kimliği yoktur. Sanat olarak gördüğümüz an sanat olmaktan çıkmıştır artık. İzleyici onu sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer, izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda da ciddi sanat oluverir. (...) Hazır-nesne daima izleyiciyi kandırır. İzleyicinin getirdiği yoruma üstün gelir; bu özelliğiyle de hiçbir toplumsal değeri olmadığını gösterir. Gerçekten de toplumsallaşmaya direnir, anlaşılmağını korur. (...) Kısacası, Duchamp'ın hazır-nesnesi izleyiciyi kandırıp ona galip gelmek için vardır." (D. Kuspit, **A.g.e.**, s.39)



Resim 67: Marcel Duchamp, Tu m' (1918), tuval üzerine şişe fırçayla yağlıboya (69,8 x 313 cm.). Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven.

“Bir kez daha, en ivedi sorunun betimlemeyle bir alakası yoktur; bu, anlam yokluğunun anlamı ile bağlantılıdır.”²³ Burada gölgeler anlamsızlık anlamlarıyla kendilerini sergilerken, anlamsızlıkla anlamlandırılmışlardır. Duchamp’ın kendi stüdyosunda çekilmiş Bir Hazır-yapımın Gölgeleri isimli fotoğraf (Resim 68) Tu m’ isimli çalışmasında olduğu gibi bisiklet tekerleği gölgesi, şapka askısı gölgesinin de bulunduğu taslak formunda bir fotoğraf gibidir.

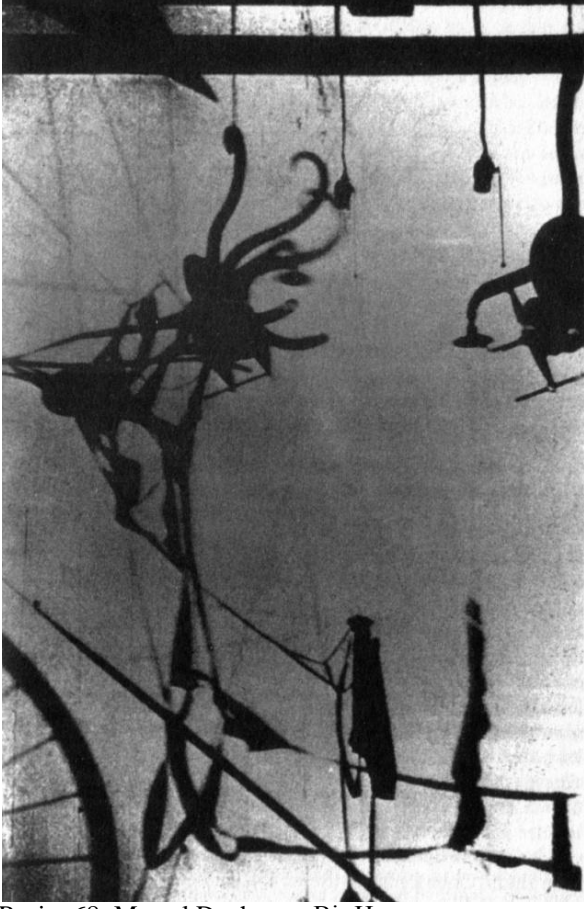
“Tu m’ ile ilgili ilk kanıt, hemen hemen 1913 yılına, yani Duchamp’ın yağlıboya tablo yapmayı bırakıp Çırılçıplak Gelin ve Readymades (Hazır-yapımlar) serisine başladığı zamana tarihlendirilen bir nottur:

Gelinin peşinden ...
bir resim yap, yere düşen gölgelerden ...
resmin uygulanması
parlak kaynaklar aracılığıyla.
ve bu düzlemlere gölgeler çizerek.
sadece takip ederek
yansıtılan gerçek ana hatları...
tüm bunlar tamamlanmalı ve
özellikle nesnesi ile ilişki içinde olması için mi ?
izometrik izdüşümler: kitabı gör ...
aşağıdan gelen su damlacıklarıyla şekillenen gölgeler
tıpkı biçimler dokuyan su fiskiyeleri gibi
Şeffaflıkta.”²⁴

Gölge, pek çok işlevinin yanında anlam ve boyutlandırmaya direnen, bunlara karşı kullanılabilen ‘bir şey’dir. Zaten doğasında aykırılığı her zaman bir potansiyel olarak muhafaza eden gölge, her şeyden evvel kendi varlık sebebini oluşturan kaynağına biçimsel ve niteliksel aykırılık gösterebilmektedir. Bir diğer varlığın

²³Victor I. Stoichita, **A.g.e.**, s. 199

²⁴ **A.g.e.**, s. 199



Resim 68: Marcel Duchamp, Bir Hazır-yapımın Gölgeleeri (1918), kendi stüdyosunda çekilmiş fotoğraf, New York.

kaynağı olan ışığa karşı da zaten hep karanlık bir olgu değil midir? Gölgenin bulunduğu durum içinde gösterebileceği muhtemel uyumun bedeli kendisi için yok olmaktan ibarettir. Bu yüzden, varlığını kısmen anlam boyutunda aykırılığına borçludur.

Gölgenin kendi kaynağına olan tersliği Star Wars (Yıldız Savaşları) bölüm 1 (Resim 70) filminin posterindeki gibi karakterin kendi gelecek gerçekliğini yansıtılabileceği gibi, Christian Schad'ın Dr. Haustein portresi'nde (Resim 71), Carol Reed'in Üçüncü Adam (The Third Man) filminden ucuz roman yazarı Holly Martins'in gölgesi (Resim 69) ve Grandvill'in Fransız Kabilesinden Gölgeleeri (Resim 72) isimli karikatürdeki gibi durum gerçekliğini de yansıtabilir. Grandvill'in karikatürü 19. yüzyıl Fransız politikacılarını eleştiren, bu eleştiriyi insan figürlerinin hayvana benzemiş gölgeleeri üzerinden kurduğu, gölge ve gölgenin kendi kaynağı

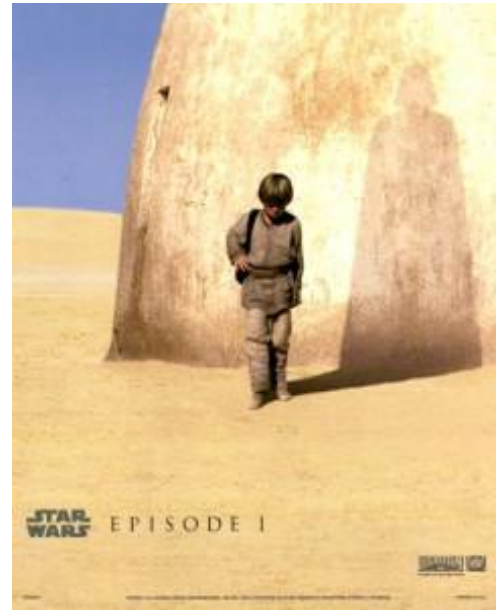
arasındaki keskin zıtlık ve aykırılık ile Grandvill gözünden durumun gerçekliği yansıtılmıştır.

