



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

VARLIK VE BİÇİM BAĞLAMINDA GÖLGE PRATİKLERİ

Sadık ARSLAN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

VARLIK VE BİÇİM BAĞLAMINDA GÖLGE PRATİKLERİ

Sadık ARSLAN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Sadık ARSLAN tarafından hazırlanan “Varlık ve Biçim Bağlamında Gölge Pratikleri” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı’nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Atilla İLKHAZ.....

Jüri Üyesi (Danışman)

Prof. Cebrail ÖTGÜN.....

Jüri Üyesi

Prof. Mehmet YILMAZ.....

Jüri Üyesi

Doç. Serap EMMUNGİL

Jüri Üyesi

Doç. Zülfikar SAYIN

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR SAYFASI

Entelektüel birikimiyle sanatsal gelişimimde büyük emeği olan ve tezimin oluşum aşamasında bana yol gösteren danışmanım Prof. Cebrail ÖTGÜN'e, çok teşekkür ederim. Ayrıca tez jürimde bulunan ve tezimin gelişimi esnasında yardımcı olan hocalarım Prof. Atilla İLKYZAZ'a, Prof. Mehmet YILMAZ'a, Doç. Serap EMMUNGİL'e, Doç. Zülfikar SAYIN'a ve katkısından değerli arkadaşım Fatma EREN'e çok teşekkür ederim.

İTHAF SAYFASI

Anneme, Babama ve Babaanneme...

VARLIK VE BIÇİM BAĞLAMINDA GÖLGE PRATİKLERİ

Danışman: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Yazar: Sadık ARSLAN

ÖZ

Gölge, ışığın saydam olmayan nesnelere tarafından engellenmesi sonucu oluşan bir imgedir. Kaynağının ikiz imgesi olarak varlığını tamamen ışığa borçlu olan gölge, ışıkla ilişkisi bakımından optik bir meseledir. Nesne üzerinde ışığın ulaşamadığı alanları temsil eder. Işıqla birlikte nesnenin üç boyutlu yapısını ortaya çıkarır. Resim sanatında nesnelere üç boyutlu yansımalarının yaratılması için ihtiyaç duyulan bir öğedir.

Gölge, kaynağının imidir; kaynağının biçimini alarak onu düştüğü yüzeyde temsil eder. Dolayısıyla gölge ile kaynağı arasında vazgeçilmez bir ilişki oluşur. Gölge varsa, muhakkak onun kaynağı vardır. Çünkü gölge, kaynağının varlığının kanıtıdır; kaynağının dünyevi gerçekliğini kanıtlar. Bu yüzden gölge, varlık probleminde önemli bir işlev görür. Gölge ile kaynağı arasındaki ikilik, negatif-pozitif diyalektiğine benzer. Nasıl ki pozitif, negatifi olmadan eksik kalıp tamamlanamıyorsa, kaynak(nesne) da gölgesi olmadan tamamlanamaz. Düştüğü yüzeyde anlık belirip kaybolan bu gizemli imge, 'Varlık ve Biçim Bağlamında Gölge Pratikleri' adlı bu tezde ontolojik olarak irdelenmiş ve sanatta biçime dönüşme süreci bağlamında incelenmiştir. Bu süreçte, gölgenin sanatta hem optik hem de simgesel ve metaforik anlamı irdelenmiştir. Teorik bir yaklaşımın yanı sıra bu araştırmada, gölgenin sanat tarihindeki serüveni ile diyalog kurularak bir dizi uygulama gerçekleştirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Işık, gölge, nesne, varlık, biçim, resim, sanat, Doğu'da gölge, Batı'da gölge, Gölge oyunu

SHADOW PRACTICES IN THE CONTEXT OF BEING AND FORM

Supervisor: Prof. Cebraül ÖTGÜN

Author: Sadık ARSLAN

ABSTRACT

Shadow is an image that occurs when light is blocked by non-transparent objects. As the twin image of its source, shadow completely owes its existence to the light and is an optical matter in terms of its relation to the light. It represents the areas on the object that light does not reach. With light, shadow reveals a three-dimensional structure of the object. It is a required element in painting to create a three-dimensional illusion of the objects.

Shadow is an indicator of its source object and taking the form of its source object, it embodies the object on the surface it falls. Therefore, an indispensable relationship occurs between the shadow and its source object. If there is a shadow, there must be its source material. Because shadow is a proof of the existence of its source object and it proves the earthly reality of its origin. In this sense, shadow plays a significant role in the problem of existence. The duality between the shadow and its source material is similar to negative-positive dialectics. Just as a positive image cannot be complete without its negative counterpart; remaining a missing pattern, the source material cannot be complete without its shadow.

In this thesis, entitled "Shadow Practices in the Context of Being and Form" the mysterious image, which suddenly appears and disappears on the surface it falls, is studied through an ontological perspective and it is examined within the context of its formation process in art. In this process), not only the optical but also symbolic and metaphoric meanings of shadow in art are addressed. In addition to the theoretical approach in this study, a series of practices were performed by establishing a dialogue with the adventure of shadow in art history.

Key Words: Light, Shadow, Object, Existence, Form, Painting, Art, Shadow in the East, Shadow in the West, Shadow puppetry.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

TEŞEKKÜR SAYFASI.....	i
İTHAF SAYFASI.....	ii
ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I: VARLIK VE BİÇİMİN KAVRANIŞ SERÜVENİ.....	4
1.1.Varlık	4
1.2. Biçim.....	7
BÖLÜM II: VARLIK VE BİÇİM OLARAK GÖLGE.....	10
2.1.İnanç, Efsane ve Söylencelerde Gölge.....	10
2.2. Vücut Bulmanın Aracı Olarak Gölge.....	16
2.3. Yaratıcı Elin Gölgesi.....	22
2.4. Doğu Tasvir Sanatında ‘Düşen Gölge’ nin Yokluğunun Anlamı.....	30
2.5. Varlık Meselesinde Gölge Oyunu	42
2.6. Tekinsiz Uzam.....	46
2.7. Negatif İmge.....	54
2.8. Biçimin Aracı Olarak Gölge.....	66
BÖLÜM III: UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELER.....	74
SONUÇ.....	90
KAYNAKLAR.....	92
ETİK BEYANI.....	97
ORJİNALLİK RAPORU.....	98
ORIGINALİTY REPORT.....	99
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	100

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Cornelis Van Haarlem, Platon'un Mağara Alegorisi/ Plato's Allegory Of The Cave. 1604. (Gravür, 33x46 cm).....	13
Görsel 2. Masaccio. Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus/ St. Peter Healing the Sick with his Shadow. 1426. (Fresk, 230x162 cm).....	14
Görsel 3. George Cruikshank, Gri Adam Peter Schlemihl' in Gölgesine Sahip Oluyor / The Man in Grey Seizes Peter Schlemihl's Shadow, 1827. (Gravür, ?).....	16
Görsel 4. Filippo Lippi. Muştulama. 1440 civarı, (Ahşap Üzerine Suluboya, 2x64x25 cm).....	19.
Görsel 5. Konrad Witz, Kâhin Kralların Tapınması / Adoration of The Magi. 1444. (Ahşap Üzerine Suluboya, 132x151 cm).....	21
Görsel 6. Pier Maria Pennacchi. Takdis Eden Kurtarıcı / The Blessed Savior. 1500. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 141x 68).....	23
Görsel 7. Maarten van Heemskerck. Bakire Meryem'i Resmeden Aziz Lukianos / Lucas schildert de Madonna. 1553 civarı. (Ahşap üzerine Suluboya, 205,5x143,5cm).....	25
Görsel 8. Caravaggio, Aziz Matta/ Saint Matthew. 1602. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1602).....	26
Görsel 9. Giovan Pietro Bellori, Charles Errand. İdea. 1672. (Gravür, ?).....	28
Görsel 10. Ciro Feri, Çizim Okulu. 1665- 1675. (Kağıt Üzerine Karakalem, ?).....	30
Görsel 11. Sanatçısı Bilinmiyor, Ali İsminin Kaligrafik Kompozisyonu /Calligraphic Compositon Of The Name Ali. (Kağıt Üzerine Boyama, ?).....	35
Görsel 12. Nîzamî, Prens Behram Resim Galerisini ziyaret ederken. 1410 - 11. (Kâğıt Üzerine Boyama, ?).....	37
Görsel 13. Mu Qı, Altı Hurma / Six Persimmons, 13. yy. (Kağıt Üzerine Mürekkep, 36,2x38,1).....	39
Görsel 14. Ma Yuan, Baharda Patikada Yürüyüş / Walking on Path in Spring. 13. yy. (İpek Üzerine Renk ve Mürekkep, 27.4 x 43.1 cm).....	41
Görsel 15. Hasegawa Tohaku, Çam Ağaçları / Pine Trees. 1580. (Kağıt Üzerine Mürekkep, 6x156,8x356 cm).....	42
Görsel 16. Karagöz Kukla Figürü.....	45
Görsel 17. Karagöz ve Hacivat Kukla Figürleri.....	46

Görsel 18. 1675. Samuel van Hoogstraten, Gölge Dansı / Shadow Dance. (Gravür, ?)	48
Görsel 19. Jacques de Gheyn, Gümü Arayan Üç Cadı / Three Witches Looking For Burial. 1604. (Kağıt Üzerine Mürekkep, 28x40.8 cm).....	50
Görsel 20. Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi / Mystery and Melanchol. 1914. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 87x71,5 cm).....	51
Görsel 21. Robert Wiene ve Willy Hameister, Doktor Caligari'nin Muayenehanesi / The Cabinet of Dr. Caligari.1920. Film Sahnesi.....	53
Görsel 22. Friedrich Murnau, Korku Senfonisi/ Nosferatu filminden bir sahne. 1922.....	54
Görsel 23. Siyah Figürlü Attika Vazo, Attic Black-Figure Pelike. M.Ö. 5. yy.....	56
Görsel 24. Thomas Holloway ve diğerleri, Johann Kaspar Lavater' in Siluet Çizme Makinesi / Johann Kaspar Lavater' s Silhouette Machine. 1792. (Gravür, ?).....	58
Görsel 25. Kazimir Malevich, Siyah Kare/ Black Square. 1915. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79,5x79,5 cm).....	60
Görsel 26. Marcel Duchamp, Tu m', 1918. (Tuval üzerine Yalı Boya, Çengelli İğne, Cıvata, 69,8x313 cm).....	61
Görsel 27. Marcel Duchamp, <i>Sur Marcel Duchamp</i> kitabının ön sayfası, 1959.....	63
Görsel 28. Marcel Duchamp, Profilden Otoportre, 1959.....	64
Görsel 29. Andy Warhol, Gölgeler/ Shadows. 1978. (Tuval Üzerine İpek Baskı, 102 tuvalden her biri 193x132,1 cm).....	65
Görsel 30. Andy Warhol, Huzursuz Eden Muses (De Chirico'dan sonra) / The Disquieting Muses (After De Chirico), 1982. (Tuval Üzerine Sentetik Polimer ve Serigrafi Mürekkebi, 127x106,7 cm).....	67
Görsel 31. Ben Nicholson, Rölyef/ Relief, 1934. (Kesilmiş Karton Üzerine Yağlı Boya, 71,8 x 96,5 x 3,2 cm).....	68
Görsel 32. Lucio Fontana, Concetto Spaziale, 1959. (Tual Üzerine Sentetik Boya, 125x 100 cm).....	69
Görsel 33. Burhan Doğançay, Spiderweb. 1982. (Kağıt Üzerine Guaj, 55.9x 76.2 cm).....	70
Görsel 34. Kara Walker, Atlanta Savaşı: Arzunun Alevlerindeki Siyahi Bir Kadının Öyküsü Üzerine-Bir Yeniden İnşa (Ayrıntı). 1995. (Kâğıt Kesme ve Yapıştırma, Değişken Boyutlar).....	71

Görsel 35. William Kentridge, 'Geçit' Serisinden Bir Ayrıntı. 1999-2000. (Bronz Heykel,?).....	72
Görsel 36. Corneli Parker, Cold Dark Matter: An Exploded View. (1991). (Enstalasyon, 400 x 500 x 500 cm).....	73
Görsel 37. Sadık Arslan, Yaralı Bilinç. 2019. (Yerleştirme: Sunta Üzerine Kesim, Tuval Üzerine Akrilik Boya, İki Parçadan Her Biri 105 x 200 cm).....	76
Görsel 38. Sadık Arslan, Bir İkilemin Öyküsü I / Yaralı Bilinç Serisi'nden. 2019. (Yerleştirme; Sunta, Fotoblok Şablon, Fener. Değişebilir Boyut).....	78
Görsel 39. Sadık Arslan, Bir Nostaljinin Anatomisi / Yaralı Bilinç Serisi'nden, 2019. Yerleştirme; Ayna (80 cm çap), Çömlek Parçaları, El feneri. Değişebilir Boyut).....	80
Görsel 40. Sadık Arslan, Güzelliğin Daima Sanatın Gölgesi Olacağı İnancına Dair. 2019. (Duvar Yüzeyinde Gölge, Fotoblok Şablon (4 parça), El Feneri. Değişebilir Boyut).....	82
Görsel 41. Sadık Arslan, Ehlileştirme Senfonisi. 2019. (Yüzey Üzerine Gölge: Fotoblok Şablon (1 parça), Işık. Değişebilir Boyut).....	84
Görsel 42. Sadık Arslan, Bir İkilemin Öyküsü II. 2019. (Yüzey Üzerine Gölge: Foto blok Şablon (6 parça), Işık. Değişebilir Boyut).....	85
Görsel. 43. Sadık Arslan, Negatif İmge. 2019. (Yerleştirme: Karanlık Oda (dış görünüm), 300 x 300 x 300 cm).....	86
Görsel 44. Sadık Arslan, Negatif İmge I. Görsel 43'ten Ayrıntı (İçten Görünüm). (Yerleştirme: Alçı Tozu, Işık. Değişebilir Boyut).....	87
Görsel 45. Sadık Arslan, Negatif İmge II. 2019. (Yerleştirme: Alçı Tozu, Işık. Değişebilir Boyut).....	88

GİRİŞ

Varoluşundan bu yana insan, kendisini ve çevresini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bu anlamlandırmayı yapabilmek için ilk olarak duyulara gereksinim duymaktadır. Çünkü duyular, düşünme ve değerlendirme yapabilmesi için ona gerekli olan veriyi sağlamaktadır. Bu duyulardan biri olan göz, insana çok sayıda veriyi temin etmektedir. Verileri ise ışık sayesinde alabilmektedir. Çünkü ışık, görme eylemi için ihtiyaç duyulan tek evrensel öğedir. Işığın olmadığı bir yer, karanlıktır ve görmeyi sağlayan göz, karanlıktan başka bir şey göremez.

Boşlukta doğrusal olarak yayılan ışık, saydam olmayan nesnelere tarafından engellendiğinde az ışıklı ya da ışıksız alanlar oluşur. Işığın ulaşamadığı bu alanlar, sınır çizgileri az çok belli olan karanlık bölgeyi, yani gölgeyi oluşturur. Gölge, aydınlıktan çok karanlığa yakın dursa da, aslında varlığı itibariyle tamamen ışığa bağımlıdır. Işığın olmadığı bir yerde gölge de olmaz. Bu durum, ışık ve gölge arasında vazgeçilmez bir bağımlılığı ortaya çıkarır. Işığın yoğunluğu ve mesafesi, gölgenin yoğunluğu ve boyutunu belirlediğinden, bu bağımlı ilişkinin yapısı paralel değil, karşıttır: ışık arttıkça gölge azalır ya da tam tersi ışık, azaldıkça gölge alanlar büyür.

Gölge, ışıkla ilişkisi bakımından optik bir meseledir. Nesne üzerinde ışığın ulaşamadığı alanları temsil eder. Işıkla birlikte nesnenin üç boyutlu yapısını ortaya çıkarır: nesnenin boyutluluğunu ve onun uzamsal düzenlenişini tanımlamaya yardımcı olur. Dolayısıyla görme duyusuyla algılanabilen nesnenin kendi varlığı ve varoluşunu sağlayan yapısal biçimi, ancak ışık ve gölgenin yarattığı zıtlık sayesinde algılanabilir. Bu yüzden ışık ve gölge, sanatçılar için nesnelere üç boyutlu biçimini ve gerçek uzamdaki varlığını ortaya çıkarmada vazgeçilmez bir öğedir. Sanatçılar, yüzyıllarca ışık ve gölgenin yarattığı zıtlıkları dikkatle inceleyip onları tuvallerine aktardılar. Nesnelere üç boyutlu yansımalarını tuvallerine yansıtmak için onlardan yararlandılar. Işık ve gölgeden sadece tuvallerinde üç boyut yansıma yaratmak için değil ayrıca onların psikolojik ve duygusal etkisinden de yararlandılar. Öyle ki, sanat tarihinde ışık ve gölge ile anılan dönemler oluşturdular. Bu dönemlerden resimde Barok ve sinemada karanlık film (film noir) dönemi, ışık ve gölgenin

yüksek zıtlığından elde edilen dramatik etkili kompozisyonların çok sayıda yapıldığı dönemlerdir.