Christian Schad'ın Dr. Haustein portresi ve onun gölgesi iki ayrı portre olarak algılanabilir. Çünkü portre ile gölgesi arasındaki aykırılığa varan fark, gölgenin varlığı ile figürün kendi nesnel varlığının eşitliğe yakın durumun yarattığı 'arka planda var olan' bir terslik olarak da görülebilir. Adamın gölgesinin kadın olması ise ayrıca anlamlandırılması gereken bir durumdur.

Üçüncü Adam Film görselinde Holly Martins'in gölgesi devasal ve kara bir leke olarak sahnenin arka çoğunluğunu kaplamıştır. H. Martins'in kendisine sıkı ve katı bir sadakat sergiliyor gibi görünmesine rağmen, bu 'sahte' uyumu şapka ele verir. Ve gölgenin kendisi 'ikinci adam' olarak kendini sunmaktadır. Bu 'ikinci adam', filmdeki 'üçüncü adam'ın aksine Holly Martins karakterinin içindeki kendisine aykırı düşen adamdır –filmde sonunda aslında tanımadığı arkadaşını öldürmek zorunda kalır. Genellikle gece geçen film, ışık-gölge açısından muazzamdır. Kaçan karakterleri sokakta duvara devasal yansıyan gölgelerinden kovalar izleyici. Karanlıkta bir gölge olarak kalan karakterler vardır, gizemlidir. Nihayetinde iyi bir kara film örneğidir.



Resim 69: Üçüncü Adam (The Third Man) filminden bir görsel, 1949



Resim 70: Yıldız Savaşları (Star Wars) Bölüm 1 filminin poster, 1999



Resim 71: Christian Schad, Dr. Haustein (1928), tuval üzerine yağlıboya, 80,5x55 cm.



Resim 72: Grandvill, Fransız Kabilesinden Gölgeler (1830)

Film örneğindeki gölge kullanımından farklı olarak, gölgenin kendi tamamen kaynağından farklılaşarak artı ‘bir şey’ haline gelmesi, kendini kaynağından belirgin bir farklılık ile ayırması, kaynağı ile biçimsel bağına ters, aykırı bir duruma girmesiyle birlikte, artık kendini tek başına ‘bir şey’ olarak sunmasıdır. Bu duruma De Chirico’nun 1920 yılında yapmış olduğu Otoportre (Resim 73) isimli çalışma iyi bir örnektir.

“De Chirico’nun eserinde, gölge, kendini bütün desteklerden ayırmış ve sanki kendi üzerine dönmüş gibidir: Siyah renkten beyaza dönüşmüş ve arka plan gibi görünmek yerine kendisi bir gölge olmaktan çıkmış, yaşayan bir hayalet olmuştur. Modelin hareketlerinden hiç birini taklit etmez, kendine özgü jestleri vardır; yine de, kendine ait bir benzerliği olmasına rağmen ‘yabancı birine ait’ bir profil gibi görünmektedir.”²⁵

Gölge ‘sadık bir hizmetçi’, ‘sadık bir taklitçi’ olmadığı zamanlarda kendisini tek başına ‘bir şey’ olarak sunabilmektedir. Gölgenin kendi kaynağından kısmen bağımsızlaşması, farklı nitelikler ile kaynağından ayrı ‘bir şey’ olarak var olabilmesi,

²⁵Victor I. Stoichita, **A.g.e.**, s. 219



Resim 73: Giorgio de Chirico, Oto-portre (1920), tuval üzerine suluboya (60x50,5 cm.). Özel Koleksiyon.

içsel gerçekliği veya gelecek gerçekliği yansıtabilir. Bu da onun artık ‘bir şeyin gölgesi’ olmak dışında, kendi başına ‘bir şey’ olarak var olduğu zamandır.

Gölgenin Chirico’nun resminden farklı olarak arka planda aykırılık oluşturarak bir şey halinde sunulması konusunda Tim Noble ve Sue Webster adlı iki sanatçının heykellerinin ana mantığına burada yer vermek ilgi çekici bir heykel örneği olabilir. Genel olarak heykellerin gölgeleriyle sunum şekillerinden de anlaşılacağı gibi gölgeye büyük önem verilmiştir. Heykeller bazen atık malzemelerden, bazen de doldurulmuş hayvan postlarından oluşmaktadır. Söz gelimi 2000 yılında yaptıkları İngiliz Yaban Hayatı isimli heykelleri (Resim 74) onlarca çeşitli doldurulmuş hayvan postlarından oluşur. Gölgesi ile heykel arasındaki zıtlık, aslında insan doğasına hayvan figürleri ile yapılan bir atıf olarak yorumlanabilir. İnsanın hayvansı ilkel doğasına bir gönderme olarak karanlığın ve de aykırılığın taşıyıcılarıdır.²⁶

²⁶Tim Noble ve Sue Webster’in heykelleri konusunda farklı bir yorum için bkz. Waldemar Januszczak, “Magic Lurks in the Shadows (Gölgelerde Sihirli Hileler)”, **The Sunday Times Magazine**, 14 October 2012.

Benzer bir şekilde heykel ve gölgenin birlikte sunulduğu -ama daha yüzeysel bir anlam veren- çalışmalara Diet Wiegman ve Rashad Alakbarov'un heykelleri örnek verilebilir.



Resim 74:Tim Noble ve Sue Webster, İngiliz Yaban Hayatı, 150x90x180 cm. 2000. 88 Doldurulmuş hayvan postu kullanılmıştır; 46 kuş (35 çeşit), 40 memeli (18 çeşit), 2 balık.

3.3. Tekinsiz Uzam

Batı resim sanatında gölgenin olumsuzlanmasına çok sık rastlanmaktadır. Bu gölgenin ikiz özelliği göstermesi kadar, devasal deformasyona uğrayabilme kapasitesiyle de ilgilidir. İnsanlık tarihi ve söylenece biliminde ilk önce simgesel tasvir araçlarından biri olarak görülen gölge, Rönesans ile birlikte perspektifin bir ögesi olarak üç boyut yanılısamasında, gerçeklik etkisinin yaratılmasında etkin olarak kullanılmaya başlanmıştır. Gölge ‘nihayet, tasvirin tam merkezindeki negatifin kuvveti ve bu kuvvetin ötekiliğini resmetme becerisine sahip olabilecekti. Ve bu andan itibaren ‘tekinsiz’in etkisinden söz edebilmek için Freud’un tanımına bir göz atalım:

“İçimizde, özellikle güçlü ve belli bir formu olan tekinsiz duygusunu uyandırabilecek şeyleri, insanları, izlenimleri, olayları ve durumları gözden geçirmeye başladığımızda, açıkcası ilk gereksinimimiz, başlamak için bunların arasından uygun bir örnek seçmektir. Jentsch [1906 yılında yazdığı bir makalesinde] çok iyi bir örnek seçmişti: ‘görünüşte canlı olan bir şeyin gerçekte yaşıyor olduğu konusundaki şüpheler ya da tam tersi, cansız bir nesnenin gerçekte hareket edip etmediği.’ Ve bu konuda balmumu figürler, ustalıkla imal edilmiş hareket eden oyuncaklar ve özdevinimli

unsurların bıraktığı izlenimlere başvurur.(...) Her şey söylenmiş ve bitmiş olduğunda, tekinsizlik niteliğinin sadece, - rastlantısal olarak daha dostane bir görünüm kazanmış- 'ikiz' varlık gerçeğinden ve çok uzun zamandan beri üstesinden gelinmiş olan zihinsel gelişim evresinin çok erken bir dönemine tarihlenen bir yaratı olması gerçeğinden gelebileceği konusu hakkında her şey söylenmiş ve bitmiştir. Tıpkı, dinlerin çöküşünden sonra tanrılarının şeytanlara dönüşmesi gibi, 'ikiz' de bir korku nesnesine dönüşmüştür.'²⁷

Freud tekensizlik konusunda yaşanan tekensizlik ile sanattaki tekensizliği birbirinden ayırır:

'Bu ayırım önce iki açıklamayı gerektirir. Her şeyden önce Freud için yaşanan tekensizlik daima bir zamanlar tanıdık olan bastırılmışın (büyülü düşünce, iğdiş edilme karmaşası, anne memesi düşlemi...) geri gelişine bağlanırken, sanatta (aslında bütün örnekleri edebiyat eserleriyle ilgilidir) tekensizlik gündelik hayatta yaşanan tekensizlik deneyiminden daha zengindir: Bastırılan ile geride kalanın karşıtlığı esaslı değişiklikler olmaksızın edebiyat eserinin tekensizliğinde uygulanamaz çünkü düşlemin krallığının geçerli olması için içeriğinin gerçeklik tarafından sınanmaktan muaf olması gerekir. Daha sonra S.Freud çağının sanatının modernliğine fazla duyarlı olmayan klasik sanatsal beğenisi doğrultusunda tamamen anlatıya dayalı eserleri ele alır ve sadece yazılı eserlerle ilgilenir, diğer sanatlarda tekensizliğin ortaya çıkabileceğini düşünemiyor gibidir.'²⁸

Freud resim için tekensizliği ele almış olsaydı, bu muhtemelen klasik sanat eserleri üzerinden olurdu. 20. yüzyıl sanatı karşıtlıkların, sanat ile yaşam arasındaki geleneksel zeminin yıkıldığı bir çağ olması sebebiyle, tekensizlik de artık sadece bilincindışına bastırılmış düşlemlerin geriye bilince farklı biçimlerde çıkmasından ibaret değildir. Tekensizlik kavramı resim sanatında gölge üzerinden incelendiği zaman, gölgelerin deformasyonu gölge kaynağının negatif yönlerini göstermesi açısından fazlaca figüratif sanatlarda görülen bir yöntemdir. Fakat resmin koşulları itibarıyla hiç bir deformasyona gidilmeksizin alelade bir gölge de pek ala büyük bir tekensizlik etkisi verebilir.

²⁷ Victor I. Stoichita, **A.g.e.**, s. 134

²⁸ Jean- Marc Talpin, Tanıdığı Yabancılaştırmak/Tuhafılaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıkılaştırmak, Performans Sanatında Beden, Fransızcadan çev. Işıl Ertüzün, **Cogito**, sayı 72, YKY, s.116



Resim 75: Vasily Komar ve Alexander Melamid, Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni, 1982-3, tuval üzerine yağlıboya (72x48 cm.). Özel Koleksiyon.

Vasily Komar ve Alexander Melamid tarafından yapılmış olan Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni (Resim 75) isimli çalışmada, Neo-Klasik etkilere sahip bir dekorun içinde Stalin ve gölgesinin bir kadın tarafından çizildiği görülür. Resim Sosyalist Gerçekçiliğin estetik anlayışından sapmadan, yani, Stalin'in gölgesinde deformasyona gitmeden tasvir edilmiştir.

“Stalin'in gölgesi kendi sanatsal programının gerektirdiği gibi 'katı' ve 'sadık'tır. Fakat bu tabloda bariz olan başka bir şey daha vardır: 1982'de Komar ve Melamid bu tabloyu yaparken kendilerini Stalin'in geçmişinden ve Perestroika'yı müjdeleyen yeni nesil Sovyet ressamlarının etkisinden uzak tutmaya çalışmışlardır. Onlar, Sosyalist Gerçekçilik Programının 'ilkel' yüzünü ve bu programın sadece tek bir 'gölge' meydana getirdiğini, onun da Stalin'in kendisi olduğu düşüncesini ortaya koymuşlardır. Onlar aynı zamanda, bu yaratıcı süreçte diktatörün gölgesini, diğer bir deyişle onun negatif kişiliğini meydana çıkartmışlardır.”²⁹

²⁹ V. Stoichita, **A.g.e.**, s. 138

Bu tasvir sırasında, ne gölge kendi kaynağına yabancılaşmış, ne de gölge ile kaynağının ilişkisi farklılaşmıştır. Fakat gölgenin bu aleladeliliğine rağmen vermiş olduğu etki, yani, profilinin gölgesinin tekinsiz bir izlenim vermesi resmin kendi içerisindeki koşulların desteği ile sağlanmıştır. Resimdeki kadın figürü Stalin'in gölgesinin yansımasını duvara sol eliyle çizmektedir. Bu tasvir şekli resmin kökenine dair miti kuşkusuz anımsatmaktadır. Yalnız köken mitinde aşk teması öne çıkar. Kızın aşık olduğu adam uzaklara gitmeden önce kız adamın duvara yansıyan gölgesinin dış hatlarını çizer. Mitte anlatılan aşk hikayesi Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni'ndeki aşk göndermesinin aksine riyasızdır. Riyakârlık üzerinden köken mitine yapılan gönderme alaysılama olmasının yanı sıra, gölge sıklıkla görülen şeytanileştirme yöntemi ile yansıtılmamıştır; boyutu büyütüp, deforme edilmemiştir. Gölge ile kaynağı arasındaki ilişki 'katı bir sadakat' sergilemektedir. Gölgedeki bu katılık ve aleladelik gölgeyi kendi kaynağına biçimsel olarak yabancılaştırmadan 'tekinsiz' bir etki vermiştir.

Gölgenin deformasyon aracılığıyla şeytanileştirilmesi Gheny'in Gümü Arayan Üç Cadı'sı (Resim 76) isimli çalışmada görülmektedir. Olumsuz sıfatları devasal deformasyon biçimindeki gölgesinde taşıyan bir çizimdir. Etiklik niteliğine sahip sıfatlar ile ilişki halinde olup kaynağından farklılaşmış deformasyona uğrayan cadı'nın gölgesi 'kendi şeytaniliğini' sergilemektedir.