Gölge tamamen optik bir mesele olmasına karşın, '*düşen gölge*' yüzyıllarca insanın düşünce dünyasında farklı anlam ve metaforun aracı olmuştur. Ayrı bir varlık olarak tahayyül edilmiş, kaynağının ayrılmaz parçası ve ikiz imgesi olarak düşünülmüştür. Çünkü '*düşen gölge*', kaynağının biçimini alabilen ve onun asgari düzeyde imgesidir; ışığa bağlı olarak anlık değişebilen ve kaybolabilen uçucu bir imgedir. Dahası tanımlanması güç, gizemli bir imgedir. '*Düşen gölge*'nin bu gizemli yönü, onun çeşitli biçimlerde yorumlanmasına ve birçok anlama aracılık etmesine neden olmaktadır.

'*Düşen gölge*' tamamen fenomenolojik bir olgu olarak nesnesinin dünyevi gerçekliğini ifade eder; o nesnenin duyularla algılanabilir varlığını temsil eder. Nesnesinin dünyadaki varlığının kanıtı olarak onun şu an burada var olduğunu anlatır. Dolayısıyla '*düşen gölge*', nesnenin gerçekliğini göstermede sanatçı için önemli bir öğedir. Özellikle imgeyi dünyevi olana benzetmek isteyen bir kültürün sanatçısı için, '*düşen gölge*' tuval üzerinde biçim yaratmada hayati bir görev üstlenmektedir.

Resim sanatında '*düşen gölge*'nin kullanımı, Doğu ve Batı resim sanatı arasındaki en belirleyici farklardan biridir. Doğu resim sanatında neredeyse hiç görülmeyen '*düşen gölge*', Batı'da tarih boyunca hemen her dönemde sanatçıların yapıtlarında yer edinmiştir. Öyle ki, resim sanatında ilk imgenin '*düşen gölge*'den doğduğuna dair Batı'da bir antik dönem aşk miti bulunmaktadır. Resim sanatının kökenini oluşturduğu fikri bile, gölgenin Batı sanatı için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Oysa Doğu'nun yüzyıllarca süren resim geleneğine rağmen, '*düşen gölge*'nin kullanımı 18. yüzyılda Batı'yla etkileşimine kadar neredeyse hiç görülmemektedir. Binlerce yıllık bir tasvir geleneğine sahip Doğu'da sanatçıların '*düşen gölge*'yi bilmedikleri düşünülemez. Kuşkusuz bu iki medeniyetin '*düşen gölge*'ye yaklaşımı, varlık meselesine farklı bakışının sonucudur. Çünkü resimde imgenin '*vücut bulma*'sını arzu eden Batı sanat geleneği ile tam tersine hiçbir zaman imgenin maddeleşmesini arzu etmeyen Doğu sanat geleneği için '*düşen gölge*' farklı anlamlar içermektedir.

Bu araştırmada amaçlanan, gölgenin sanat tarihindeki kronolojik serüvenini takip etmek olmadığı gibi, Doğu ve Batı resim sanatlarını karşılaştırmak da değildir. Aksine bu iki kültürün verilerini yan yana koyup bazı tespitler yapmak ve insanın varlık meselesine bakışının sonucu yarattığı sanat biçimlerinde gölgenin görünümünü ve anlamını tartışmaktır. Gölgenin varlıkla ilişkisinde onun simgesel ve metaforik anlamı irdelenirken, özellikle Kültür Tarihi, Varlıkbilimi (Ontoloji), Bilgi bilimi (Epistemoloji) ve Sanat Felsefesi gibi disiplinlerden yararlanılmaktadır. Öte yandan gölgenin optikle ilişkisinde, onun biçim yaratmada sanattaki görünürlüğü irdelenirken, Görüngübilim'den (Fenomenoloji) yararlanılmaktadır. Dolayısıyla *Varlık ve Biçim Bağlamında Gölge Pratikleri* adlı bu tez, üç bölüme ayrılarak incelenmektedir. Birinci bölümde, varlık ve biçim kavramları tanımlanmakta; ikinci bölümde, gölgenin anlamsal(manevi) ve biçimsel(maddi) yönü tartışılmakta; üçüncü ve son bölümde ise bu araştırma kapsamında yaratılan uygulamalar ve onlara yönelik çözümlenmeler sunulmaktadır.

BÖLÜM 1: VARLIK BİÇİMİN KAVRANIŞ SERÜVENİ

İnsanlığın tarihi kadar eski bir mesele olan Varlık problemi, insanın kendisini, doğayı ve evreni algılayış biçimine paralel olarak zamanla değişim göstermektedir. Çağın göre varlığın kavranış biçimi, insanın yaratım sürecindeki tüm maddesel ve tinsel ürünlerine yansımaktadır. Ömer Naci Soykan'ın ifade ettiği gibi; tarih boyunca varlık meselesine bakış ve bilgi anlayışı, insanın sanatsal üretiminin arka planını oluşturarak sanat biçimlerinin şekillenmesine neden olmuştur (Öndin, 2003, s. 8). Dolayısıyla dönemin varlık düşüncesi ile sanat görüşü arasında bir bağ vardır. Bu bağ, sanatta biçimin oluşmasına ve onun karakter kazanmasına vesile olur. Böylece dönemin tinsel yapısı, toplumun bir parçası olan sanatçıyı da etkileyerek sanat biçimlerinin dönüşmesini sağlamaktadır.

1.1. Varlık

Türk Dil Kurumu sözlüğünde varlık, “Bilinçten bağımsız olarak var olan nesnel dünya ya da özdek” ve “Oluş ve yok oluşun karşıtı olarak: Kalıcı olan, gelip geçici olmayan” şeklinde tanımlanmıştır (<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com>). Varlık, ilk çağlardan günümüze değin din ve felsefenin önemli problemlerinden biri olup, anlamına dair çeşitli tezler öne sürülerek kavramlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu kavramın felsefi anlamı üzerine yapılan ilk ve anlamlı açıklamalar, antik dönem Yunan filozofları tarafından yapılmıştır.

İdealist felsefenin kurucusu Platon, varlık problemini görünen dünyanın gerçekliğini inkâr ederek çözümlenmeye çalışır. Ona göre; evren, tüm varoluşların kaynağı ve kökeni gerçek varlık olan idealardan oluşur. Duyularımız aracılığıyla kavrayabildiğimiz evren, gerçek evrenin yani ideaların görüntüsüdür. İdealara ise duyular ile değil akıl yoluyla edinilen bilgi ile ulaşılabilir (Gökberk, 2013, s. 57-58). Platon, gerçek varlık (idea) ve relatif varlık (fenomen) olarak kesin sınırlarla ayırttığı varlığı, Aristoteles bu iki olguyu birleştirerek açıklar.

Batı düşünce dünyasında mantığın kurucusu olarak bilinen Aristoteles, Platon'un idealar teorine karşı çıkararak yaşadığı maddesel âleme yönelir. Aristoteles'e göre; idealar, fenomenlerin içinde gelişen özdür. Nesnelere kavram halinde bilinen varlığı, fenomenlerin dışında ayrı bir gerçek değildir. İdealar tek tek nesnelere özüdür ve idealar evreni, duyuru

dünyasının içindedir (Gökberk, 2013, s. 70). Aristoteles'in evrenin bireysel ve maddesel varlıklardan oluştuğunu savunarak çözümlendiği Varlık meselesini, Stoa filozofları maddeci (materyalist) bir anlayışla ele alırlar. Stoacı filozoflara göre; duyularımızla algılanan ve algılanamayan tüm varlıklar, maddi ve cismanidir (Vorlander, 2004, s. 171). Aynı döneme denk gelmesine rağmen metafizik yönüyle Stoa felsefesinden farklı bir yaklaşıma sahip olan Yeni Platonculuğun (Neo-Platonizm) filozofları, Varlığı teolojiye yakın bir içerikle ele alırlar. Bu felsefenin önemli temsilcisi olan Plotinus'a göre varlık; bütün var olanların kendisinden çıktığı "sonsuz bir" den oluşur. "Sonsuz bir", varlıkların kendisinden çıktığı ilk prensip, her şeyin özü ve bütün mümkünlerin kaynağıdır (Ülken, 1968, s. 100). Plotinus'un bu yaklaşımı, sonraki yüzyıllarda İslam ve Hristiyanlıkta varlık ve oluş problemlerinin çözümüne katkı sağlamıştır.

İslam'ın hâkim olduğu toplumlarda varlık meselesine bakışı, gelenekle iç içe teolojik bir içeriğe sahiptir. İslam'ın dikkat çekici felsefesi olan Tasavvufta varlık meselesinin çözümüne yönelik büyük bir ilgi vardır. Örneğin Tasavvuf filozoflarından Şihabeddin Sühreverdî varlık anlayışını, ışık (nûr) ve karanlık (zulmet) diyalektiği üzerine kurar. Ona göre; tek ve yegane gerçeklik olan *nûr*' dan *zulmet*'e doğru sûdur teorisindeki gibi kademe kademe ilerleyen bir varoluş söz konusudur. Sühreverdî, dünyevi olan varlıkları sınıflandırırken onları *zulmet*'e (karanlığa) dahil eder. Ona göre; dünyadaki nesnelere varlığı, kaynağı sonsuz ve tek olan *nûr*'a (ışığa) bağlıdır. Sonsuz bir' den oluşan *nûr*, özünde apaçık olan ve diğer varlıkları açığa çıkaran *ışık*'tır (Sühreverdî, 1993, s. 117; 121 – 122; akt. Kılıç, 2008, 56-70). Benzer yaklaşımların görüldüğü Tasavvuf düşüncesinde duyularla algılanan bu dünya, asıl gerçeğin varlığından pay alan 'gölge gerçek' olarak tanımlanmaktadır. Örneğin Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin düşüncelerinde bu dünyanın gerçekliği, '*gölge gerçek*', olarak tanımlanmaktadır. Ona göre; Allah'ın gölgesi, duyular âlemin nesnelere belirdiğinden, biz gölgeyi üzerine düştüğü madde âlem vasıtasıyla idrak edebiliriz. Fakat bu idrak, '*nur*' ismiyle geldiği için gölge, duyular âlemindeki varlıklar üzerine '*gayb*' suretinde yayılmıştır (Ayvazoğlu, 1989, s. 72). Doğu'daki bu kavrayıştan farklı olarak, Batı dünyasında varlık probleminin çözümüne yönelik yeni bir kavrayış gündeme gelmiştir.

Ortaçağda dini bir içerikle Hristiyanlığı merkeze alarak çözümlenmeye çalışılan Varlık meselesi, Rönesans'a gelindiğinde rasyonel bir içerikle ele alınır. Deneysel bilginin gelişmesiyle birlikte filozoflar, içinde buldukları maddesel âleme yönelir ve bu bağlamda varlık problemi tartışılır. Bu dönemin önemli filozofu Descartes, şüphe kuramını merkeze

olarak varlık problemine açıklar. Macit Gökberk'in ifadesiyle; Şüphe etmeyi, bir çeşit düşünme biçimi olarak gören Descartes, duyularımızla algıladığımız bilginin doğruluğundan şüphe etmemiz gerektiğini ifade etmektedir (Gökberk, 2013, s. 232- 236). Descartes, “*Düşünüyorum öyleyse varım*” önermesini yaparken, aslında düşünürken düşünmenin varlığını yaşamakta olduğunu savunur. Dolayısıyla Rönesans'ta insanı evrenin merkezine alan, insan ve doğa bütünleşmesinin sağlayan bir bakışla varlık meselesi kavramsallaştırılır.

Endüstrileşmeyle insanın doğadan uzaklaşmaya başladığı Aydınlanma Çağı'nda Kant'ın önermeleriyle birlikte Varlık meselesi daha rasyonel bir boyut kazanır. Macit Gökberk'in aktarımına göre; Varlık meselesini aklın sınırları içerisinde açıklamaya çalışan Kant, evrenin mucizelerle değil, rasyonel yasalarla yönetildiğini savunur. Varlığı, fenomenler (görünümler) ile numenler (şeyin kendisi) olarak sınıflandırarak, nesnelerin sadece görünümleri olan fenomenlerin bilinebileceği ve şeyin kendisi olan numenlerin ise bilinemeyeceği ifade eder. Aklın sınırı olduğundan salt biçimler, fenomenlere uygulanmalı, numenlere değil. Yani fenomenler, dünyasının dışına çıkıp bunu aşmamalıdır. Şeyin kendisi (numen) kavramı, bilgimizin sınırını gösteren bir kavramdır (Gökberk, 2013, s. 258). Kant'ın önermeleri, günümüzde hala geçerliliğini korumakla beraber, sonraki dönemlerde farklı varlık kavrayışları gündeme gelir.

Varlık meselesi ile ilgili tartışmalar 20. yy da halen canlıdır. Varlığa yönelik yaklaşımların çeşitliliğine rağmen, bilgi temelli Batı varlık anlayışı, bizzat Batılı felsefeciler tarafından tartışmaya açılır. Doğu'nun varlık anlayışından etkilenen felsefecilerinden Friedrich Nietzsche ile Martin Heidegger bu dönemin etkili Batılı figürlerdir. Metafizik kuramına önemli yenilikler getiren Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* adlı 1936 tarihli metninde hakikati, “*varlık*” anlamında kullanır. Ona göre; varlık, çoklar için geçerli olandır ve biri tanıtan, tür ve genel kavramlarda kendini açığa çıkarır. Varlığı kavrayabilmek için bir tür açıklığa aydınlığa ihtiyaç vardır. Dolayısıyla varlık tümüyle kavranabilen bir olgu değildir (2011, s. 45-47). İnsanın varlık problemine çözüm arayışı, uzun geçmişe sahip olmasına rağmen günümüzde hala sürmekte olan arayıştır.

1.2. Biçim

Biçim sözcüğü, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekil, eşkâl” şeklinde tanımlanmaktadır (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5d890f). Biçim, nesnenin kendi varlığını, varoluşunu sağlayan yapısal özelliğidir. Görünüş anlamına gelen biçim, duyuyla algılanabilen şeydir. Genel anlamıyla bir nesnenin algılanabildiğini sağlayan tüm öğelerinin bütünüdür. Biçimin metaforik anlamı ise imgelem yetisinin oluşturduğu ve duyuyla algılananlara benzetilerek, bir şeyi görüntüsü olmadan zihinde bulundurma hali olan tasarımlara ve kavramlara işaret etmesidir (Raymond, 1921, s.69). Biçim bir taraftan dış dünyada var olan maddi olana, diğer taraftan ise zihinde bulunup fakat maddi olmayana karşılık gelir.

Sanatta biçim, insan istemi ve eylemi ile insan eliyle yapılan şeye verilen şekildir (Öndin, 2003, s. 15). Sanat yapıtının bütünsel düzenlenişi ya da organizasyonunu ifade eder. Sanatta biçim, sanat öğelerini, organizasyon ilkeleri uyarınca kullanıp onlara bir düzen ve anlam vermenin sonucu olarak ortaya çıkar (Ocvirik, vd. 2013, s. 11). İnsanın toplumsal varlığının ve zihinsel yapısının göstergesi olan sanatsal biçimler, özne-nesne ilişkisi bağlamında sanatçının toplumsal varlığının ve zihinsel yapısının göstergesidir. Özne - nesne bağlamının zamanla değişmesi, sanatçının dünya algısını değiştirdiği gibi onun sanat biçimlerini de değiştirmektedir (Öndin, 2003, s. 89). Sanat biçimleri, tarih boyunca çağın tinine bağlı olarak değişimler göstermektedir. Sanat biçiminin niteliği konusunda ilk ve anlamlı açıklamalar yine Antik dönem Yunan filozofları tarafından yapılmıştır.

Antik Yunan idealist felsefesinde sanat biçimleri, zaten var olmuş olan ideal biçimleri kavramak şeklinde ele alınmıştır. Platon, *Şölen* adlı eserinde, sanatın yaratıcılığı, yalnızca güzelde gerçekleşebileceğinden sanatın ereği, güzele veya güzelin kendisine erişmek olduğunu savunur. Sanat, hakiki varlık olan idealar dünyası ile ilgilidir ve idealar dünyasının en üstün ideaları, iyi ve güzel ideaları olduğundan sanat kendiliğinden güzel ile ilgili olmalıdır (Tunalı, 1996, s. 71). Bu nedenle sanat eserinin biçimlerinde ideal olan yakalanmalıdır. İdeal olan ise ölçü ve oranın mükemmel birlikteliği ile gerçekleşir. Platon'da olduğu gibi Aristoteles' te sanat biçimini, ideal bir çerçevede değerlendirerek biçimin ancak oran-orantı, düzen ve matematikle belirlenebileceğini savunmaktadır:

...güzelliğin en yüksek biçimleri, düzen, simetri ve belirliliktir ve matematiksel bilimlerin özel bir biçimde gösterdikleri de bunlardır ve bu biçimler (yani düzen ve belirlilik) açıkça birçok eserin nedenleri olduklarından matematikçilerin bu tür bir nedensellik ilkesini, yani güzel olanı, muayyen bir tarzda bir neden olarak ele almaları gerektiği açıktır (Aristoteles, Metafizik, 1078b 5).

Sanat ve din birlikteliğinin en etkili olduğu Orta Çağ'da Sanat biçimi, birlik, oran ve düzenin oluşturduğu bütünlükle değerlendirilir. Hristiyanlığın erken dönemlerinde sanatçıya yol gösterenin düzen olduğu fikri ileri sürülerek biçim noksanlığının çirkinlik olduğu görüşü hâkimdir. Dinin etkisiyle bu dönemin sanat biçimleri, matematiksel ve kozmolojik bir anlayışla kimlik kazanır. Orta çağın önemli filozofu Augustinus'a göre; sanatçıya yol gösterici olan düzen, sanatçının Tanrıda bulunan biçimi kutsal esinlenme ile yakalamasını sağlar ve sanatçı zihnindeki örnek idelerin ışığında biçimi ortaya koyar. Örnek idelerin doğrultusunda eserin ortaya konması, sanatçının bazı içsel araçlarla örnek ideyi hayalinde canlandırabilmesi ile olanaklıdır (Eco, 1998, s. 167). Ortaçağ'daki bu biçim kavrayışı, Rönesans döneminde farklı bir bağlamda ele alınarak dönüşür.

Rönesans'ın içinde yaşadığımız dünya gerçeğine yönelen bakışı ve bilginin temelini deney olduğu düşüncesinin hâkim oluşu, sanat biçimlerinin oran, ölçü, simetri gibi akla özgü niteliklerle değerlendirilmesini sağlar. Antik kültürün tekrar gündeme gelmesiyle, antik sanat biçimlerine dönüş söz konusu olur. Biçim, düzen ve uyumun birlikteliği olarak algılanır. Evrendeki biçim birlikteliğinin oluşturduğu düzen gibi, sanat yapıtı da belirli bir düzen içinde oluşturulan biçimlerden meydana gelir (Öndin, 2003, s. 107). Bu dönemin hacim ve derinlik yaratma arzusu, keşfedilen merkezi perspektifin imkânlarıyla birlikte sanat biçimlerinde matematik ve geometrinin öneminin artmasına ve sanat biçimlerinin görünen dünyanın ideal biçimleriyle yaratılmasına olanak sağlar.

Maddenin zaman ve mekânda hareket ettiği düşüncesi, Barok döneminde sanat biçimlerinin, hareketli ve devingen olmasını sağlar. Dönemin bilimsel gelişmelerine paralel olarak yeni doğa anlayışı, mekân ve zaman içinde hareket halindeki madde olarak tasarımlanır. Bu yeni doğa tasavvuru, sanatçıyı da etkilediğinden biçimler statiklikten çıkartılır, hareketlenir (Tansey-Kleiner, 1996, s. 818; akt. Öndin, 2003, s. 110). Bu dönemde Newton'un keşiflerinin etkisiyle ışık ve gölge, sanat biçimi oluşturmada başat bir role bürünür. Sanatçılar, ışık ve gölgeyi belirsiz bir atmosferler yaratmak için yoğun bir biçimde kullanılır.

Endüstrileşme ve Aydınlanma döneminden itibaren insanın doğaya bağımlılığının azalması

sonucu sanat biçimleri de değişmiştir. Aydınlanma öncesi insanın doğayla bütünsel ilişkisi, sanat biçimlerini doğayla uyumlu ve daha işlevsel bir bakışla ele alınmasını sağlamıştır. Oysa Aydınlanma'dan sonra sanat biçimleri, işlevsellikten kurtulmuş ve sadece biçim yönünden ötürü hoş giden bir şey olarak estetik algılamamanın nesnesi olmuştur (Öndin, 2003, s. 15). Burada Kant'ın günümüzde bile geçerliliğini koruyan düşünceleri son derece etkilidir. Ereksiz ereklilik olarak kavramsallaştırdığı düşüncesinde Kant, sanat biçiminin her hangi bir erek taşımadan sadece kendinde taşıdığı sanatsal özden ötürü estetik olarak değerlendirilebileceğini ifade etmektedir (Öndin, 2003, s. 111- 112). Bu sayede 20. yüzyılın sanatında biçim, salt bağımsız özne olarak yoğun bir şekilde işlenmiştir. Sanatta biçimin estetik algılamamanın nesnesi olduğu düşüncesi günümüzde, halen geçerliliğini korumaktadır.

BÖLÜM II: VARLIK VE BİÇİM OLARAK GÖLGE

Gölge, üç boyutlu olan kaynağın aksine iki boyutlu bir imgedir: içi ve dışı olmayan, düştüğü yüzeyin yapısına göre biçimlenen bir imgedir. Işığın ulaşamadığı alanları temsil eder. Varlığı tamamen ışığın ve kaynağının konumuna bağlı olduğundan, düştüğü yüzeyde anlık belirebilen ve kaybolabilen bir imgedir. Onun değişken yapısı, düştüğü yüzeyde her an kaybolmasına ve başka yüzeylerde görünmesine neden olmaktadır. Gölgenin düştüğü yüzeydeki anlık varlığı, onun tanımlanmasını da güçleştirir. Buna rağmen gölge maddi ve manevi olarak gruplandırılabilir. Maddi gölge, onun biçimsel yönünü temsil eder. Optik bir mesele olarak görüngübilimin (fenomonoloji) alanına dahil olur. Bu yönü ışıkla birlikte nesnelere biçimini ve üç boyutlu yapısını ortaya çıkarır. Manevi gölge ise gölgenin canlı bir varlık olarak algılanmasıdır. Bu yönünden ötürü, simgesel ve metaforik anlatımların aracıdır. Gölgenin hem maddi boyutu hem de manevi boyutu, sanatta sayısız yapıtta görülmektedir.

2.1. İnanç, Efsane ve Söylencelerde Gölge

Kaynağını ancak ışığın yokluğunda terk eden gölge, insanın hafızasında tarih boyunca farklı anlamlarda yer edinmiştir. Kendinde barındırdığı gizem sayesinde sayısız simgesel ve metaforik anlatımın aracı olmuştur. Ne kaynağına ne de benzetildiği şeyle açıklanamayacak gerçek-dışı birçok konu, gölge aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Dolayısıyla insan yaşamında çok fazla yer edinen inanç, söylene ve geleneklerde gerçek dışı canlı varlıkların ifadesinde gölgenin simgesel ve metaforik anlamına başvurulmuştur. Şeytan, ruh, karanlık güçler gibi gerçek dışı varlıklar bunlardan bazılarıdır. Bu durumda kaynağının öteki varlığı olarak gölge, bazen soyut bir meseleyi kavramsallaştırmada bazen de tanımlanması güç metafizik olayların anlatımında başvuru olan ögedir.

Ruhun gölge olduğu düşüncesi, Antik Yunan düşüncesinde karşımıza çıkmaktadır. Antik Yunanlılar, gerçek dünyadan ayrıldığımızda, gölgeler arasında bir gölge olarak var olacağımıza inanırlardı (Gombrich, 2000, s. 179). Bu düşünce, Teoloji eğilimli edebiyatta da görülmektedir. Batı edebiyatının ilk büyük ozanı Homeros'a göre; ölümle ilişkilendirilen *Psychè*, insandaki ilahi kıvılcım olarak gölge biçiminde bir yapıya sahipti. Ölüm olayında *Psychè*, bedenden ayrılıp, beden gölgesi biçiminde yeraltı âlemine (Hades'e) gidiyordu. (Bremmer, 1993, s. 78-79). İkiz imge olan gölgenin insanı ancak ölüm anında terk etmesi, onun kişinin ruhu olduğu düşüncesini doğurmuştur.

Gölgenin bir canlının ruhu olduğu düşüncesi, günümüzde bile batıl inanışlarda yaygındır. Levy Lucien'in aktarımına göre; Amerika'nın Florida eyaletindeki yerliler, güneşin alçalmış olduğu saatlerde insanlar, gölgesinin su yüzeyinde yansıtacağından, kutsal su birikintisi (vunuha) boyunca yürümek istememekte, aksi takdirde bu suda yaşayan ölümün onları yanına çekebileceğini düşünmektedirler (2006, s. 141). Bu örnekten de anlaşılacağı gibi gölge kişinin ruhu anlamına gelmekte ve yaşamı temsil etmektedir. Vücudunun parçası olarak düşünüldüğünden, kişinin gölgesine yönelik bir durumun doğrudan bedenle bağlantısı olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden kişinin ruhu olarak onun yaşamıyla eş tutulan gölgeyi, çevreden gelen tehlikelere karşı korumak oldukça önemlidir. Bu bağlamda, Mehmet Ergüven'in belirttiği gibi; batıl inanışlarda gölge, sürekli kollanmak zorundadır; zira başkası ona her an el koyabilir ve bu da sahibinin ölümüyle eşanlama gelmektedir (2000, s. 148). Gölgenin kişinin ruhu olduğu düşüncesinin yanı sıra farklı bağlamlarda da ele alınmaktadır.

Batıl inanışlarda gölge çoğunlukla olumsuz bir üne sahiptir. Olumsuz bir metafor olarak algılanmasının sebebi, kuşkusuz ışığın yokluğudur. Işığın kaybı, onun karanlıkla anılmasını sağlamaktadır. Aslında gölge, ne tam karanlıktır ne de tam ışıksızlıktır. Sadece varlığını borçlu olduğu ışık ile bağımlı bir ilişkiye sahiptir. Işık, ruhun saflığını simgelerken gölge, karanlıkla ilişkilendirilir. Mehmet Ergüven, gölgenin tüm kutsal kitaplarda cehenneme işaret ettiğini dile getirir. Örneğin Kuran'daki Vakı'a Suresi'nde tanık olunduğu gibi; kıyamet atmosferinde cezasını çekenler, gölgeye bulanmıştır; kara duman ve gölgeye sıkışıp kalmak, günahkâr kulların kaçınılmaz sonudur (2000, s. 145). Bu karalık alanlar, her ne kadar olumsuz olarak düşünülse de, aslında onların varlığı, dünyevi gerçekliği anlatır.

Gölge, kaynağının dünyadaki varlığının kanıtıdır. Onun dünyevi gerçekliğini temsil eder. Gölgenin bu yönüne dair anlatımlar, efsanelere konu olmuştur. Doğu'da eski Hint destanı Mahabharata' da gölgenin somut dünyanın bir imgesi olduğunu açıklayan büyüleyici bir bölüm bulunmaktadır. Gombrich'in aktarımına göre; Bu destandaki güzel prenses Damayanti, düğün töreninde gönül verdiği kahraman prens Nala'dan bir değil, beş Nala bulur karşısında. Dört Tanrı prensesin güzelliğine kendilerini kaptırdıklarından prensesin sevgilisinin görüntüsüne bürünmüşlerdir. Umutsuzluk içinde dua etmeye başlayan Damayanti, beş Nala'dan sadece birinin gölgesinin düştüğünü fark eder. Böylece ötekilerin birer hayal olduğu anlaşılır (2000, s. 179- 180). Dikkat çekici bu öyküde gölge, dünyevi bir gerçekliğe işaret etmekte ve somut bir nesnelere varlığının kanıtı olarak sunulmaktadır.

Tanrıların gölgelerinin olmaması, onların dünyevi olmadıklarını, başka bir âleme ait olduklarını göstermektedir. Bu efsanedeki gölge metaforunun mesajı nettir. Gölge sahibi olmanın koşulu, gerçek ve dünyevi bir varlık olmaktır. Aksi takdirde gölgesi olmayan bir varlık, bu dünyaya ait bir varlık değildir.

Batı düşünce dünyasında bilgi kuramının kurucularından Platon, gerçek bilginin aşkınlığını gölge oyunu metaforuyla sunmaktadır. Platon, *Mağara Alegorisi*'nde ışığa açılan bir girişe sahip yeraltı mağarasında bir yere kıyılamayan ve çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş insanlardan bahseder. Bu insanlar, sadece önlerindeki duvarda sadece arkalarındaki ışığın oluşturduğu gölgeleri görebilmekteler. Mağara önündeki hareketli veya hareketsiz tüm nesnelerin gölgeleri duvara yansımakta ve onlara sesleri eşlik etmektedir. Mağaradaki bu insanlar, gerçek nesnelere değil sadece onların gölgelerini görebildiklerinden, onları gölgeler olarak değil gerçek birer varlık olarak düşünmektedirler (And, 1977, s. 20- 21; Platon, 2013, s. 199). Platon'un kendi varlık anlayışını açıklar nitelikteki bu öyküde ışık, gerçek bilginin gölge ise gerçek olmayan, görece bilginin metaforudur. İnsanın gerçeği kavrayabilmesi için, zincirlerinden kurtulup ışığa yönelmesi ve ışığın aydınlattığı gerçek nesnelere görmesi gerekmektedir. Kendi mağarasında gördüğü görüntülerin ise gerçek nesnelere birer gölgesi olduğunun farkına varması gerekmektedir.

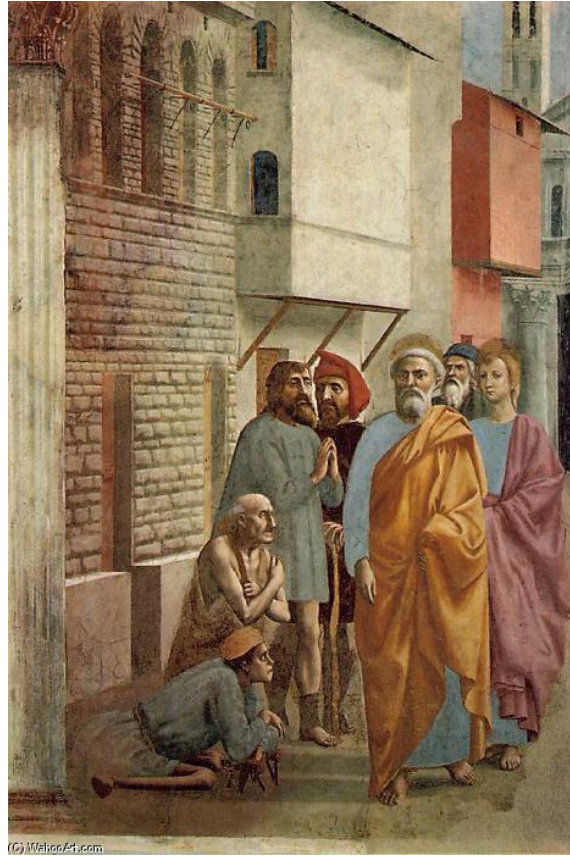


Görsel 1. Cornelis Van Haarlem, Platon'un Mağara Alegorisi/ Plato's Allegory Of The Cave. 1604. (Gravür, 33x46 cm).

Wikimedia. Cornelis Van Haarlem, Platon'un Mağara Alegorisi/ Plato's Allegory Of The Cave.Erişim: 25. 02. 2019.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Platon_Cave_Sanraedam_1604.jpg.

Hristiyanlık konularında da gölgenin simgesel veya metaforik anlamına çokça başvuru anlatımlar mevcuttur. Bunlardan en dikkat çekici olanı, gölgelerin hastaları iyileştirdiği düşüncesidir. Kutsal metinlerde bazı din adamlarının gölgeleri, hastaları iyileştirici güce sahip varlıklar olarak betimlenmektedir. Bu metinlerde hastaların şifa bulmaları için azizlerinin gölgelerinin üstlerine düşmelerinden bahsedilmektedir. Aslında gölgeyle ilgili bu türden bir yaklaşım, Victor I. Stoichita'nın ifadesiyle; gölgenin ruhun dışavurumu olduğunu belirten antik ve mistik düşüncüyü çağrıştırmaktadır. Gölge, şifa aracı olarak hasta insanların günahkâr ruhlarını etkisizleştirerek onların iyileşmesini sağlamaktadır (2006, s. 60). Masaccio bu konuyu, Rönesans'ın yenilikçi sanat diliyle *Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus* adlı resimle görselleştirir.¹



¹ Masaccio' nun *Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus* resminin analizi için bkz. 'Masaccio's 'St Peter Healing With His Shadow'', (Freedman 1990, s.13-31).

Görsel 2. Masaccio. Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus/ St. Peter Healing the Sick with his Shadow. 1426. (Fresk, 230x162 cm).