"Burada bize sunulan, 17. yüzyılın ölümü ve dehşeti hatırlatan imgelemlerinin ürünü olan, 'yapay ışık hüzmeleri' ve 'gölgelerin takası' ile kendilerini gösteren önemli unsurların olay örgüsünün tam merkezine entegre edilmiş olduğu kurgusal bir yer altı dünyasıdır. Gerçekte, mahzun ve kederli yoğunluğu bu çizime kazandıran ve de Gheny'in yansıtmak istediği en önemli detay cadılardan birisinin mağara duvarına yansıyan fantastik ve devasal gölgesidir. Bu gölgenin insan-üstü boyutu maddeleştirilebilmesi için kötülüğün geliştirilmesini sağlayan büyülü güçlerin metaforudur."³⁰

Tekinsiz olan öncesinde tuhaf ve/veya sonrasında yabancılaşmış olan olabilir."Tuhaf, farklı ve bilinmez olandır; bu anlamda ilk bakışta hiçbir temsile gönderme yapmaz. Özne tarafından olduğu gibi algılanır, anlam deneyimini,

³⁰A.g.e. , s. 136

anlamlandırmaya çağırır, hatta onu askıya alır’’³¹

“Yabancılık, tuhaf olanın niteliğinin belirlenmesidir; özne tarafından algılanan, ne içeride, ne dışarıda olan, bir temsile başvurulmadan önce gelen ve hem yansıtmacı hem de içe yansıtmacı devinimini yüklenen böylesi bir öğeyi duygulanımının ele geçirmesidir. Duygulanımın bu etkisi anlamın askıya alınışı karşısındaki, anlamlandırma hareketinin aceleci bir etkisi eşlik eder.’’³²

“Tanıdık olan okunmadığı, şifre çözümediği sürece tuhaftır. Çünkü hem özneye özel, hem de gizemlidir, bir ıstıraba, tam anlamıyla temsil edilmemiş, simgeleştirilmemiş, düşünülmemiş bir travmaya yakındır ve bunları yüklenmiştir.’’³³



Resim 76: Jacques de Gheyn II, Gömü Arayan Üç Cadı (1604), mürekkep çizim (28x40,8 cm.). Ashmolean Museum, Oxford.

“Bir sanat yapıtının ölümsüz olabilmesi için, yapıtın tamamıyla insanın bastırılmışlığından doğması gerekir; sınırı ise sağduyu ve mantık belirleyecektir.’’³⁴ diyen Giorgio de Chirico’nun resimleri gölgeye gizemli ve karmaşık anlatımsal özellikler vermesinin yanı sıra, boş sokaklarda tekinsizlik kol gezer. “Resimlerindeki hüznü ve gizem dolu meydanlar ve sokaklar, keskin gölgelerle birbirinden ayrılmış, kemerlerle çevrilmiştir.’’³⁵

¹⁷ Roger Caillois, Christian Guerin, “Tuhafın Büyüsünden Yabancılığın Simgeleştirilmesine”, Fransızcadan çev. Esra Özdoğan, **Cogito**, sayı 72, YKM, s. 230

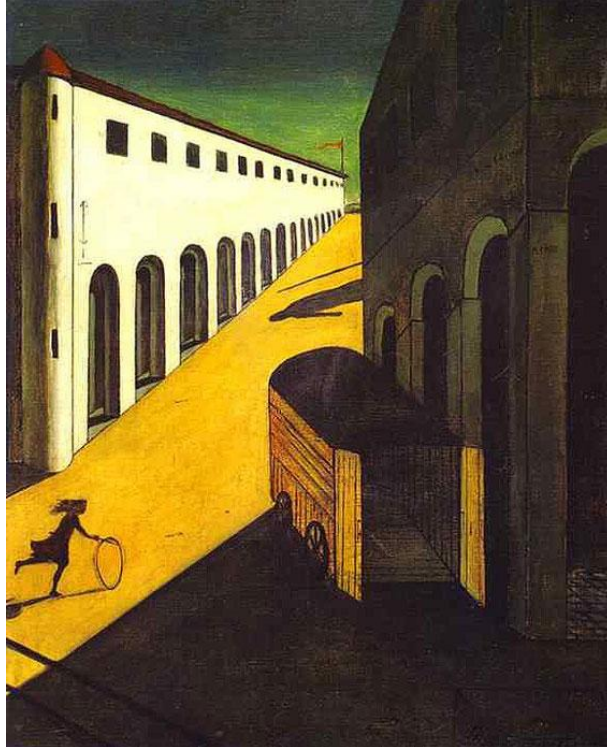
³² **A.g.m.** s.s. 231, 232

³³ **A.g.m.s.** 244

³⁴ Paola Rapelli, **Kandinsky**, s.110

³⁵ Cathrin Klingsöhr-Leroy, **Gerçeküstüçülük (Sürrealizm)**, Fransızcadan çev. Mehmet Tahsin Yalım, Taschen/Remzi Kitabevi ortak yayını, İstanbul, s.32

Öte yandan, “hiç abartmadan denilebilir ki, De Chirico’nun resmi, Max Ernst, Rene Magritte, Yves Tanguy, Salvador Dali’nin, yaşamlarının belli bir anında, onların düşünce biçimlerini etkilemiştir.” Örneğin Dali, “ondan gölgeleri, eğik kocaman kafalı manken-insanları ve ilk gerçeküstücü tablolarında görülen kemerli perspektifleri almıştır.”³⁶



Resim 77: Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi (1914), tuval üzerine yağlıboya (87x71,5 cm.). Özel koleksiyon.

Chirico’nun Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi isimli resmindeki (Resim 77) keskin güneş sağ tarafı gölgeye teslim ederken sol tarafı da güneş ışığının altında bırakmıştır. Bu keskin bölünmeyi sanatçının pek çok resminde görmek zaten mümkündür. Sol taraftan resme giren kız ve gölgesi, resmin iç kısımlarından resmin ortasına doğru uzanan kaynağı görünmeyen bir figür gölgesi yer alır. Bu gölgenin duruşu ve katılığından bir heykelin gölgesi olduğu söylenebilir. Chirico’nun resmindeki gölgeler kaynağından bağımsız, tek başlarına var olan, ‘canlı mı?’, ‘cansız mı?’ sorularıyla muhatap olan gölgelerdir. Tekinsizliğe geçişi de bu soruların getirdiği tedirginlik sağlar.

³⁶Patrick Waldberg, ‘‘Metafiziğin Gerçeküstüçülüğe Etkisi’’, çev. Sema Rifat, sunum: Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Alkım Yayınevi, 2006, İstanbul,s.337



Resim 78: Giuseppe Licari, Humus, 2012.

Giuseppe Licari'nin Humus alışmasındaki (Resim 78) ağaç kökleri de başkaca bir tedirginliği barındırır. Görülmeye alışık olunmayan duruşlarıyla, Licari'nin de söylediği gibi bir keşif süreci sunabilir izleyiciye. Kısmen yeraltına (asıl olarak izleyicinin kendi içine/ bilincinin altına) bir davet olarak alınabilir. Fakat herkesin bulduğu 'kökler' aynı kökler olmayacaktır. Çünkü herkesin bir gölgesi olsa da, hiçkimsenin gölgesi birbirine benzemez. Loş ışıkların aydınlattığı kökler, oluşan mistik atmosferde izleyiciyi yerin altında bir gezintiye çıkaracakken, Humus'ta doğasından ayrılan köklerin gölgeleriyle aralarında nesnel bir temas kalmamıştır: ne kökler toprak ile, ne gölgeler kökler ile doğrudan ilişki içerisine girerler.