Masaccio. Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus/ St. Peter Healing the Sick with his Shadow. Erişim: 06.05.2019. <https://en.wahooart.com/@/@/8XZQJV-Masaccio>

Gölge metaforik anlamıyla Rönesans yazınında da görülmektedir. Fakat bu dönemde gölgenin algılanış biçimi değişmiştir; artık duyularla algılanan dünyanın gerçekliğinin kanıtı olarak sanatta yer edinmiştir. Victor I. Stoichita'nın aktarımına göre; Batı edebiyatının önemli ozanı Dante Alighieri, ünlü eseri *İlahi Komedya*' da ahirete yolculuğunu anlatırken karşılaştığı tüm varlıkları, görünebilen ruhlar, hayaletler ve gölgeler olarak tasvir etmiştir. Sadece yazar, bu öyküde kendini gölgesi olan biri olarak betimlemiştir. Fiziksel bedenleri başka yerlerde gömülü olan diğer bütün varlıkların bedenleri, tamamen şeffaf olduğundan ve ışığı geçirdiklerinden gölge düşürmeyen bedenlere sahiptir (2006, s. 47- 48). Bu betimlemede tasvir edilen biçimler, bize antik Yunan' daki gölgenin *psyche / eidolon* yani *ruh* olduğu düşüncesini hatırlatmaktadır. Fakat Ortaçağ düşüncesinden uzaklaşarak yeni bir gerçeğe işaret eden bu kavrayış, artık ne antik Yunan'ın ne de Ortaçağ dünyasının imgeyi kavrayış biçimidir. Gölge, burada optik bir mesele olarak algılanmanın başlangıcındadır. O, artık gerçek nesnelere, yani kaynağının fiziksel varlığının izdüşümü olarak sanatta görünür olmaya başlamaktadır.

Aydınlanma çağında Batı yazınında gölgenin canlı bir varlık olarak ahlaki bir çerçevede ele alındığı çok sayıda örnekle karşılaşabiliriz. Bunlardan en ünlüsü 1813 yılında Adelbert von Chamisso tarafından yazılmış *Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü*'dür. Öykü Peter adında fakir bir gencin zenginlikle imtihanını ele alır. Zenginlerin arasında Schlemihl adında fakir bir genç, tuhaf tipli biriyle karşılaşır. Bu kişi, Schlemihl'e gölgesi karşılığında sihirli bir para kesesi vereceğini söyler. Schlemihl, gölgesi karşılığında her durumda içi altınla dolan bir altın kesesini kabul eder. İlk bu alışverişten memnun olsa da gölgeye sahip olamamanın sıkıntılarıyla yüzleşmeye başlar. Gölgesi olmadığı için insanlar ondan şüphelenir ve onu dışlarlar. Bu durumdan inanılmaz derecede mutsuz olan Schlemihl, gölgesini sattığı grili adamı aramaya koyulur. Grili adamla tekrar karşılaştığında gölgesini almak için keseyi ona iade etmek ister. Grili adam ise ona gölgesini verebileceğini fakat bunun karşılığında altın kesesini değil, öldüğünde ruhunu vermesini ister. Schlemihl, bu baştan çıkarıcı teklife direnir, grili adamı (şeytanı) uzaklaştırır ve para kesesini ise çok derin

bir çukura atar. Böylece ruhunu kurtarmasına rağmen gölgesini geri alamaz.² Bu etkileyici öyküde gölgenin metaforik anlamı devreye girer ve bu da ahlakidir. Gölge, burada maddeleşmiş ve paha biçilmez bir değere dönüşmüştür. O kadar büyük bir değere dönüşür ki, hiç tükenmeyen içi altın dolu bir kese bile onun değerini karşılayamamaktadır. Bu öyküde mesaj nettir: İnsanın gölgesine sahip olması, kendi öz varlığına sahip olmasıyla eş değerdedir.



Görsel 3. George Cruikshank, Gri Adam Peter Schlemihl' in Gölgesine Sahip Oluyor / The Man in Grey Seizes Peter Schlemihl's Shadow, 1827. (Gravür, ?)

Peter Schlemihl, George Cruikshank, Gri Adam Peter Schlemihl' in Gölgesine Sahip Oluyor / The Man in Grey Seizes Peter Schlemihl's Shadow. Erişim: 06.05.2019.

<https://www.gutenberg.org/files/21943/21943-h/21943-h.htm>

² Bkz. Türkçe çevirisini Murat Özbek'in yaptığı Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti. tarafından yayınlanmış öykü (Chamisso, 2014).

2.2. 'Vücut Bulma'nın Aracı Olarak Gölge

İnançlar, tarih boyunca toplumların düşünce dizgelerini dönüştürmede ve düşüncenin kimlik kazanmasında önemli bir role sahiptir. Var oldukları toplumların kültür ve değer yargılarını dönüştürürken kendi sistemleri de dönüştürmektedirler. Örneğin uzun tarihsel bir geçmişe sahip Hristiyanlık, Batı'nın kavramsal ve rasyonel düşünce biçiminden etkilendiği gibi onu da dönüştürmüştür. Bu durum, Hristiyanlığın varlık ve oluş problemlerinin çözümünü, görece maddesel âleme dönük bir yaklaşımla ele almasını sağlamıştır. Maddesel âleme dönük bu yaklaşım ise Hristiyanlığın diğer büyük dinlerden (İslam ve Budizm) daha dünyevi olmasını sağlamıştır. Octavio Paz'a göre; İsa'nın doğuşu ve dünyadaki yaşamı, tecelli etmenin en ileri şeklidir (1982, s.46). Tecelli etme durumu, Hristiyanlığın inanç göstergelerinin dünyevileşmesini sağlamıştır. Bu kavrayışa yönelten en önemli öğreti, Hristiyanlıktaki ruhun '*vucut bulma*' doktrindir. Mazhar Şevket İpşiroğlu'na göre; Hristiyanlıkta Tanrı, insanlara olan sevgisinden Mesih'in suretine girerek yeryüzüne inmiş, insanlar arasında yaşamış ve çarmıhta can vermiştir. Böylece Tanrı gibi en soyut düşünce, Hristiyanlıkta somut bir gerçekle uzlaştırılmıştır (2009, s. 10). Bu uzlaştırılma, Batı sanatçısının Tanrı'yı elle tutulur, gözle görülür bir biçimde algılamasını sağlamıştır.

Hristiyanlıktaki bu türden dünyevi kavrayış, dini temsillerin gerçekçi bir biçimde sanata dâhil olmasının önündeki engelleri kaldırmaktadır. Bu yüzden Batı sanatında, dini bir içeriğe sahip olsa bile, görünen dünyanın tüm gerçekliğinin sanat temsillerinde sunulmasında bir sakınca görülmemektedir. Hatta ikonlardaki imgeler, ne kadar dünyevi gerçeğe benzerse insanların imanı ile bu imgelere inanması o kadar kolaylaşacağı düşüncesi hâkimdir. Bu yüzden Batı resminde gelenek haline dönüşen gerçekliği, mükemmel derecede sunmak çok önemlidir. Gerçekçi temsillerin temeli ise aslında Antik Yunan idealizmine ve onun mimetik anlayışına dayanmaktadır. Fakat gerçeklik arzusu, özellikle Rönesans'taki bilimsel gelişmelerle büyür. Camera Obscura'nın icadı ve merkezi perspektifin bulunuşu gibi gelişmeler, dünyevi görüntüyü dondurmada sanatçıya inanılmaz imkânlar sağlar. Tam da bu noktada, nesnesini dünyevileştiren bir olgu olarak gölge, Batı resminde dini imgelerin '*vücut bulma*'sı için ihtiyaç duyulan bir öğeye dönüşür. Çünkü bir nesne, ancak düşen gölgesiyle vücut bulabilir ve maddeleşebilir. Bu gerçeklik, Batılı sanatçıların dini temsillerde '*düşen gölge*' yi neden kullandıkları meselesini açıklayabilir.

Hristiyanlığın '*vücut bulma*' doktrininde gölge, sadece imgenin maddeleşmesinde değil ayrıca sayısız metafor ve mecazda görülmektedir. Bunlardan en dikkat çekici olanı, Meryem'in gölge tarafından gebe bırakıldığıdır. Tanrının varlığı olan gölge, Meryem'in üzerine düşmüş ve onun İsa'ya gebe kalmasına neden olmuştur. Hristiyanlık'ta bu türden çok sayıda öyküden en dikkat çekici olanı, melek Cebrail'in Tanrı buyruğu olan gölge biçimindeki kutsal ruhu, Meryem'e tebliğ etmesidir:

“...ve Tanrının yüce kutsal gücü seni gölgelendirecek, öyle ki, içinde daha önce bunun gibi kalbini fani arzularından arındıracak erdemli bir güç hissetmemiş olacaksın, gene de Kutsal Ruh seni beden kisvesinde gölgelendirecek ki Tanrı'nın Kutsanmış Oğlu senin içinde saklanabilsin ve sen onu kusursuz kutsal temizliğine yaraşır bir biçimde örtebilesin... Daha sonra, melek dedi ki: Sen bir adamdan değil Kutsal Ruh'tan gebe kalacak bile olsan, senden doğacak çocuk Âdem Oğlu olarak adlandırılacak (Voragine, 1900, s. 99; akt. Stoichita, 2006, s. 74).

Hristiyanlık tarihinin bu en radikal hikâyesinde gölge, İsa'yı Meryem'in rahminde dölleme görevini üstlenmektedir. Birçok mecazı, içinde barındıran bu hikâyenin çok sayıda yorumu mevcuttur. Bunlardan en dikkat çekici olanı, gölgenin dölleyici gücüne atıfta bulunan Neo-Platoncu yorumdur: İsa, Bakire'nin rahminde Tanrının kendi varlığının ilk imgesi olarak şekillenmiştir (Stoichita, 2016, s. 73). Hristiyan öğretilerini etkileyen Neo-Platoncu felsefesindeki Tanrı'nın ışık olduğu gerçeği, bu hikâyede benzer bir biçimde işlenmekte ve İsa'nın Tanrı'nın gölgesi olarak dünyadaki varlığına işaret etmektedir. Dolayısıyla mutlak ve sonsuz 'bir' den oluşan Tanrı'nın gölgesi, İsa'yla dünyada var olmaktadır. Işık ve gölge diyalektiğinin çok iyi işlendiği bu hikâyede gölge, Tanrı'nın dünyevi varlığının kanıtı olarak anlatımın aracı olarak özel bir işlev görmektedir.

Gölgenin dölleyici gücüne atfın yapıldığı bu hikâye, Rönesans'ta birçok sanatçı tarafından resmedilir. Bu resimlerden dikkat çekici olanı, Filippo Lippi tarafından 1440 civarında, küçük çift kanatlı ahşap yüzeylere yapılmış olan *Muştulama* adlı resmidir. Bu resimde panelin sol tarafına Melek Cebrail, sağ tarafına ise Bakire resmedilmiştir. Victor I. Stoichita'ya göre; tasvirin iki parçalı oluşu, gebelik anının, melek ve Bakire arasında herhangi bir temas olmaksızın gerçekleştiğini gösterme gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Bu türden resimlerde ressamlar, sıklıkla İsa'nın '*vücut bulma*' sının uzun süredir sistemleşmiş bir sembolü olarak iki karakter arasına bir sütun yerleştirirdi (2006, s. 75). Meryem ve melek arasında bir sütun yerleştiren Filippo Lippi, resminde geleneksel kompozisyon biçimini sürdürmüştür.



Görsel 4. Filippo Lippi. Muştulama. 1440 civarı, (Ahşap Üzerine Suluboya, 2x64x25 cm).

Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi, s. 82

Filippo Lippi'nin bu iki bölümlü yüzey resminde, gün ışığı soldan kompozisyona dâhil olmaktadır. Bu yüzden sol bölümdeki kanatlı meleğin gölgesi, zemine düşmektedir. Cebrail meleğin yere düşen gölgesi, bu resimde meleğin sadece bir görüntüden ibaret olmadığını göstermektedir. Dolayısıyla gölge burada meleğin fiziksel varlığına işaret etmektedir. Sağ bölüme yerleştirilmiş Meryem, kaderine razı olduğunu ima eden bir duruşla yere bakarken gölgesi hemen arkasındaki duvarda belirmektedir. Meryem'in bulunduğu panelde bir güvercin, Bakire'nin kulağına doğru uçmaktadır. Stoichita'nın ifadesine göre; resmedilen bu an, Meryem'in gebe kalışının ilk ânına işaret eden 'kabul ediş' sahnesidir. Bu sahnede Meryem'in kendi gölgesi, Tanrının gölgesinin Meryem'in üzerine düştüğü andaki Bakire'nin aydınlanmış gölgesidir. Güvercin, ona dokunduğu an Meryem'in karnı ilahi gücün emriyle aydınlanmıştır (2006, s. 75 - 76). Bu kompozisyonda olduğu gibi ikonografik resimlerde sürekli karşılaştığımız gölge, '*vücut bulma*'nın yadsınamayan bir aracı olarak yorumuna açık bir sembol olur.

İkonalar, ibadet için bir odak noktası oluşturmanın yanı sıra sanat eserinin kendisine kutsal bir hava katarak manevi gerçeğin fiziksel bir biçim alabileceğine yönelik engin bir inancı temsil emektedir (Bird, 2016, s. 47). Dolayısıyla ikona, temsil ettiği görünmezliğe eklemlenmek isteyen, Tanrı'yı arzulayan tapınmanın aracı olarak görünmeyene özgü ezeli ve ebedi hikmeti zamansızlıktan kopararak getiren imgedir (Sayın, 2015, s. 41). Batı resminde ikona doktrinde sürekli tekrar edinilen şey, İsa'nın dünyevi bir varlık olarak vücut bulduğunu gösteren imgeler yaratmaktır. Temsil aracında imgenin '*vücut bulması*' ise ancak gölgenin varlığı sayesinde mümkün olabilmektedir.

Rönesans'ın içinde yaşadığımız dünya gerçeğine yönelen bakışı, doğayla uyumlu sanat biçimlerinin oluşmasını sağlamıştır. Bu da sanat biçimlerinin oran, ölçü, simetri gibi akla özgü niteliklerle ele alınmasını sağlarken, biçime hizmet eden sanat öğelerinin de değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Fakat bu dönemde gölge ile ilgili birçok araştırma yapılmasına rağmen '*düşen gölge*' kullanımından özellikle kaçınıldığı görülmektedir. Çünkü Rönesans' ta ressamlar arasında '*düşen gölge*' lerin tedirgin eden ve dikkati başka yerlere çeken öğeler oldukları düşüncesi çok hâkimdi. Işık ve gölge üzerine çok sayıda araştırma yapmasına rağmen, resimlerinde düşen gölgeye yer vermekten kaçınan Leonardo Da Vinci, Trattato della Pittura olarak bilinen Notlar' ında şunları dile getirmektedir:

Işığın gölgelerle kesilmesi, ressamlar tarafından kesinlikle benimsenmemektedir. Bu yüzden, açık havada insan bedeni çizecekseniz, figürlerinizin günışığı tarafından aydınlatılmasına olanak vermeyin, onları bir sis içine yerleştirin ya da güneşle figürler arasına saydam bir bulut yerleştirin; böylece figürünüz güneşle doğrudan aydınlatılmaz, gölgeler ışığı engellemez (Gombrich, 2000, s. 181).

Rönesans sanatçılarının düşen gölgelere yer vermemelerine rağmen, bazı ikonlardaki imgelerde düşen gölgenin varlığı nasıl açıklanabilir? Bu resimlerdeki gölgenin varlığı, '*vücut bulma*' doktriniyle açıklanabilir. Çünkü Tanrı'nın ete kemiğe bürünerek İsa'da '*vücut bulma*'sını, ancak düşen gölgeyle kanıtlayabilir sanatçı. Bu sayede İsa'yı dünyadaki bir varlık olarak gösterme arzusundaki Batılı sanatçı için gölge, artık temsil aracında ihtiyaç duyulan öğedir. Rönesans dönemi eserlerinden biri olan 'Kâhin Kralların Tapınması' adlı eserdeki düşen gölgelerin varlığı, ortaya koyulan tespitleri destekler niteliktedir.



Görsel 5. Konrad Witz, Kâhin Kralların Tapınması / Adoration of The Magi. 1444.
(Ahşap Üzerine Suluboya, 132x151 cm)

Konrad Witz, Kâhin Kralların Tapınması / Adoration of The Magi. Erişim: 11. 05. 2019.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Konrad_Witz_-_Adoration_of_the_Magi_-_WGA2585

Konrad Witz tarafından 1444 yılında yapılmış bu eser (Görsel 5), üç kralın bebek İsa'ya hediyeleri takdis ettiği anı tasvir eder. Perspektif gibi gölge kullanımının çok yeni olduğu bu erken Rönesans eserinde düşen gölgeler, neredeyse kompozisyonun her yerinde görülmektedir: ayakta duran kralların, çatının, heykelciklerin, bebek İsa ve Meryem'in izdüşümleri bunlardan bazılarıdır. Işığın sağ taraftan geldiği bu kompozisyonda düşen gölgelerin mekânda yarattığı uzam, hayranlık vericidir. En dikkat çekici gölgeler, kuşkusuz bebek İsa ve Meryem'in duvara yansımış gölgeleridir. Fakat bu iki gölge kaynağına oranla bir nebze farklılaşmasıyla resimde bir mizansen yaratmaktadır. Bebek İsa'dan ziyade onun gölgesi, diz çökmüş Kralla diyaloga geçtiğini vurgular. Bebeğin gölgesi, ona uzatılan hediyeyi almak için Kralla doğrudan diyalog kurar gibidir. Fakat bebek İsa, aslında Kralın ilgisinden habersiz bir şekilde ters yöne bakmaktadır.

Resimde arka planda görülen mekân, harabeye dönmüş şık görümlü eski bir ahırdır aslında. Bir duvarı heykellerle süslenmiştir. Antik dönem saray kalıntısını çağrıştıran bu mekân, eski görkeminden izler barındırmaktadır. Stoichita'nın aktarımına göre; harap

halinde, fakat restore edilmiş görüntüsünü veren bu yapı, aslında eski ahit vahiyyelerinin gerçekleşeceğine, yani Söz' ün vücut bulacağına inanan ekole bir atıftır. Ahırın üzerinde kralları ve kâhinleri temsil eden üç heykel, Tanrı'nın İsa'da vücut bulacağıyla ilgili kehanette bulunan teoriye atıfta bulunmaktadır. Kehanette ise tüm kralların İsa'ya hediye sunarak önünde yere kapanacakları haberi verilmişti (2016, s. 82- 83). Konrad Witz' in bu resminde İsa'nın gölgesi, Söz' ün 'vücut bulma' sı gibi inkâr edilemez bir işleve sahiptir. Gölge, İsa'nın görülme anında ilahinin vücut bulmuş olduğunu ve gerçek varlığını kanıtlamak üzere oradadır. İsa'nın gölgesinin annesinkiyle eş yoğunlukta olması, ressamın '*vücut bulma*'nın gerçekliğini vurgulama çabasından kaynaklanmaktadır.

Batı sanatında İsa'nın doğumundan çarmıha gerilişine kadar, teni yaratan Söz' ün '*vücut bulma*' sını temsil eden sayısız resim bulunmaktadır. Taklidin zirve yaptığı bir dönem olan Rönesans'ta Pier Maria Pennacchi tarafından yapılan *Takdis Eden Kurtarıcı* adlı yapıt (Görsel 6), bu resimlerden biridir. Antik dönem tasvir geleneği çağrıştıran bu resim, aslında anakronik bir içeriğe sahiptir. Resimdeki İsa sağ eliyle kutsama işareti yaparken, sol elinde bir kitap tutarak ayakta tasvir edilir. İsa'nın gölgesinin boyutu, kendisi ile aynı boyuttadır. Bu sıra dışı yaklaşım, gölgenin gerçek geometrik unsurlarla yapıldığını göstermektedir. İsa'nın varlığının ikiz imgesi olarak gölgenin kaynağı ile aynı boyutta oluşu, bu resmin yenilikçi yanıdır. Dolayısıyla bu resimde görünen, gerçek bir bedene sahip dünyevi bir varlık olan İsa'dır; duvardaki gölgesi ise onun vücut bulduğunu teyit eden imgesidir.



Görsel 6. Pier Maria Pennacchi. Takdis Eden Kurtarıcı / The Blessed Savior. 1500. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 141x 68)

The Renaissance in the Veneto and Friuli. Pier Maria Pennacchi. Takdis Eden Kurtarıcı/The Blessed Savior. Erişim: 11. 05. 2019.
http://www.oplapiu.it/lettture/lettture04/rnsmt_1.htm

2.3. Yaratıcı Elin Gölgesi

İnsan, binlerce yıllık evriminde duyuları sayesinde hayatta kalabilmeyi başarabilmiştir. Duyular, ona gerekli veriyi sağlayarak doğaya hâkim olmasına ve onu dönüştürmesine yardımcı olmuştur. Bu duyulardan özellikle görme ve dokunma duyusu, insanın dünyadaki nesnelerin biçimlerini algılanmasını ve onlar hakkında fikir edinmesini sağlamıştır. Dokunma duyusunun vazgeçilmez araçları olan eller, insana hizmet ederek onun amaçlarını gerçekleştirmeye yardımcı olmuştur. Henri Focillon'a göre; eller, biçimler yaratarak insanı hayvanlar dünyasından ayırarak onu doğaya kulluk etmekten kurtarmıştır. İnsana, evreni kavramada bedeninin başka organlarının sağlayamadığı olanakları eller sağlamıştır (2015, s.

128). Eller, sadece bilgi edinmenin organı değildir ayrıca sanatta yaratımın organlarıdır. Bu durum, her insan için geçerli olsa da sanatçı için eller, daha hayatidir. Sanatçı, maddeye elleriyle dokunur, yoklar, yoğurur ve ona biçim verir.

Sanatta biçim yaratmanın vazgeçilmez organı olan eller, sanatçıların dikkatini çeken, kendi kimliklerinin veya varlıklarının bir parçası olarak yapıtlarda yer edinen organlardır. Resimlerindeki birçok mesaj, eller üzerinden verilir. Sanat tarihinde Rönesans'tan beri Batı sanatında elin yaratıcılığına atfedilen çok sayıda eser bulunmaktadır. Bu eserlerde sanatçı, bazen kendi eli, bazen de resimdeki figürün eli üzerinden mesajını iletmektedir. Elin dâhil olduğu bu türden mesajlardan en dikkat çekici olanı, '*yaratıcı el*' sembolüdür. Bu tür kompozisyonlarda el, resmedilirken onun varlığının kanıtı olarak gölgesi de büyük bir titizlikle yüze aktarılmaktadır. Özellikle Rönesans'tan beri büyük bir sabırla yüze aktarılan eller, gölgeleriyle birlikte yüze aktarıldığında vücut bulacağı düşünülmektedir. Bu gerçeklik, Batı sanatında son derece önemli olan '*vücut bulma*' doktrininden ayrı düşünülemez kuşkusuz. Çünkü düşen gölgeler, kaynağının dünyevi varlığının kanıtıdır; '*vücut bulma*' ediniminde ihtiyaç duyulan son aşamadır. Eller, gölgeleriyle çizildiklerinde ancak dünyevileşebilir, gerçek ve ölümlü varlıklara dönüşebilir. Hollandalı Maarten van Heemskerck tarafından resmedilen *Bakire Meryem'i Resmeden Aziz Lukianos* adlı yapıt, bu türden bir anlayışın çarpıcı bir örneği olarak görülebilir (Görsel 7).



Görsel 7. Maarten van Heemskerck. Bakire Meryem’i Resmeden Aziz Lukianos / Lucas schildert de Madonna. 1553 civarı. (Ahşap üzerine Suluboya, 205,5x143,5cm)

Useum. Maarten van Heemskerck. Bakire Meryem’i Resmeden Aziz Lukianos / Lucas schildert de Madonna. Erişim:12.05.2019. <https://useum.org/artwork/St-Luke-Painting-the-Virgin-Maarten-van-Heemskerck>

Yaklaşık 1550 yılında yapılan bu eser, büyük boyutlu sulu boya resmidir. Eserde bir ressamın Bakire Meryem ve çocuk İsa’yı resmettiği görülmektedir. Merkezi perspektifin tüm nimetlerinden yararlanan bu kompozisyonda arka alan Roma dönemi mimarisini çağrıştıran bir düzenlemeye sahiptir. Çok sayıda detayın iyice düşünülp taşınmış izlenimi edindiğimiz bu resimde, arka alan antika eşyalar ve heykellerle donatılmıştır. Önde ise bir ressam, Meryem ve çocuk İsa’yı çizmektedir Kompozisyonun merkezinde dikkat çekici bir biçimde ressamın elinin gölgesi, net bir iz düşünle Bakire ve çocuk eskizinin olduğu yüzeye düşmektedir. Victor I. Stoichita’ nın aktarımına göre; bu tasvirde etrafı bilimsel kitaplar ve

nesnelere çevrili olan ressam, Hristiyanlık tarihinin ilk ressamı ve ressamların hamisi olan Aziz Luka'dır. Aziz'in elinin izdüşümü, ikonanın üzerine düşmüştür. Ressamın elinin gölgesi dini bir temsilin üzerinde oluşu, Batı sanatında pek görülmeyen bir ihlaldir. Resimdeki bir diğer ihlal ise ikona yaratılırken genellikle ressamın eline rehberlik eden melek tasvirinin olmamasıdır (2006, s. 89). Çünkü ikona, 'insan eliyle yapılmamış' olana gönderme yapan sıra dışı bir imgedir. Bu yüzden Batı'da ikonik resimlerde genellikle ele rehberlik eden bir melek resmedilir. Azizlerin vahiyleri yazdığını gösteren resimlerde melekler, azizlerin ellerini yönlendirir. Bu türden bir resimlemenin iyi bir örneğini Caravaggio'nun *Aziz Matta* adlı resminin ilk versiyonunda görülebilir. Bu kompozisyonda melek, azizin elini yavaş bir biçimde yönlendirmektedir (Görsel 8). Gombrich' in aktarımına göre; Caravaggio, bu resimde dogmatik düşünceye sahip Hristiyanlar tarafından Aziz Matta'nın bir emekçi gibi tasvir edilmesinden dolayı tepkiyle karşılanmıştı (2013, s. 31). Fakat düşen gölgelerin kompozisyonun her tarafa yayıldığı bu resim, Batı resim sanatında sanatçıların, eller üzerinden sembolik anlatımın çarpıcı örneklerinden biri olarak görülebilir.



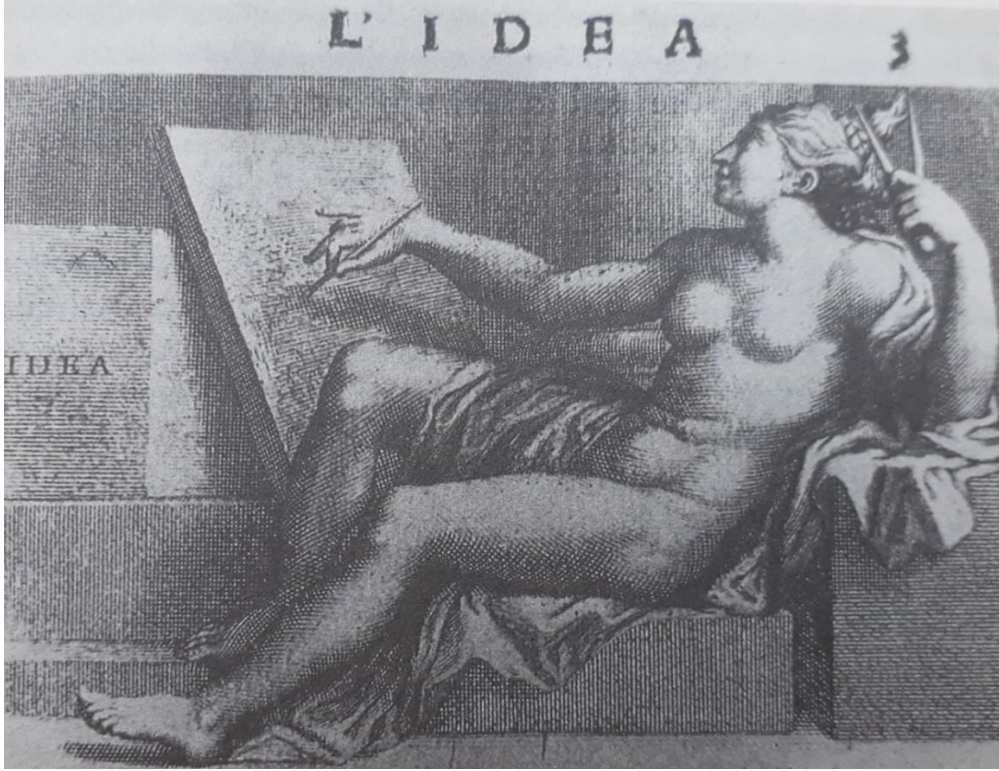
Görsel 8. Caravaggio, Aziz Matta/ Saint Matthew. 1602. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1602).

Safadalli. Caravaggio. Aziz Matta/ Saint Matthew. Erişim:12.05.2019
<https://safadalli.com/2017/07/01/caravaggionun-aziz-mattasi/>

Maarten van Heemskerck'in eserinde yaratma edimini sağlayan ellere müdahale eden herhangi bir melek yoktur. Rönesans'ın dünyevi ve hümanist bakışının bir göstergesidir bu resim. Batı resim sanatında insani '*bakış*'ın karakterini belirleyen çizgisel perspektifin dahil olduğu dünyevi bir bakışın resmidir. Yani izleyicinin bakışıdır. Hans Belting'e göre; Batı resim sanatında '*bakış*', izleyicinin bakışını temel alır ve bu bakışı, tekrar ona yönlendirir. Dolayısıyla bakışımızı rastgele gezdirdiğimiz resmin mekânı, bir geometrik noktaya odaklanır ve özne, resmin önünde hem ressamı hem de izleyiciyi temsil eder (2012, s. 16 - 17). Heemskerck'in resminde bakış, Meryem ve çocuk İsa'yı çizen Aziz Luka'nın elinin gölgesinin eskizin üzerine düşme anını yakalar. Eskizin üzerinde yeni oluşmaya başlayan elin gölgesi, imgenin fani bir varlık olduğunu gösterir. İzleyici, her ne kadar da gerçek yaratma ânında yaratıcının eli olarak düşünse de elin gölgesi, uçup giden geçici bir işarettir. Sonuç olarak elin gölgesi, dünyevi bir yaratmanın kanıtı olarak oradadır. Bu da Batı sanatında Rönesans'ın dünyaya dönen bakışın bir ürünü olarak düşünülebilir.

Batı Resim sanatında '*yaratıcı el*' metaforunda elin gölgesinin imgenin üzerine düşme anını gösteren başka örnekler de mevcuttur. Bunlardan biri de 1664 yılında Charles Errand tarafından 'Ressam ve Heykeltıraş ve Mimarlar İdeası' adlı manifesto bildirisi için yapılmış bir gravürdür (Görsel 9). Gravür, Batı düşünce dizgesinin kavramlaştıran iki filozof; Platon ve Aristoteles'in düşüncelerini birleştiren bir metin için yapılmıştır. Bu metin içeriğiyle iki filozofa göndermede bulunuyordu:

(...) İlk işçi'yi taklit eden ve zihinlerinde üstün güzelliğin modelini canlandıran bu soylu ressamlar ve heykeltıraşlar, renkler ve çizgilerle oynayarak doğayı dönüştürürler. Bu idea, yani Resmin ve Heykelin Tanrıçası (...) mermere ve tuvale girerek maddeleşir. Doğadan kaynaklanan bu tanrıça, sanatın kaynağı olmak için kendi kökenlerini dönüştürürken, mantığın pergelisiyle ölçüldüğünden yaratıcı elin ölçütü olur ve hayal gücüyle de hızlandırıldığı için hayata imgeler getirir. En büyük filozofların gösterdiği gibi, zanaatkarların ruhlarında sonsuza değin zarif ve mutlak mükemmel olarak kalan amaçlar vardır. Ressam ve heykeltıraşların zihinlerindeki mükemmel ve kusursuz model Idea mıdır ki bizim gördüğümüz şeye benzesin, zira ressamlar ve heykeltıraşlar onun tahayyül edilmiş biçimini tahayyül ederler (Panofsky, s. 168-9, 1672; akt. Stoichita, 2006, s. 92-93).



Görsel 9. Giovan Pietro Bellori, Charles Errand. İdea. 1672. (Gravür, ?)

Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi, s. 91

Bu gravürde kompozisyonun büyük bir bölümünü kaplayan neredeyse çıplak bir kadın görülmektedir. Kadının bir elinde pergel, diğer elinde ise fırça vardır. Belirsiz birkaç imgenin görüldüğü bir resim taslağını çizmektedir. Fırça tutan elin gölgesi, bu imgelerin üzerine düşmektedir. Stoichita' ya göre; Çıplak kadın, İdea' nın kendisidir ve boş mermer blokların ve tuvallerin içlerine girip onlara karışacak şekilde dekore edilmiştir (2006, s. 89). Gravürün sol tarafında küpün üzerine yazılmış IDEA sözcüğü, dikkat çekici bir biçimde Platonvari bir estetiği çağırır.

Platon, yaratma edinimi için Şölen adlı eserinde “*var olmayan bir şeyi var eden her etkinlik yaratmadır*” (Şölen, 205c) ifadesini kullanmaktadır. Ona göre; tanrısal güç olan yaratma edinimi, kutsal esinlenme ve kendinden geçme ile gerçekleşir. Sanatın yaratıcılığı, yalnızca güzelde gerçekleşebileceği için sanatın ereği, güzele veya güzelin kendisine erişmek olmalıdır. Sanat, hakiki varlık olan idealar dünyası ile ilgilidir. İdealar dünyasının en üstün ideaları iyi ve güzel ideaları olduğundan sanat, kendiliğinden güzel ile ilgili olmalıdır. Bu nedenle sanat eserinin biçimi ile ideal olan yakalanmalıdır. Çünkü sanat eserinin biçimi, bu

dünyadaki güzellik aracılığı ile bize gerçek güzelliği hatırlatır (Öndin, 2003, s. 94). Charles Errand'ın gravüründeki İdea'nın (kadının) elindeki pergel ve fırça ile aslında antik dönemde ortaya çıkan ve Rönesans'ta tekrar gündeme gelen ideal biçim yaratma çabasını sembolize etmektedir.