Bu kopukluk insanın bu çağda kendi gölgesiyle -kendi iç dinamiklerinden kopup aşkın bir dışsallıkla kendini sarıp sarmalaması gibidir. İç ve dış gerçeklik arasındaki hassas ve kişisel olan denge kırılmış, bu yüzden oluşan dışsallık -nesnel göstergeye düşkünlük- sarmalına tehdit oluşturan şey de insanın kendi iç dinamiklerinden başka bir şey değildir -insanın kendi gölgesi. Böyle bir durumda her şeyden evvel tekinsiz olan, her zaman 'sadık bir taklitçi' olmayan insanın kendi gölgesidir.

SONUÇ

20. yüzyılda Batı Avrupa resminde bireysel gerçekliğin ifadesi bağlamında gölge metaforu ele alırken ışık ve gölge kullanımı, gerçekliğin ifade ediliş şekli dönemler ve süreçler üzerinden incelenmiştir. Eskiçağ ve Antikçağ sanatlarından bu yana gerçeklik sorunsalı hem natüralist bir şekilde hem de soyut olarak ifade edilmiştir. Antikçağdan beri insan kendisini ve çevresini fiziksel ve duygusal olarak keşfetme gayesinde olmuştur. Genel olarak benimsenen gerçeklik algısını kültür, inanç, yönetim, üretim gibi etkenlerin belirlediği tespit edilmiştir. Bu da benimsenen yaklaşıma göre sanata yansımış ve gerçeklik algısı bu bağlamda sürekli bir değişim içerisinde olmuştur. Dolayısıyla ışık ve gölgenin kullanımı da dönem ve süreçlere göre farklılık göstermiştir.

Işık ve gölgenin kullanımı Barok dönem öncesinde fizik ve optik bir mesele olarak değil, daha çok manevi bir gösterge olarak yer alırken genellikle de net düşen gölgelerden kaçınılmıştır. Rönesans ile fizik ve optik olarak pek çok açıdan inceleme konusu olan ışık ve gölge, yine bu süreç içinde de net kullanımı genellikle tercih edilmemiştir. Barok dönem ile birlikte ışık dramatik bir etkiye bürünmüş, karanlık ile birlikte konunun ifadesinde yönlendirici bir işlevi olmuştur.

Barok'tan sonra natüralist yaklaşım devam etse de, birbirine tepki olarak ortaya çıkan akımlar halinde, gerçeklik anlayışı sürekli bir değişim içerisinde olmuştur. Çeşitli öznel (içsel) gerçeklikler farklı biçim, form ve renk anlayışları ile görülmeye devam ederken, ışık ve dolayısıyla gölgenin kullanımı da köklü değişime uğramıştır.

Neo- Klasizm ve Romantizm daha öncesinde ihmal edilen akıl ve duyguya başrolü verirken, bireysellik baskın hale gelmiştir. Keskin ışık ve gölge kullanımının görüldüğü Romantizm'den sonra, İzlenimcilik ile gün ışığının anlık etkileri yansıtılmıştır. Bu da ışık ve gölgedeki kalıplaşmış kabullerin yerini gözlem ile edinilen ve günün her saati değişkenlik gösteren bir gerçekliğe bırakmıştır. Birbirine tepki olarak ortaya çıkan bu akımlar Avrupa resminin gerçekliği farklı biçimlerde yansıtma gayesinin, toplumsal her türlü koşullar ile tekiklendiği eğilimlerden başkaca bir şey değildir. Antikçağ'dan bu yana incelendiğinde gerçeklik anlayışına pek çok farklı yaklaşımın savunulmuştur. Çok yaygın ve de genel olarak

yüzeysel şekli ile özetlenecek olursa; Görünenin görüldüğü şekli ile yansıtılması, görülmesi gerektiği şekli ile (idealleştirilerek) ifade edilmesi ve içsel gerçekliğin soyutlanarak somut bir şekilde ifade edilmesi olarak genellenebilir.

Öte yandan biçim, form ve renk kullanımındaki bu köklü değişiklikler ışık ve gölge kullanımında bambaşka yeniliklerin de yaşanmasını gerekli kılmıştır. Işık nesnenin renginden bağımsız olarak renklenmiş, gölge kara olma dışında renkler ile ifade bulmuştur. İzlenimcilik ile görülen bu yenilikler geleneksel sanat kabullerini önemsizleştirmiş, sonrasında sanat bir çeşit dışavurumsal niteliği ile akım şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu da gerçekliğin daha bireysel ve özgün hale gelmesini sağlamıştır. Gerçeklik değişken yüzü ile Rönesans'tan bu yana Avrupa resiminde güncelliğini muhafaza eden bir değişken olarak görülmüştür.

Bütün bu değişimin yanı sıra, kadim zamanlardan beri gölge fizik ve optik bir mesele olmadan önce de ve sonrasında da birbirinden ayrı disiplinlerde –mitoloji, hikâye, gravür, fotoğraf, resim, tiyatro, sinema, çizgi film vb.- bambaşka anlamlar barındırmıştır. Ve bunlar göz ardı edilemeyecek ölçüde birbiri ile zıtlık içerisinde de olmuştur.

Gölgenin kısa tarihi başlıklı bölümde genellikle yaygın olarak görülen gölge anlamlandırmalarına örnekler arası benzerlik ya da zıtlık bağlamında yerleştirilmesinin sebebi, gölgenin anlam boyutu ön planda tutularak ele alınmasından kaynaklanmıştır. Fakat gölgeyi optik ve fiziksel özellikleri bağlamında aynı bölümde yer verilirken de daha çok kronolojik bir sıralama esas alınmıştır. Çünkü gölge kaynağı ile durumuna göre oldukça genel olarak üç bölüme ayrılabilir. Bu ayırma biçimsel bir fikir verebileceği için, gölgenin gölge dışına çıktığı durumlar konusunda ise yüzeysel bir yorum getirebilir. Bu yüzden, bu ayırıştırma ile fizik ve optik bir mesele olmasından ziyade gölge incelendiği zaman, fazlaca anlam ifade etmeyen kalıplar haline de dönüşebilmektedir. Bu nedenle örnekler üzerinden bir incelemeye gidilip, her örneği kendi koşulları içinde değerlendirmek gibi bir yaklaşım benimsenmiştir. Ayrıca gölgenin gözlem inceliklerini barındıran örneklerin yanı sıra, gölgenin tek başına 'bir şey' olarak sunduğu sonucuna da yine örnekler üzerinden ulaşılmıştır.