Alegorik anlatımıyla bu tasvirde fani bir figür olan çıplak Tanrıça, ideal güzelliğin yaşadığı göğe bakmaktadır. Yaratma edini mi, Tanrıça tarafından pergelin yardımıyla zihinde oluşan imgeleri tuvale aktarmasıyla gerçekleşmektedir. Maarten van Heemskerck'in resmindeki elin gölgesinin, imge üzerine düşmesine benzer bir ihlal söz konusudur bu resimde: İdea'nın elinin gölgesi belli belirsiz bir biçimde imgelerin üzerine düşmektedir. Victor I. Stoichita'ya göre; elin gölgesi, tüm gravürün en Platonvari unsurudur. Bu unsur ise göksel olana zıt, dünyevi olanı temsil etmektedir (2006, s. 93). Dolayısıyla elin gölgesi, aslında soyut olan varlığı, dünyevi yani fani bir varlığa dönüştürmek için orada bulunmaktadır.

Batı sanatında yaratıcı ele övgünün çeşitli sanat temsillerinde yer aldığı görülmektedir. Bu, aslında akıl ile el arasında dengenin güçlü uyumunu arzulayan Batı sanat geleneğinin karakteristik yapısını temsil eder. Stoichita'nın aktarımına göre; doğanın birebir kopyasının yani gerçeğin kendisine ulaşma çabasını zirveye taşıyan Michelangelo, şiirlerinde aklın direktiflerini dinleyen eli övmüştür (2006, s. 93). Jale Erzen'in belirttiği gibi; "*Batı'da Tanrı akıldır.*" Çünkü Batı'nın gerçeklik arzusunda, daima insan aklına ve yorumuna duyulan inancın gücüne vurgu yapılır (2016, s.152). Rasyonalite ve gerçeklik üzerine inşa edilen Batı sanatındaki *yaratıcı el* imgesi, İtalyan ressam Ciro Feri'nin bir atölye ortamını tasvir ettiği kompozisyonunda tekrar ele alınmaktadır (Görsel 10).



Görsel 10. Ciro Feri, Çizim Okulu. 1665- 1675. (Kağıt Üzerine Karakalem, ?).

Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi, s. 95

Ciro Feri'nin 1665- 1675 yılları arasında çizdiği düşünülen bu karakalem resmi, Charles Errard'ın gravüründeki yalınlığın aksine kalabalık bir kompozisyondan oluşmaktadır. Çok sayıda figürden oluşan bu resimde, sanat okulundaki bir atölye tasvir edilmiştir. Resmin merkezindeki İdea, elindeki fırçayla gerçek bir şövalenin karşısındadır. Paleti olmadan elindeki fırçayla çizime tam başlama anında resmedilmiştir. Tuvalin yüzeyinde henüz bir imge yoktur. Sadece cisimleşmiş bir bedene sahip İdea'nın elinin gölgesi vardır. Kompozisyonun tam ortasında, İdea'nın hemen üstünde havada asılı bir Putto³ dikkat çekmektedir. Bir eliyle İdea'nın eline yönelirken diğer eliyle de kum saatini tutmaktadır. Stoichita'ya göre; Putto'nun bu konumu, zamanın sembolik olarak durduğunu işaret etmektedir. Elindeki kum saatiyle İdea'ya yönelmesi, bu sahnenin faniliğini ve kısa ömürlülüğünü vurgulamaktadır (2006, s. 94).

³ Batı resim sanatında çok sık olan Puttolar, şişman ve kanatlı bebekler olarak çizilmektedir.

Batı resim sanatında 'yaratıcı el' imgesi, bazı sanatçılar tarafından yaratıcılıklarını göstermek için etkili bir semboldür. Bu yüzden ele vurgunun yapıldığı çok sayıda resim bulunmaktadır. Batı resim geleneğinde sürekli arzulanan imgenin bedenleşmesi meselesinde gölge, 'yaratıcı el' sembolünde önemli bir işleve sahiptir. Onun 'vücut bulması'nda hayati bir unsur olarak belirir. Çünkü 'yaratıcı el', ancak gölgesiyle beraber çizildiğinde vücut bulur, sonsuz bir varlık olmaktan uzaklaşır ve fani bir varlığa dönüşür.

2.4. Doğu Resim Sanatında 'Düşen Gölge'nin Yokluğunun Anlamı

Joachim von Sandrart 1675 yılında yazdığı Teustche Academie adlı sanat tarihi kitabında Çin sanatı için " *portresini yaptıkları her şey aşırı basittir, çünkü her şeyi gölgeleri olmayan konturlarla kopyalarlar... Avrupalı ressamların kendilerini hasrettikleri her şeyi göz ardı ederler...*"(Stoichita, 2006, s. 125) ifadelerini kullanır. Sandrart, bu dikkat çekici açıklamalarıyla aslında Çin sanatını 'yabancı' ve 'öteki' bir bakış açısıyla değerlendirmektedir. Sandrart'ın yaklaşımına benzer görüşler, Sanat Tarihinde Batı dışı sanatları tanımlamak için uzun bir süre egemen olmuştur. Fakat 7. yüzyılda Çin resminin estetik temelini oluşturan ve belli imgelerin nasıl çizileceğine dair açıklamalar sunan 'Hardal Tohumu Bahçesi Resim El Kitabı'yla benzer bir içerik taşıyan kitaplar, Batı'da ilk kez Rönesans'ta⁴ yazılabildi (Erzen, 2016, s. 109). Aradaki 700 yıllık farka rağmen Çinlilerin resimde gölgeyi kullanmayı bilmedikleri düşünülemez.

Resim sanatında düşen gölgelerin kullanımı, Doğu ve Batı sanatı arasındaki en büyük farklılardan birini teşkil etmektedir.⁵ Bu tespiti yapan David Hockney ve Martin Gayford, Çin, İran ve Japon sanatında gölgenin neredeyse hiç olmadığını dile getirir. Hindistan'daki Ajanta mağalarındaki duvar resimlerindeki hafif gölgelemelerin ise Büyük İskender'in ordularıyla Doğu'ya taşınan Antik Yunan sanatının hafif yankıları olduğunu ifade eder. (2017, s. 63). Batılı sanatçıların daima ilgisini çeken ve onların eserlerinde yer edinen gölge, Doğulu

⁴ Leonardo Da Vinci ve Alberti tarafından yazılan bu kitaplarda ışık ve gölge, ayrıntılı bir şekilde işlenmişti.

⁵ Bu çalışmada faydalanılan kaynakların bazıları, Batı ve Batı- dışı ifadesini kullanmıştır. Burada Batı- dışı ifadesi sınırlandırılarak, araştırmanın diline uygun bir şekilde Doğu ifadeleri tercih edilmiştir. Ayrıca kesin sınırları çizemeyeceğimizi belirtmekle birlikte, bu çalışma da Doğu ile İslam coğrafyası ve Uzakdoğu; Batı'yla da, Avrupa kastedilmektedir. Bunun yanı sıra yukarıda tespiti yapılan düşünceler, iki kültürün birbirinden kısmen az etkilendiği 17. yy öncesini içermektedir.

sanatçıların eserlerinde neredeyse hiç görülmemesi gerçeği, Doğu resim sanatında neden '*düşen gölge*'nin olmadığı meselesini önemli kılmaktadır.

Doğu tasvir sanatında '*düşen gölge*'nin yokluğu, Doğulu sanatçıların varlık meselesine bakışının sonucu olarak düşünülebilir. Ömer Naci Soykan'ın ifade ettiği gibi; tarih boyunca varlık meselesine bakış ve bilgi anlayışı, insanın sanatsal üretiminin arka planını oluşturarak sanat biçimlerinin şekillenmesini neden olmuştur (Öndin, 2003, s. 8). Dolayısıyla sanat, varlığa bakışla beraber coğrafi yer, tarihsel-kültürel birikimlerle belli zaman dilimlerinde farklı biçimlerde ifade bulmaktadır. Toplumların evreni algılayış biçimi, sanatçının yarattığı biçimlerin karakterini belirlemekte ve sanat öğelerinin de görünürlüğü etkilemektedir. Dolayısıyla Doğu ve Batı'nın varlık meselesine yaklaşımı, bu iki kültürün farklı sanat pratikleri geliştirmesini neden olmaktadır.

Doğu'da Varlık meselesine yaklaşım, Batı'nın kavramsal ve rasyonel yaklaşımından farklı olarak daha deneyimsel ve yaşantısal temellidir. Bu yaklaşım, Doğu'da binlerce yıl hâkim olan İslam, Budizm ve Zen felsefelerinde görülmektedir. Biçim ve içerikleri farklı olsa da bu kültürler aslında öz itibarıyla birbirine yakın bir varlık kavrayışı benimsemektedirler. Fakat bu yakınlık, Hristiyanlık ve Budizm'de arasında görülmez. Örneğin Hristiyanlık ve Budizm'in '*vücut bulma*' doktrinine bakışı, birbirinden çok farklıdır. Octavio Paz'a göre; Budizm, ikona karşıtı sembolleriyle vücudu inkâr etmenin en ileri şeklidir. Budizm'de sonsuz boşluğun ve hiçliğin en büyük gerçek olduğu iddia edilir. Her şey göreceli olduğundan her şey mutlak gerçektışının bir parçasıdır ve her şey boştur; böylece dünya ve gerçektışi yani hiçlik arasında bir köprü kurulur. Hristiyanlık ve Budizm arasındaki eşzamanlılığın olduğu Ortaçağ'da bile varlık kavramı, farklı biçimlerde ele alınmıştır. Ortaçağ'da Batı dünyasında Aristoteles'in varlık kavramını benimseyen Aquinolu Thomas, ılımlı bir gerçekçilikle varlık meselesini yoğunluğa ve maddeselliğe yönelerek açıklar. Oysa Budizm, varlığın maddeselliğine değil hiçliğine yönelir. (1982, s.46 - 47). Budizm'de olduğu gibi İslam'da da varlık problemi, yoğunluk ve maddesellikten uzak bir kavrayışla çözümlenir. Örneğin M. Şevket İpşiroğlu'na ifadesine göre; Tanrı inancı gibi soyut bir kavrayış, İslâm inancına göre Hristiyanlıktaki gibi suret almaz. Manevî varlığı, 'Tanrısal Söz'de (Tanrı Buyruğu) belirir (2009, s. 10). Bundan dolayı Doğu ve Batı'daki inançların varlık meselesine bakışı, birbirinden oldukça farklı olduğu söylenebilir.

Kuşkusuz sanat biçimlerinin yapısı, salt inanç sistemlerinin etkisiyle dönüşmez. Bu sistemlerden önceki birikimlerin önemli bir etkisi vardır. Örneğin Hristiyanlık'tan çok önce antik Yunan filozoflarından Aristoteles, yaşadığımız maddesel âleme yönelerek Varlık kavramını açıklamaya çalışırken, sanat biçimlerinin doğayla uyumlu olması gerektiğini savunuyordu. Ona göre; sanat, bir ayna gibi doğayı ne kadar iyi taklit ederse başarılıdır. Aristo mimesi olarak adlandırılan bu yaklaşım, Batı resim sanatında 19. yüzyıla kadar egemendir. Dolayısıyla doğayı taklit üzerine inşa eden bir kültürün sanatı için imge '*vücut bulma*' yı gerektiren bir olgudur. Bu yüzden imgenin maddeleşmesi sağlayan gölge, Batı resim sanatı için çok önemlidir. Fakat Doğu'nun evreni kavrayış biçimi, Batı'daki gibi maddesel âleme yönelik olmadığından sanat temsillerinde imgeye bakış, '*vücut bulma*' biçiminde değildir. Çünkü Doğu'da sanat üretimi, görme duyusundan ziyade zihinsel bir sürecin ürünüdür.

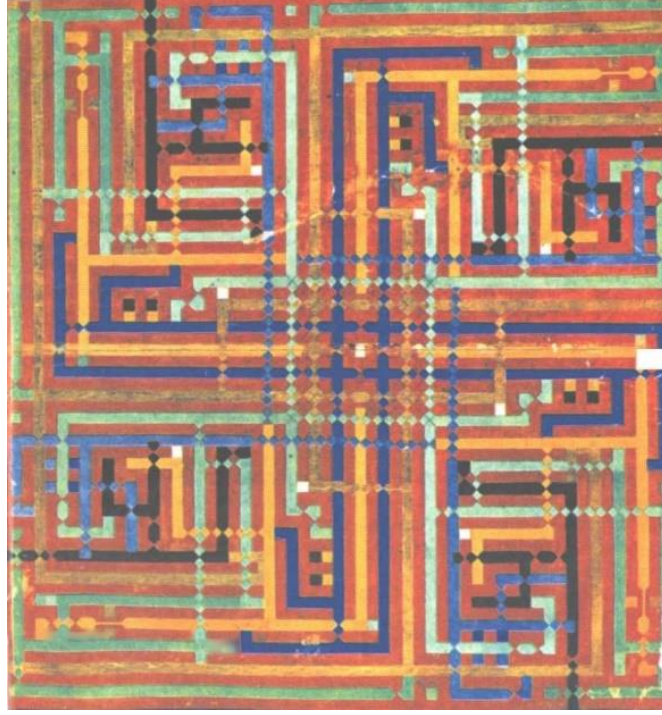
'*Düşen gölge*', bir nesnenin dünyadaki varlığının kanıtı olarak nesnesinin şu an burada olduğunu anlatır bize. Nesnesinin bu ikiz imgesi, tamamen fenomenolojik (görüngübilim) bir olgu olarak dünyevi bir gerçekliğin yansımasıdır. Dolayısıyla '*düşen gölge*'nin sanattaki görünürlüğü, sanatçının dünyevi gerçekliğe bakışına bağlıdır.

İnancın egemen olduğu geleneksel toplumlarda gerçeklik, duyularla algılanan dünyevi gerçeklik değildir. Özellikle Doğu toplumlarında sanatın gelenekle iç içe olduğu ve geleneğin sanatçının yaratma edimini üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğu düşünüldüğünde, sanattaki gerçeklik anlayışı, mistik bir bakışla karşımıza çıkar. Duyularla algılanan gerçekliğe şüphe ile bakıldığından gerçek ile yanılısma arasında bir ikilem yaşanır. Jale Erzen'e göre; hem İslam hem de Zen felsefesinin dünyevi gerçekliğe bakışında, bu türden bir ikilem yaşanır. Bu iki kültürde gerçeklik algısı, kesin yargılarla tarif edilememektedir. Gerçek, sürekli değişken ve hareket halinde olduğundan hiçbir zaman tümüyle yakalanamaz. Bundan dolayı gerçeğin ne olduğuna dair açıklama yapmaktan kaçınılır ve onun yerine betimleme tercih edilir (2016, s. 28; 132).

İslam sanatlarında gerçeklik probleminde '*gerçek*' ve '*gölge gerçek*' olarak iki ayrı aşama olarak mevcuttur. Sanatçının amacı, '*bir*' e yani '*gerçek*' olana ulaşmak olduğundan duyularla algılanan âlemi sadece bir araç olarak kabul etmektedir. Bu yüzden ister istemez

'*gölge gerçek*' ten (dünyevi olan) hareket eden sanatçı, tek tek nesnelere taklit ettikçe eşyanın yüzeyinde kalacağını, özüne vakıf olamayacağını bilmektedir (Ayvazoğlu, 1989, s. 88- 89). Batı tasvir sanatında aşına olduğumuz mimetik yaklaşım, İslam sanatında görülmemektedir. Üç boyutlu bir yüzey yaratma fikrinden özellikle kaçınılır. Ayvazoğlu'na göre; sanatçı, duyular âleminde uzaklaşarak tuvaline biçimler yansıttığında resmin 'hem girer ve çıkar gibi' görünmesini engelleyecektir. Artık hacim düşünülmediğinden ışık-gölge söz konusu olmayacak, böylece renkleri saf olarak kullanabilme imkânı doğacaktır. Sanatçının gayesi, duyular âlemini varlıklar üzerine *gayb* suretinde yayılmış olan *nur*'a, belli ölçüde bile olsa, ulaşmaktır. Renklerin kaynağına mutlak varlığın aksettiği yokluk aynasının sembolü olarak düşünülen satıhta ancak bütün uzaklıkları, ayrılıkları ortadan kaldırmakla varılabilir (Ayvazoğlu, 1989, s. 72).

İslam varlık anlayışı, sanatçının duyularla algıladığımız dünyayı taklit etmeye izin vermemektedir. Dolayısıyla gölge, yüzeyde hacim yaratmaya yardımcı sanat elemanı olarak İslam sanatçısının kullanmaktan kaçındığı bir öğedir. Çünkü gölge, yüzeye çizilen imgenin maddeleşmesini sağlamaktadır. Batı sanatında Hristiyanlık varlık anlayışının kabul gördüğü '*vücut bulma*' burada söz konusu olmamaktadır. Bu türden bir yaklaşım, yaratma edimine sahip tek varlık olan Tanrı'ya şirk koşmak anlamına gelmektedir. Mazhar Şefket İpşiroğlu'nun ifadesine göre; canlı varlıkların resmini yapanların, Allah'la boy ölçüşmeye kalkıştıkları için Kıyamet Günü yaptıkları tasvirlerle can vermek zorunda bırakılacaklarını, bunu başaramayacakları için de cehennem azabı çekeceklerdir (2009, s. 19-20). Bu türden sıkı bir kural, İslam sanatçısına doğayı taklit etmenin yolunu kapatmıştır. Onu, resmin yüzeyinde bırakmış ve biçimleri stilizasyona dayanan bir tür kavram ressamlığına yöneltmiştir. Dolayısıyla gölge gibi yüzeyde üç boyut yanılması sağlayan ve imgeyi maddeleştiren bir sanat elemanın varlığı, İslam sanatçısının resminde görmek olanaksızlaşmıştır.