Gölgenin psikişik, etik ve estetik bir kavram olarak kullanımını kadim zamanlarda bile görülen bir şey olması sebebiyle ayrı bir bölüm başlığı altında incelenmiştir. Peter Schlemihls'in garip hikâyesine geniş bir yer verilerek psikişik, etik ve estetik kavramlarının hepsinin tek bir örneklendirme ile ele alınması, içiçe geçmiş bu kavramların hem muğlaklığı hem de insan ve dolayısıyla gölge doğasına ait karmaşıklığını temsil etmesi bakımından önemlidir. Bu örneğin yanı sıra, gölgenin psikolojik bir yorum önerisi de eski bir Hint mitolojisinin bir bölümü üzerinden sunulmuştur. Bu yorumda insan doğasının ve gölgenin kendi doğasının negatifiği şeytanileştirilmeden, aksine bu yönünde bir çeşit övgüsü yapılmıştır. Böylelikle gölgenin bütün olumsuzlamalara rağmen önemi ortaya koyulmuştur. Ayrıca yaygın görülmesi sebebiyle gölgenin bir şeytanileştirilme aracı olmasına ve kesik gölgenin nasıl bir estetik olgu olabildiği vurgulanmıştır. Neticede kesik gölge var olanı veya var olacak olanı imleyen bir imge olarak ortaya çıkmıştır.

Gölgenin insanda istenmeyen yönleri temsil etmesi, bu yüzden de zaman zaman şeytanileştirilmesi, Antikçağdan bu yana Batı düşünce sistemlerinde genel olarak olumsuzlanmasının 'öteki ben/lerin' temsil potansiyeli ile ilgili olduğu görülmüştür. Gölge derinlemesine bir inceleme konusu olduğunda, optik ve fizik bir meseleden ziyade, içsel bir gerçeklik göstergesi olarak tespit edilmiştir. Bu gerçekliğinde çoğunlukla ötekini temsil ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu tespit kısmen C.G. Jung'un gölge arkekiplerine başvurularak desteklenmiştir.

Benliğin bilinen kısmından çok, bilinmeyen kısmıyla ilgilenilen bu bölümde, bilinmezliği ve öngörülemezliği sebebiyle zaman zaman kavgalı haline geline gölgenin, bütün 'negatifleştirilme' potansiyeline karşın, gölgenin varlığının 'kabul edilmesinin' zenginlik olduğu önermesi yapılmıştır. Aksi durumda nesnel ve öznel gerçekliğin birbirine temas etmediği bir gölgenin, insanın eşik ötesinde karanlığının koyulaşarak varolduğuna değinilmiştir. Ayrıca gölgenin 'öteki ben' haline uç bir dizi film örneği (Hannibal) üzerinden sözel ve psikolojik olarak ele alınması, 'öteki ben' kavramının karmaşıklığına uygun olarak incelenmiştir. Başka bir dizi film örneği ile karşılaştırılıp zıtlık teşkil eden kullanımına ayrıca yer verilmiştir.

Gölgenin ötekini temsil etmesi, onun arka, karanlık ve aykırı özelliklerini kendi doğasında barındırmasından kaynaklanmaktadır. Gölgenin karanlık ve aykırılığı arkada sadece ötekini temsil etmediği görülür. Öte yandan, anlamlandırmaya direnen bir gölge uygulaması Duchamp'ın çalışmalarıyla, aykırı ve karanlık bir olgu olması Maleviç ve ondan farklı olarak Klee'nin çalışması ile örneklendirilmiştir. Bundan ayrı olarak gölgenin hacimsizleştirme işlevinde kullanılması Picasso'nun çalışması üzerinden değerlendirilmiştir. Ayrıca gölgenin durum gerçekliğini (Grandvill), gelecek gerçekliği (Yıldız Savaşları), içsel bir gerçekliği (Üçüncü Adam filmi ve C. Schad) yansıtarak da arkada karanlık ve aykırı bir şey olabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Sonuçta gölge her koşul ve zamanda sadık bir taklitçi olmadığı için, birbirinden farklı aykırılıkları anlam ve biçim boyutunda kendisinde muhafaza edebilmektedir. Bu yüzden de kimi zaman Chirico'nun Oto-portre'sinde olduğu gibi kendisini tek başına 'bir şey' olarak sunup kaynağına köklü bir aykırılık içerisinde de olabilmektedir.

Bu aykırılık, karanlık, psişik, etik, estetik ve öteki'nin temsiline dönüşebilen gölgenin tekinsiz bir hal alması da genellikle olumsuzlanmasına sebep olduğu sonucu çıkmıştır. Çünkü gölgenin sabitliği değişken referanslara bağlı olan ve her an kaynağından göreceli olarak bağımsız bir şeye dönüşebilme potansiyeli, onu tekinsiz bir uzama dönüştürmüştür.

Tekinsizlik kavramı kabul görmüş bazı psikolojik tanımlar üzerinden değerlendirildiğinde (Freud), sanat için sınırlı bir imkan sunarken resmin kendi koşulları veya kişinin kendi psikolojik zemini göz önüne alındığında, genel kalıplaşmış kabullerin dışında kalan yorumları da mümkün kılabilir. Ayrıca böyle bir yaklaşımın öznel gerçeklik noktasında daha ikna edici olduğu görülmüştür. Tekinsizliği şeytanileştirilmiş gölgenin aksine, kaynağına sadık uyum gösteren bir gölgenin de sağlayabileceği sonucuna Komar ve Melamid'in resim örneği üzerinden ulaşılmıştır. Bunun dışında, gölgenin muazzam ikiz özelliğinden dolayı 'canlı mı, cansız mı?' sorularıyla muhatap olması sonucunda ortaya çıkan tedirginliğin de tekinsiz bir durum yarattığı tespiti desteklenmiştir.

Gölgenin muazzam ikiz özelliğinin öte yanında, insanın kendi gölgesinin her zaman sadık bir taklitçi olmaması, insanın kendi gerçekliğini gösterebilecek en gözde imge olarak kabul gördüğü, Eskiçağlardan 20. yüzyıla kadar incelenen -ağırlıklı olarak gölgenin anlam boyutuyla ilgili- örnekler göstermiştir. Her zaman taklitçi bir görsel ikizlik sunmayan gölge, onun sahip çıkılmasını gerekli kılmıştır. Sahip çıkılamaması veya satılması vb. durumlar ise, ruhun, benliğin, saygınlığın, kaybı olarak anlamlandırılmıştır. Gölgenin ruh ile kadim zamanlardan bu yana ilişkilendirilmesi, onun ölüm ötesine uzanan bir köprü düşüncesiyle ifade edilmesini sağlamıştır.