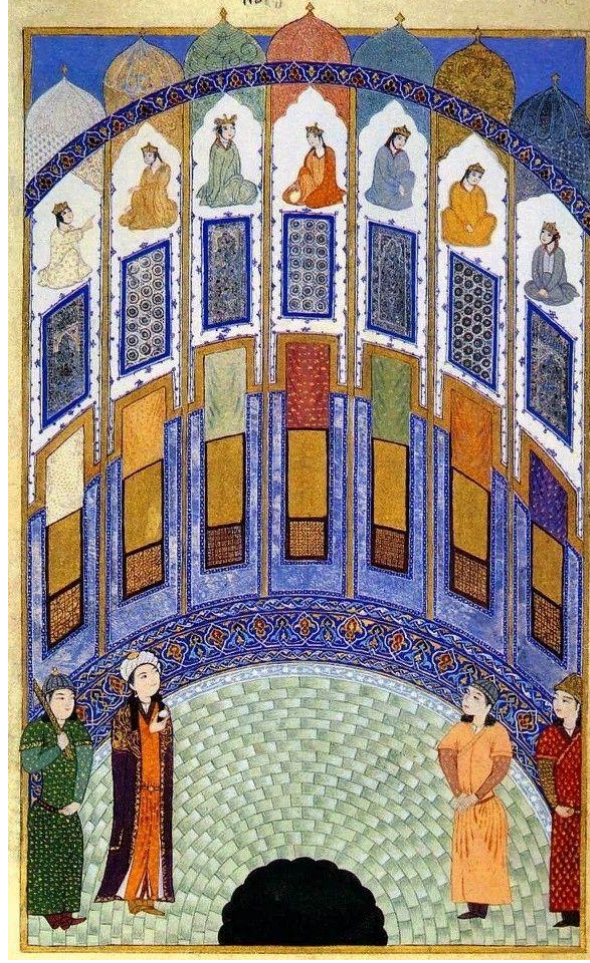


Görsel 11. Sanatçısı Bilinmiyor, Ali İsminin Kaligrafik Kompozisyonu / Calligraphic Compositon Of The Name Ali. (Yılı bilinmiyor).

Dünyayı tanrısal bir görüntü olarak algılayan İslam sanatçısı için görüntüyü tekrar bir yüzeye aktarmak anlamlı değildir. Bunun yerine görüntünün ötesindeki hakikate ulaşmayı ve onu kendi zihin süzgecinden geçirerek aktarmak önemlidir. Bu yüzden evreni birebir taklit etmek için ihtiyaç duyulan ışık, gölge ve perspektif gibi sanat elemanlarına ihtiyaç duyulmamaktadır. İhtiyaç duyduğu tek şey, hafızasında beliren hakikati ve soyut evreni, renk, şekil ve şemalarla yüzeye aktarmaktır. Örneğin, 15. yüzyılda İran’da Kûfi olarak bilinen Ali’nin adının altın, mavi, sarı ve siyahtan oluşan köşeli yazılardan tekrarlanmasıyla oluşan bu olağanüstü eserde (Görsel 11) gerçek evrene dair somut bir şey görülmemektedir. Sadece saf renkli şekil ve şemalar, soyut bir döngünün parçası olarak dizilmiştir. Bu şekil dizilerinin oluşturduğu bütünden de somut bir imge anlaşılmamaktadır. İzleyiciyi tamamıyla soyut bir evrenin içine alan eser, onun karşısına anlamlar okyanusunu çıkarmaktadır. Hiçbir zaman net olmayan anlamların içinde izleyici, artık tek bir gerçeklikten ziyade ikilemlerin olduğu gerçekliklerle karşılaşır.

İslam'ın ilk dönemlerinde tasvir yasağı, çok sıkı değildir. İlk sadece üç boyutlu, gölgesi olan resimler yasak iken, sonraki dönemlerde gölgesi olan ile gölgesi olmayan arasında bir farka bakılmadan uzam yaratan herhangi bir şeyin resmini yapmak yasaklanır (Belting, 2012, s. 73). Aslında İslam resminde kaçınılan temel şey uzamdır ve uzamı yaratan gölge ve perspektif, insani yani dünyevi bir bakışı sunar. Bu da İslam sanatçısının kaçınması gereken bir tabudur. Batı resminin karakteristik özelliğini taşıyan merkezi perspektifin sunduğu tek bir noktadan bakış, İslam sanatçısı için söz konusu olamaz. Dünyevi âlemi, insanın bakışına indirgeme biçimi, onun kabul edeceği bir bakış değildir. Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında bu tabuyu, Batı merkezi perspektifinden yola çıkarak radikal bir biçimde işler. Romanda “âlem Allah'ın gördüğü yerden, yukarıdan, ufuk çizgisi çizilerek” resmedildiği anlatılır. Oysa yenilikçiler “âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp, bir atsineği ile bir camiye -cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte” resmetmeye cüret etmişlerdir. Cinayet kurbanı, “perspektif ilmiyle resim yapmanın, Frenk üstatlarının usullerinden yararlanmanın Şeytan ayartması olduğunu” söyleyerek ölüme davetiye çıkarır. Bir resmin “Allah'ın bakışından sokaktaki itin bakışı' na indirilmesi, “bizleri saflığımızdan edecek, onların kölesi durumuna düşürecek bir Şeytan ayartması' dır (Pamuk, 2016). Üç boyut yanılısamasının ‘dünyevi bakış’ metaforu üzerinden aktarıldığı bu romanda İslam sanatçısı için imgeyi dünyevileştirmenin ne kadar büyük bir tabu olduğu anlaşılmaktadır.

İslam tasvir sanatında insani olmayan bakış, dünyayı bir nevi bir panorama gibi gören kuş bakışıdır. Bu bakış, transandantal bir noktadan dünyayı herkese aynı şekilde göstermektedir. Bir resmin bütün ayrıntıları izleyici için aynı küçüklük ve uzaklıkta olduğundan olay örgüsü ve seyri apaçık görülebilmektedir (Belting, 2012, s. 89). Dolayısıyla bu bakış, çocuk resimlerinde olduğu gibi bakışı açısı 360 derecedir (Erzen, 2016, s. 129). Bu türden bir bakışın verileri, minyatür sanatçısı Nizami'nin etkileyici kompozisyonunda çarpıcı bir şekilde görülmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. Nîzamî, Prens Behram Resim Galerisini ziyaret ederken. 1410 - 11. (Kâğıt Üzerine Boyama, ?).

Pinterest. Nîzamî. Prens Behram Resim Galerisini ziyaret ederken. Erişim: 04. 06. 2019.
<https://tr.pinterest.com/karensinger/playing-with-perspective/>

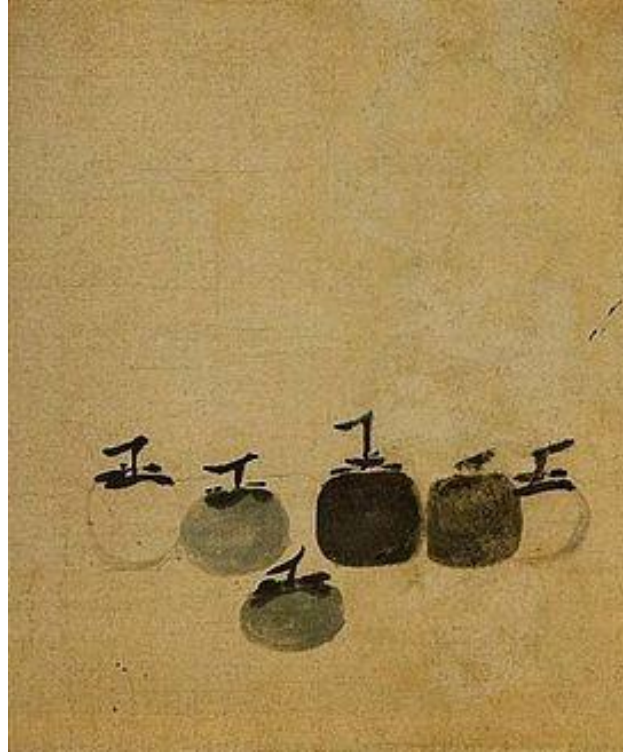
15. Yüzyılda Timur döneminde Nîzamî tarafından yapılan Prens Behram Resim Galerisini ziyaret ederken adlı minyatür, bir kitap resmidir (Görsel 12). Sasani kralı Behram Gur'un yedi portre ya da yedi güzel (Haft Paikar) şiiri için yapılmış bu minyatür⁶, İslam sanatçısının resmetme biçimini göstermesi bakımından eşsiz bir örnektir. Minyatürde ilk dikkat çeken nokta, resmin tamamen üç boyutlu yanılsamadan yoksun iki boyutlu bir satıhta çizilmesidir. Yarım daire biçimindeki yer zeminini oluşturan tüm taşlar, izleyiciyi iki boyutlu satıhta tutmak için dizilmiştir. Yer zemininin hareket biçimi ile yedi portrenin üzerinde olduğu

⁶ Detaylar için ziyaret ediniz: https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/miniature-from-the-anthology-of-sultan-iskandar/

paravanın yapı biçimi aynı doğrultudadır. Portrelerin üzerindeki kubbeler, odadaki resimleri aşkın bir durumun parçası yapmaktadır. Tüm resmin genelinde üç boyut yanılması yaptırarak herhangi bir gölge görülmemektedir. Dahası Prens Behram Gur'un dâhil olduğu alt kısımdaki figürlerin hiçbirinde de gölgeye rastlanılmamaktadır. Renklerin saf haliyle sürüldüğü üç boyutun ortadan kaldırıldığı bu kompozisyonda, mimetik bir bakıştan uzak aşkın bir gerçekliği arzulayan ve bu yüzden dünyevi olanı gösteren her şeyden sakınan bir kavrayış görülmektedir.

Gölge, resimde imgenin maddeleşmesi için gerekli olan yanılmayı olanaklı kılan bir öge olmasına karşın, resimlerinde hiçbir zaman imgenin maddeleşmesini arzu etmeyen Doğulu sanatçılar için önemsiz bir ögedir. Çünkü onlar, resimlerinde Batılı sanatçının yaptığı gibi insan gözüyle algılanan bir gerçekliği aramamaktadır. Camera Obscura'yı keşfederek gözüyle kendine ve dünyaya dışarıdan bakan ve bir kopyasını yaratan Batılı gibi değildir Doğulu sanatçının tavrı. Doğulu sanatçı için gerçek, statik değil, gelip geçicidir. Dolayısıyla onun dünyaya bakışı, Batılı sanatçı gibi rasyonel değil, düşseldir. Jale Erzen'e göre; Doğulu birey, varlığın anlamını çözemeyeceğini, varlığın bölünmez bir bütün olduğunu ve bu yüzden onu parçalayarak anlayamayacağını ve onun dışına çıkamayacağını düşünür (2016, s. 143). Dolayısıyla Doğulu sanatçı da eserlerinde evrenin tinselliğinin ve onunla bütünleşmenin peşindedir. Burada artık sanat, felsefik bir içerik kazandığından sanat eseri, varlığı ve dünyayı anlamak için araçsallaşır. Sanat eserinde resmedilen edilen şey, Çin felsefesinin ileri sürdüğü gibi, görülen nesnelere değil, dünyanın tinsel varlığıdır. Bu yüzden Çinli bir sanatçı, kendi içinde ve doğayla mistik bir uyumla sanatını gerçekleştirir. Michael Batterberry' in belirttiği gibi; Çinli bir sanatçı, kendi sanatında sürekli olarak huzurun, zarif bir dengenin ve asil sükûnetin soyluluğunu vurgular (1968, s. 8). Dolayısıyla sanat, gözleme dayanan bir pratikten ziyade deneyimsel bir pratiğin ürünü olarak meydana gelir. Resim sanatında temel anlayış, dünyevi gerçekliğin kopyası değil, evreni deneyimleme yolunda gerçekleşen bir aksiyondur.

Doğu'da sanat, tamamen benzeşik değil, toplumdan topluma, dönemden döneme değişim gösteren bir niteliğe sahiptir. Örneğin İslam tasvir sanatıyla Çin tasvir sanatı öz itibarıyla aynı olsalar bile biçimsel olarak farklılıklara sahiptir. İslam sanatında derinlik, gölge ve düşen gölgeye dair herhangi olguya rastlanılmazken, Çin resminde bir tür kendine has derinlik ve gölge mevcuttur. Fakat kaynağının ikiz imgesi olan '*düşen gölge*', geleneğin hâkim olduğu hiçbir Çin resminde görülmemektedir.



Görsel 13. Mu Q1, Altı Hurma / Six Persimmons, 13. yy. (Kağıt Üzerine Mürekkep, 36,2x38,1).

Wikizeroo. Mu Q1, Altı Hurma / Six Persimmons. Erişim: 04.06.2019.

<https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU2l4X1BlcnNpbW1vbnM>

Çinli bir Budist keşiş olan Mu Q1 tarafından 13. yüzyılda ipek üzerine mürekkeple tasvir edilen *Altı Hurma* adlı resimde hurmaların yapısını ortaya çıkaran bir tür gölgeleme görülmektedir (Görsel 13). Son derece kontrollü fırça vuruşlarıyla, bir çırpıda resmedilmiş izlenimini edinilen oldukça yalın bu kompozisyonun gölgeleri, mimetik bir kavrayışın gölgeleri değildir. Bu yüzden Batı sanatında karşılaştığımız bir '*vücut bulma*' yoktur bu resimde. Hurmaların yapısındaki değerleri ortaya çıkaran gölge için sanatçının özel bir çaba harcamadığı izlenimi edinilmektedir. Fakat objelerin kavrayışındaki derinlik göz alıcıdır. Bu derinliğe, hurmaların ufuk çizgisinin hemen altına dizilmesi ve onların yerleştiriliş biçimi, katkı sağlamaktadır. Hurmaları kavrayan herhangi bir mekân olmadığı gibi, onları bir mekânın parçasıymış gibi gösteren bir '*düşen gölge*' de yoktur bu resimde. Bu yüzden hurmalar, boşlukta asılıymış gibi görülmektedir. Bu kavrayış, zaten boşluğu önemseyen Çin resminin ana yapısını oluşturur.

Çinli bir ressamın amacı, yalnızca bir nesnelerin dış görünüşü değil aynı zamanda onun özünü, enerjisini, yaşam gücünü ve ruhunu yakalamaktır. Ondan dolayı resimlerinde değişken etkilere sahip ışık ve gölgeden kaçınmışlardır (<https://www.metmuseum.org>, Erişim: 25. 02. 2018). Çünkü gölge, uçucu bir imgedir; her an kaybolmaya hazır bir imgedir. Hakikati arayan ve onunla bütünleşmeyi arzulayan bir sanatçı için, böyle değişken bir ögenin ardına düşmek anlamlı değildir. İslam sanatçısı gibi değişmez olanın ardına düşmek, onunla bütünleşmek ve duyarlar âleminden uzaklaşarak onun özünü yakalamak, Çinli sanatçı için çok daha anlamlıdır.

Doğu'da geleneğin biçimlendirdiği sanat, binlerce yıl hâkimiyetini sürdürmüştür. Dolayısıyla uzun zaman aralıklarına rağmen, sanat biçimleri çok az değişmiştir. Aslında bir tür akademik tavra sahip bu sanatçılar, resimlerinde muhtemelen hiç görmedikleri manzaraları yıllarca çizmiştir. Fakat büyük zaman dilimlerinde sanat biçimlerinde yaşanan küçük değişimlere rağmen, resim daima zihinsel bir sürecin ürünü olarak algılanmıştır. Bu yüzden Çinli sanatçılar, resimlerinde maddi dünyanın salt dış gerçekliği ile ilgilenmedikleri gibi Batı'daki gibi gözlem üzerine temellenen gerçeklik problemiyle de ilgilenmemişlerdir. Çünkü onlar için resimdeki imgelerin varlığı, görme ediniminden ziyade hissetme ya da deneyimleme edinimine bağlıdır. Jale Erzen'in aktardığı gibi; 5. yüzyılda Zhen Yun Yuang Ku, Kai-chi'nin resimleri için şöyle diyor: "Onlara baktığım vakit, derin hakikati öğreniyorum... Saydamlaşıyorum... Onlara ruhumla bakıyorum" (Tanaka, 2001; akt. Erzen, 2016, s. 135). Bu türden mistik kavrayışa, Budist keşişlerin önemli bir etkisi vardır. Craig Clunas'a göre; Budist rahipler için doğayla bütünleşmenin aracı olarak görülen sanat, tabiata duyulan saygı ve içtenliği aktaran önemli bir araçtır. Dolayısıyla onlar, sanatın mistik yönünün oluşmasına büyük katkıları olmuş ve geniş coğrafyaları etkilemişlerdir (1997, s. 90-127). 13. yüzyılda bir Budist keşişin tasvir ettiği *Baharda Patikada Yürüyüş* adlı resmi mistik bir kavrayışın ürünü olarak görülebilir (Görsel 14).