Bütün bunların yanı sıra, fazlaca ayrıcalıklı kullanımına rastlanan gölgenin kategorilere ayrılmasının hem gölgenin hem de insanın doğası gereği bir gereklilik olmadığı, aksine sonsuz yoruma açık bir imge olarak gölgenin insanın öznel gerçekliğini daha iyi ifade ettiği düşüncesi savulmuştur. Bu tezin bölümlene mantığı ve bölüm örneklerinin seçilmesi, sıralanması gibi biçimsel yönlerde de uygulamalar ile vurgulanmıştır. Bir diğer açıdan örnek sıralama mantığı bölümün kendi içindeki mantığa göre kronolojik sıra yöntemi ile de yerleştirilmiştir. Yalnız gölgenin anlam boyutunun ön plana çıktığı bölümlerde bu mantık bilinçli olarak göz ardı edilerek, anlam boyutunda örnekler birbirleri ile ilişkilendirilmiştir. Böylece gölgenin ilgi çekici olan tarafının fizik ve optik bir mesele olmasından ziyade, anlam boyutu olduğu düşüncesi tezin bütününde yansıtılmaya çalışılmıştır. Gölgenin anlam boyutunda öznel bir gerçeklik meselesi olarak ele alınmasının daha geçerli bir gerçekliği gösterdiği düşüncesi savunulmuştur. Bu gerçekliğin de belli başlı bir çeşit formül üzerinden değil, bizzat gölgenin anlık durumunun (deneyimin) değerlendirilmesinin gerekliliğine dair düşünce, tezin giriş kısmında gerçekliğin mutlak bir yargıya sahip olmaması yönündeki tespitlere dayandırılmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ALİGHİERİ; Dante, **İlahi Komedya**, İtalyanca aslından çev. Rekin Teksoy, 12. Baskı, Oğlak Yayıncılık, 2011.
- ANTMEN; Ahu, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3. Baskı, Haziran 2010, Sel Yayıncılık.
- ‘AMİM, Achim von; Jemand und Niemand. Ein Trauerspiel (1813), Achim von Arnim Samtliche Werke, VI (Berlin, 1840)’, V.I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, Çev. Bilge Aydın, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006.
- ARTUN, Ali; **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, Birinci Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.
- AVAR, Banu; **Kaçın! ‘Demokrasi’ Geliyor!**, 4. Basım, Remzi Kitabevi, Ekim 2011.
- BAUDRİLLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, 5.Baskı, Doğu Batı Yayınları.
- BAUDRİLLARD, Jean; **Kusursuz Cinayet**, Fransızcadan çev. Necmettin Sevil, 2. Baskı, Ayrıntı yayınları, 2006
- BAZİN, Germain ; **Sanat Tarihi**, çev. I. Bölüm çev. Üzra Nural, Birinci Basım, Sosyal Yayınlar, İstanbul, Şubat 1998
- BEAUJEAN, Dieter; **Van Gogh**, çev. Sema Bulutsuz, Literatür Yayıncılık, 2005.
- BENJAMIN, Walter; ‘‘Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı’’, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Hazırlayan Mehmet Yılmaz, İkinci Baskı, Ütopya yayınları, Ocak 2009
- BOARDMAN, john; **Yunan Sanatı**, çev. Yasemin İlseven, Türkçe 1. Basım, Homer ve Yayıncılık Kitabevi, 2005
- ‘BOLTANSKI, Christian; Inventar (Hamburg, 1991)’, Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, Çev. Bilge Aydın, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006
- BOURDİEU, Pierre; **Sanatın Kuralları**, çev. Necmettin Kâmil Sevil, 2. Baskı, YKY.

- BUCHHOLZ, Elke Linda; **Leonardo da Vinci**, çev. Ali Kurultay, Literatür Yayıncılık, 2005.
- BULUT, Ümran; **Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003, İstanbul.
- CABANNE, Pierre; **Kübizm**, çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi, Kasım 2013, Ankara
- CHAMİSSO, Adelbert von; **Peter Schlemihl'in Garip Hikâyesi**, Almanca aslından çev. Etem Levent Bakaç, 1. Basım, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, Şubat 2014.
- CLAUDON, Francis; **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, 4. Basım, Remzi Kitabevi.
- DEBORD, Guy; **Gösteri Toplumu**, Çev. Ayşen Emekçi ve Okşan Taşkent, 4. Baskı, Ayrıntı Yayınları, 2010.
- DUCHAMP, Marcel; ‘‘Marcel Duchamp ve Ready-Made’’, çev. Sema Rıfat, Sunuş: Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Alkım Yayınevi, 2006, İstanbul.
- ECO, Umberto, **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, , Can yayınları, İstanbul 2001.
- ERİNÇ, Sıtkı; **Resmin Eleştirisi Üstüne**, Hil Yayınları, İstanbul, 1995.
- ERTÜRK, İsmail; **Perde’li Düşünceler Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema**, YKY, 1. Baskı, İstanbul, Temmuz 2008.
- EYÜBOĞLU, Sabahattin ve Mazhar Ş. İpşiroğlu; **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, 2013 Basımı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- FERETTİ BOCQUİLLON, Marina; **Empresyonizm**, çev. Gökçe Tuncer, Haziran 2005, Ankara, Dost Kitabevi.
- FOUCAULT, Michel; **Bu Bir Pipo Değildir**, çev. Selahattin Hilav, 8. Baskı, YKY, İstanbul, Şubat 2011.
- GOMBRİCH, E.H.; **Sanatın Öyküsü**, çev. Bedettin Çömert, 12. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.
- GÜVEMLİ, Zahir; **Sinema Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, Ekim 1960.
- HEIDEGGER, Martin; ‘‘Sanat Yapıtının Kökeni’’, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** Çev. Nazım Özüaydın, Hazırlayan Mehmet Yılmaz, İkinci Baskı, Ütopya Yayınları, Ocak 2009

- HEARTNEY, Eleanor; **Sanat ve Bugün**, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, (orjinal basımı Londra 2008).
- I ALTET, Barral Xavier; **Sanat Tarihi**, çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, Ağustos 2011, Ankara.
- JUNG, Carl Gustav; **Dört Arketip**, çev. Zehra Aksu Yılmaz, İkinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Ekim 2005
- KAGAN, Mossey; **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, Ankara, 1993.
- KARAVİT, Caner; **Işık Gölge**, 1. Baskı, Telos yayıncılık, 2006.
- KILIÇ, Levend; "Işık, Görüntü ve Fotoğraf Makinesi", **Fotoğrafa Başlarken**, Dost Kitabevi, 1. Baskı, Şubat 2002, Ankara.
- KLINGSÖHR –LEROY, Cathrin; **Gerçeküstücülük (Sürrealizm)**, Fransızcadan çev. Mehmet Tahsin Yalım, Taschen/Remzi Kitabevi ortak yayını, İstanbul.
- KUSPIT, Donald; **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, İkinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul Ekim 2006
- LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal işlevi**, İngilizceden çev. İsmail Türkmen, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009
- LOTRİNGER ,Sylvère; "Sunuş Bölümü, Sanat Korsanlığı", çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, 1. Baskı, İletişim yayınları, 2010, İstanbul
- NONHOFF, Nicola; **Cézanne**, çev. Sema Bulutsuz, Literatür yayıncılık, 2005.
- MALEVİÇ, Kazimir; "Süprematizm (1927)", Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3. Baskı, Haziran 2010, Sel Yayıncılık.
- PLATON; **Devlet**, çev. Cenk Saraçoğlu, Veysel Atayman, Bordo Siyah Dünya Klasikleri- Felsefe
- RAELLİ, Paola; **Kandinsky**, çev. Özge Özbek, Dost Kitabevi, Ankara.
- RAPELLİ, Paola; **Goya**, çev. Aykut Hakverdi, Dost Kitabevi, Ankara,
- RAPELLİ, Paola; **Kandinsky**, çev. Özge Özbek, Dost Kitabevi, Ankara.

- REMBERT, Virginia Pitts; **Bosch**, çev. Begüm Kovulmaz, YKY'de 1. Baskı, Ağustos 2009, İstanbul.
- RODIN**, Yayına Hazırlayanlar Nil Yüzbaşıoğlu, Burçin Ünlü, Tansel Tüzel, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2008.
- STALLABRASS, Julian; **Çağdaş Sanat ve Bienaller**, çev. Esin soğancılar, 1.Baskı 2009, İstanbul, İletişim Yayınları.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni; **Dünya Sinema Sanayii**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1997.
- ‘‘SERULLAZ, Maurice; Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Devrim Erbil, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983.’’ Caner Karavit, **Işık Gölge**, 1. Baskı, Telos Yayıncılık, 2006
- SEVİN, Nureddin; **Türk Gölge Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, 1968.
- STOICHITA,Victor I; **Gölgenin Kısa Tarihi**, Çev. Bilge Aydın, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006.
- VENTURI, Lionello; **GIOTTO’dan CHAGALL’e kadar bir resme nasıl bakmalı**, çev. Mesut Erdem, [y.y.]
- VERNON, Mark; **Mutluluk İçin Felsefe**, çev. Elçin Karadoğan, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, Ağustos 2011.
- WALDBERG, Patrick; ‘‘Metafiziğin Gerçeküstüçülüğe Etkisi’’ , çev. Sema Rifat, sunum: Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Alkım Yayınevi, 2006, İstanbul.
- WALTHER, Ingo F.; **Vincent Van Gogh**, İngilizceden çev. Ahu Antmen, 1. Baskı, Taschen/ Remzi Kitabevi ortak yayını, Şubat 2005.
- WEYERS, Frank; **Salvador Dali Hayatı ve Eserleri**, çev. Sema Bulutsuz, Literatür Yayıncılık, 2005.
- WHITEHEAD, Alfred North; **Sembolizm**, çev. Kadir Yılmaz, Şûle Yayınları, Felsefe Klasikleri Dizisi, Ağustos 2009.
- WOLF, Norbert; **Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)**, Fransızcadan çev. Mehmet Tahsin Yalım, Taschen/ Remzi Kitabevi ortak yayını, 2005.
- WÖLFFLİN, Heinrich; **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
- ZEİDLER, Birgit; **Claude Monet**, çev. Aida Eren, Literatür yayıncılık, 2005.

DERGİLER

ALBERTİ, Leon Battista; "Resim Üzerine", İngilizceden çev. Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, sayı 76, Yaz 2000.

AÇIKGÖZ, Aslı; "Barok Dönemin İsyankâr Dehası Caravaggio", **Milliyet Sanat**, sayı 582, Eylül 2007.

BURTEK, Zeliha; "Natüralizm ve Empresyonizm", **Artist Modern**, Nisan/Mayıs 2011. İstanbul, Mart 2006.

CAILLOIS, Roger ve Christian Guerin; "Tuhafın Büyüsünden Yabancılaşımın Simgeleştirilmesine", Fransızcadan çev. Esra Özdoğan, **Cogito**, sayı 72, YKM, İstanbul, 2012

ERGÜVEN, Mehmet; "Mucizevi İkiz", **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000.

GOMBRİCH, E. H.; "Düşen Gölgenin Özellikleri", **Sanat Dünyamız**, İngilizceden çev. Ülkü Tamer, sayı 77, Güz 2000.

GÖLE, Münir; "İçeşik", **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000.

JANUSZCZAK, Waldemar; "Magic Lurks in the Shadows (Gölgelerde Sihirli Hileler)", **The Sunday Times Magazine**, 14 October 2012.

KALE, Nesrin; "Modernizmden Postmodernizme", **DOĞU- BATI Dergisi**, Yeni Düşünce Hareketleri Özel Sayısı, Ankara, 2002.

NAKOV, Andrei; "Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması", **Sanat Dünyamız**, YKY, sayı: 76 Yaz 2000.

ÖZGÜR, Nurdan ve Şükriye Köçer; "Carl Gustav Jung", **Yeni Yüksektepe e-dergi**, sayı:71, Kasım-Aralık, 2009.

RIFAT, Samih; "Fotoğrafın Gölgeleleri", **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000.

SÖZER, Özay; "Işığın Metafizikinden Gölgenin Estetiğine", **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000.

SU, Sürreyya; "Görmenin Disiplini Olarak Perspektif Üzerine Panofsky ve Florenski", **Sanat Dünyamız**, sayı:139, Mart-Nisan 2014.

TALPIN, Jean- Marc; "Tanıdığı Yabancılaştırmak/Tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıklaştırmak, Performans Sanatında Beden", Fransızcadan çev. Işıl Ertüzün, **Cogito**, sayı 72, YKY, İstanbul, 2012

TANİZAKİ, Cuniçiro; ‘‘Gölgeye Övgü’’, Fransızcadan çev. Turhan Ilgaz, **Sanat Dünyamız**, sayı 77, Güz 2000.

TAŞKINTUNA, Nilgün; ‘‘Ötekilik ve Kimlik Karmaşası, Kuramsal Çerçeve’’, **Cogito**, sayı 72, YKY, İstanbul, 2012

VOSS, Stephen; ‘‘Benlik İnancı’’, İngilizceden çev. Ali Nejat Kaniyaş, **Cogito**, sayı 75, Kış 2013.

İNTERNET

artgallery.yale.edu (03.06.2013)

Türk Dil Kurumu , **Sözlükler**, www.tdk.gov.tr (05. 09.2013)

22-Year-Old's Incredibly Artistic Self-Portraits, **Noell S. Oszvald**, www.mymodernmet.com (7.01.2014)

www.cinemadiyari.com (23.04.2014)

www.comtemporaryworks.net (27.05.2014)

www.giuseppelicari.com (13.04.2014)

www.politikfilm.net (16.05.2014).

www.timnobleandsuewebster.com (10.04.2014)

www.yabancidiziizle.com (21.04.2014)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Armağan Ekici Kaplan

Doğum yeri ve yılı: 1987 Burdur

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: 2009 Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Resim-İş

Öğretmenliği, İzmir

2005 Hakkı Dereköylü Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Denizli

Alınan Ödüller:

2010 Ege Hasta Derneği 6. Uluslararası Resim Yarışması, İkincilik Ödülü, İzmir

2009 Ege Hasta Derneği 5. Uluslararası Resim Yarışması, Birincilik Ödülü, İzmir

2008 7. Geleneksel Bahattin Tatış Resim Yarışması, Birincilik Ödülü, İzmir