Görsel 14. Ma Yuan, Baharda Patikada Yürüyüş / Walking on Path in Spring. 13.yy. (İpek Üzerine Renk ve Mürekkep, 27.4 x 43.1 cm).

Chinaonlinemuseum. Ma Yuan, Baharda Patikada Yürüyüş / Walking on Path in Spring. Erişim: 25. 02. 2018. <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-ma-yuan-6.php>.

Batı merkezi perspektifinin sağladığı türden bir derinlik olmasa da *Baharda Patikada Yürüyüş* adlı bu resmin derinliği dikkat çekicidir. Boşluğun kullanılış biçiminden kaynaklanan hava perspektifi, resme derinlik katmaktadır. Nesnelerin üzerindeki gölgelemeler, nesnelerin biçimini ortaya çıkarmaktadır; ağaçların ve yerin yapısındaki bazı detaylar bu sayede belirlemektedir. Fakat basit dokunuşlarla devingen bir doğayı aktaran bu resimlerde nesnelerin düşen gölgeleri yoktur. Bu durum resmi, doğayı birebir taklit anlayışından uzaklaştırır.

Doğu'da sanat eserinde dünyevi gerçekliği sunmak yerine, bir tür betimleme tercih edilir. Jale Erzen'in ifadesiyle; betimleme, bir sanat eseri olarak her zaman şiirsel olarak karşımıza çıkar (2016, s. 132). İslam, Budizm, Zen ve Hinduizm felsefelerindeki evrenin varlığında sürekli bir aşk arzusu ve onunla birleşme arzusu, sanatçıyı görünen dünyanın ötesindeki hakikati betimlemeye yöneltmiştir. Dünyevi gerçekliğe karşı sürekli duyulan şüphe, *söz'* ün önemini ortaya çıkartmış ve bu sayede şiirin hakikati ortaya çıkardığı düşünülmüştür.

Erzen'in aktarımına göre; Zen felsefesinden etkilenmiş olan Batılı filozof Martin Heidegger, sanat hakkındaki yazısında gerçeğin de bir bilmece olduğunu ve gerçeği en iyi şiirin ifade ettiğini ileri sürmüştür (2016, s. 28). Doğulu toplumlarda şiirin önemi büyük olduğundan yazının önemi de büyük olmuştur.



Görsel 15. Hasegawa Tohaku, Çam Ağaçları / Pine Trees. 1580. (Kağıt Üzerine Mürekkep, 6x156,8x356 cm.)

Theartwolf. Hasegawa Tohaku, Çam Ağaçları / Pine Trees. Erişim: 25. 02. 2018. <http://www.theartwolf.com/landscapes/hasegawa-tohaku-pine-trees.htm>.

Japon sanatçı Hasegawa Tohako' nun 16. yüzyılda tasvir ettiği *Çam Ağaçları* adlı resimde Uzakdoğu resminin olgun karakteristik yapısı görülmektedir. Kâğıt üzerine çini mürekkebiyle oluşturulan altı bölümden oluşan bu resmin öznesi ağaçlardır. Bunun yanı sıra en sağdaki panelde belli belirsiz bir dağ imgesi görülmektedir. Kompozisyona dâhil olan sisin etkisiyle de resimde güçlü bir derinlik yanılması yaratılmıştır. Ağaçların yapısını ortaya koyan bir tür gölgeleme mevcuttur bu resimde. Gölgeleme olarak adlandırılacak bu açık ve koyu değerler, resimdeki imgeleri maddileşmenin sınırına getirir. Fakat imgenin *vücut bulma*'sını sağlayan '*düşen gölge*' ler yoktur. Boşlukta her an kaybolacakmış gibi duran bu ağaçlar, duyularla algılanan gerçeğin imgeleri değildir. Resim monokrom olduğundan, bir tür negatif imgeyi andırır gibidir. Sanki gerçek varlığı, başka bir âlemde olan imgelerdir. Bu resmi tam deneyimlemek için, Japon kültürüne has kelimelerin anlamını bilmek gerekir. Batı dillerinde karşılığı olmayan bir sözcük olan Japonca 'Ma' sözcüğü

anlamak önemlidir. Ma, “maddedeki boşluğu yani negatif olanı ifade eder”. Taocu filozof Lao Tzu’nun söylediği gibi:“ Duvarlar ve kapılar evi oluşturur, fakat içindeki boş alan evin özüdür” (<http://www.theartwolf.com/landscapes/hasegawa-tohaku-pine-trees.>). Bu resimde ise boşluk, aslında bu resmin özüdür.

Varlık Meselesinde Gölge Oyunu

Doğu tasvir sanatında imgede gölge kullanımına karşı bir kayıtsızlık mevcut iken, onun oyunlaştırılmasına yönelik büyük bir ilgi vardır. Onun salt görüntülerden oluşan içeriği, evreni mistik bir bakışla kavramayı tercih eden Doğu toplumların varlık anlayışıyla uyumlu olduğundan büyük bir alana yayılmasını sağlamıştır. Perdedeki görüntülerin geçiciliği ile evrenin görüntüler aleminden oluştuğu düşüncesi arasında bir bağlantı kurulmuştur. Bu yönüyle gölge oyunu, salt bir oyun olarak algılanmanın ötesinde mistik ve metafizik bir içeriğe işaret etmektedir:

Evren bir düş, sanal bir ortamsa, perde de, bizler de birer gölgeyiz. Nasıl evrendeki varlıklar gizli bir yaratıcı tarafından yönetiliyorsa, perdedekileri de "hayalci" yönetmektedir. Genel söylem bu. Hayal perdesi. Düş perdesi, evrenin küçük boy bir modeli. Öyleyse perdeye bakıp orada olan bilenleri gözleyip ibret almalı. Ne demek ibret? İbret alıp kendine göre ders çıkaracaksın, evreni yöneten güç önünde eğileceksin, isyancı olmayacaksın, yaratıcıya kafa tutmayacaksın, onunla uyum sağlayacaksın. Olayın mistik ve metafizik yanı böyle (Duru, 1999, s. 153).

Gölge oyunu ile evrenin bir hayal olduğu düşüncesi arasında kurulan ilişki, Platon’un idealar teorisini hatırlatmaktadır. İdealar teorisinde Platon, birbiriyle ilişkili olan fakat birbirinden bağımsız iki evrenden bahsetmektedir. Ona göre, içinde yaşadığımız ve duyularımızla kavradığımız evren, gerçek evren olan ideaların birer yansımasıdır. Platon, İdealar teorisini, gölge oyunu metaforuyla çarpıcı bir biçimde somutlaştırmaktadır.

Platon, *Devlet* adlı eserinin yedinci bölümünde yeraltında bir mağarada yaşayan insanlardan bahseder. Çocukluklarından beri ayaklarından ve boyunlarından zincire vurulmuş bu insanlar, kafalarını bile oynatmadan sadece önlerindeki duvarda gerçek nesnelere gölgelerini görebilmekte. Platon, bu metaforla yaşadığımız ve algıladığımız dünyayı mağaraya benzetir: “Görünen dünya mağara zindanı olsun. Mağarayı aydınlatan ateş de güneşin yeryüzüne vuran ışığı. Üst dünyaya çıkan yokuş ve yukarıda seyredilen güzellikler de ruhun düşünceler dünyasına yükselişi olsun” (2013, s. 235). Filozofa göre; hakikati

görebilmek için mahpusların zincirlerinden kurtularak mağaradan çıkması ve güneşi görmesi gerekmektedir.

Bu adamların zincirlerini çözer bilgisizliklerine son verersen, her şeyi olduğu gibi görürlerse ne yaparlar? Mahpuslardan birini kurtaralım; zorla ayağa kaldıralım; başını çevirelim; yürütelim onu; gözlerini ışığa kaldırsın. Bütün bu hareketler ona acı verecek. Gölgelelerini gördüğü nesnelere gözü kamaşarak bakacak. Ona demin gördüğün şeyler sadece boş gölgelerdi, şimdiyse gerçeğe daha yakınsın, gerçek nesnelere daha çevriksin, daha doğru görüyorsun, dersek; önünden geçen her şeyi birer birer ona gösterir, bunların ne olduğunu sorarsak ne der? Şaşakalmaz mı? (2013, s. 232).

Platon, hakikat ve hakikatin yansıması şeklinde kavramlaştırdığı evren algısını, idealist bir bakış açısıyla ele alır. Ona göre; insanın hakikate ulaşması için ışığı görmesi gerekmektedir. Işık, asıl gerçekliğin, hakikate ulaşmanın metaforudur: İyi ve güzel olan her şey, ondan gelmektedir. Dolayısıyla Platon'a göre; hakikat, duyularla algılanan dünyada değil, duyularımızla algılayamadığımız ancak sadece zihnimizle algılayabileceğimiz idealar evreninde aranmalıdır:

...Herhalde benim düşünceme göre kavranan dünyanın sınırlarında "iyi" ideası vardır. İnsan onu kolay kolay göremez. Görebilmek için de, dünyada iyi ve güzel ne varsa hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görülen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. Kavranan dünyada da doğruluk ve kavrayış ondan gelir. İnsan ancak onu gördükten sonra iç ve dış hayatında bilgece davranabilir (2013, s. 235).

Hakikate ulaşmanın yolu, Platon'un mağara metaforunda zincirlerinden kurtulmak iken gölge oyununda ise perdeyi kaldırmaktır. Ancak perdenin kaldırılmasıyla gölgelerin kaynağı olan gerçek biçimler ortaya çıkacaktır. Böylece perde üzerindeki görüntülerin gerçek kaynağının perdenin ardında var olduğunu bilinecektir. Bu da izleyiciyi Tanrı gerçeğine götürecektir. Metin And'ın aktarımına göre; 12. yüzyılda Ömer Ibn-ül Fârız, *Ta'iyet – el - Kübrâ* adlı eserinde insan ruhunu, perde arkasında görüntüleri oynatan hayalciye, perdedeki görüntüleri ise bedene benzetmiştir. Perde kalkınca gerçek olarak yalnız oynatan kalacaktır. Böylece ruh ile Tanrı'nın bir olduğu meydana çıkacaktır (And, 1977, s. 29-30). Bu benzetmeye dair, Mazhar Şevket İpşiroğlu şu ifadeleri eklemektedir:

... Büyük küçük, genç ihtiyar her seyirciyi güldürüp eğlendiren bu hayal oyununun gösterdiği şekillerin ardındaki hakikati ancak bilge anlar. Perde üzerinde, bu yalan dünyayı, birer görüntü ve gölge gibi gelip geçen insanları, onların anlamsız uğraşlarını seyrederek ve evreni perde arkasındaki oyuncu gibi görünmeden yöneten Allah'ı düşünür (2009, s. 34)

Gölge oyununun içeriği ile Doğu'da evrenin kavranış biçimi arasında bir benzerlik olduğu söylenebilir. Örneğin İslam'ın varlık anlayışı ile gölge oyunu arasında yakın bir ilişki vardır. İslam tasavvuf felsefesinde bu dünyanın hakikatten yoksun, 'gölge gerçek' olduğu fikri, bu

yakın ilişkiyi desteklemektedir. Tıpkı minyatürler gibi, gölge oyunu da tanrısal görüntüyü temsil etmektedir. Perdelere yansıtılan gölgeler, nakkaşın minyatürlerindeki imgeler gibi dünyanın hayal olduğu gerçeğini ve evrenin gerçek sahibi Allah'ın büyüklüğünü hatırlatmaktadır. Beşir Ayvazoğlu'nun ifadesiyle; minyatürlerde seyirci, nasıl ki ezeli hikmeti biliyorsa, gölge oyununda da perdenin bir ibret perdesi olduğunu seyircinin hatırlaması gerekir (Ayvazoğlu, 1989, s. 72). Bu yüzden Anadolu'da bir hayli yaygınlaşmış Karagöz gölge oyununda oyun başlamadan önce, verilen perde gazellerinde dünyanın geçiciliği ve dış fenomenlere aldanmadan asıl gerçeği görmek gerektiği üzerine tavsiyelerde bulunulur. Cevdet Kudret'in ifadesine göre; Asya'daki gölge oyunlarında olduğu gibi Karagöz'de de perde, bir çeşit mikrokozmoz olarak algılanmaktadır ve perdeye hayatı yansıttığı için ayna denilmektedir (2004, s. 10). Dolayısıyla gölge oyununda perde üzerindeki görüntülerin geçiciliği ile dünyanın geçiciliği arasında bir bağ kurulmaktadır.



Görsel 16. Karagöz Kukla Figürü.

Dergibursa. Karagöz Kukla Figürü. Erişim: 10.06.2019.

https://www.google.com.tr/search?q=http://www.dergibursa.com.tr/dsc_1177/&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=5p4uZHqFFpql5M%253A%252CqNCUYWL9wZOe3M%2:

İslam sanatlarında gerçeklik problemi, 'gerçek' ve 'gölge gerçek' olarak iki ayrı aşamada değerlendirilir. Gölge oyunu, duyularla algılanan ve 'gölge gerçek' olarak tanımlanan dünyevi olanın metaforu olarak sık sık anılmaktadır. Perde üzerindeki uçucu imgeler, hayatın gelip geçiciliği ile ilişkilendirilirken, bu imgelerin oyunlaştırılması ise Tanrı

tarafından yönetilen evrene benzetilmektedir. Ömer Hayyam, bu benzerliği bir rubaisinden örnek vererek açıklar: “Biz Tanrının elinde oyuncak kuklalarız. Bu bir gerçektir, mecaz değildir. Bir gün birkaç kişi geldik, rollerimizi oynadık, gene birer birer yokluk dünyasına döndük” (And, 1977, s. 28). Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi, İslam felsefesinde insanın evrende bir birey olarak bağımsız olmadığı inancı hâkimdir. Dolayısıyla insanın evrendeki konumu, perdeye yansıyan fakat bağımsızlaşamayan kuklaların konumuna benzetilir. Ayvazoğlu’na göre; bu durum, insanın mutlak dramını göstermektedir. İnsanı zorunlu olarak dünyaya bağlayan özgür olamama durumudur bu dram. Hayal perdesine yansıyan kukla gölgelerinin grotesk hareketleri, absürt konuşmaları, bu dünyanın saçmalığı ve gelip geçiciliğini belirtirken aslında bu dramı da anlatmaktadır (1989, s. 91-92).



Görsel 17. Karagöz ve Hacivat Kukla Figürleri.

Bursanindegerleri. Karagöz ve Hacivat Kukla Figürleri. Erişim: 10.06.2019.

<http://www.bursanindegerleri.com/kulturel-degerler/hacivat-karagoz/>

İslam’ın ikon karşıtı doktrini, resim ve heykel gibi yoğrulabilir sanatlarda canlı varlıkları tasvir etme yasağına neden olurken, gölge oyunu bir tür dokunulmazlığa sahiptir. Bunun en büyük sebebi, onun tasavvufi içerik ile örtüşmesidir. Dünyanın tanrısal bir görüntü olduğu fikri, gölge oyununun içeriğiyle örtüşmesi, onun İslam toplumlarında hızlı bir şekilde yayılmasını ve yer edinmesini sağlamıştır. Kuşkusuz, tasvir yasağıyla ilişkilendirilerek gölge oyunun canlıları temsil ettiği ile ilgili tartışmalar yaşanmıştır. Fakat Mazhar Şevket İpşiroğlu, 13. yüzyılda Ömer İbn-ül Fârız’ın *Ta’iyet-el Kübra* adlı eserinde bu konuya

değindiğini belirtir. Fârız, kuklaların iplik deliklerini göstererek hiç bir canlının böyle bir delikle canlı kalamayacağını ve bu gölgelerin canlı ya da canlıya öykünme sayılamayacağından gölge oyununun Tanrı'nın işine karışmak gibi kendini bilmezlik içine düşmediğini aktarır (Ettinghausen, 1934, s. 10-15; akt. And, 1977, s.86). Dolayısıyla gölge oyunu tasvir yasağı gibi bir yasakla karşılaşmadan büyük coğrafyalara yayılmıştır.

Bu bölümde sadece İslam'ın varlık anlayışı üzerinden gölge oyunu tartışılrsa da aslında o, tüm Doğu'da evrenin kavranış biçimiyle ilişkilendirilir. Bundan dolayıdır ki gölge oyunu, Doğu toplumlarının varlık meselesine bakışın metaforudur. Geleneğin hâkim olduğu toplumlarda sürekli hareket eden, dönüşen ve ona rağmen hiç değişmeyen bir döngüde, gölge oyunu, o döngünün parçası olarak evrenin bir yansımasıdır.

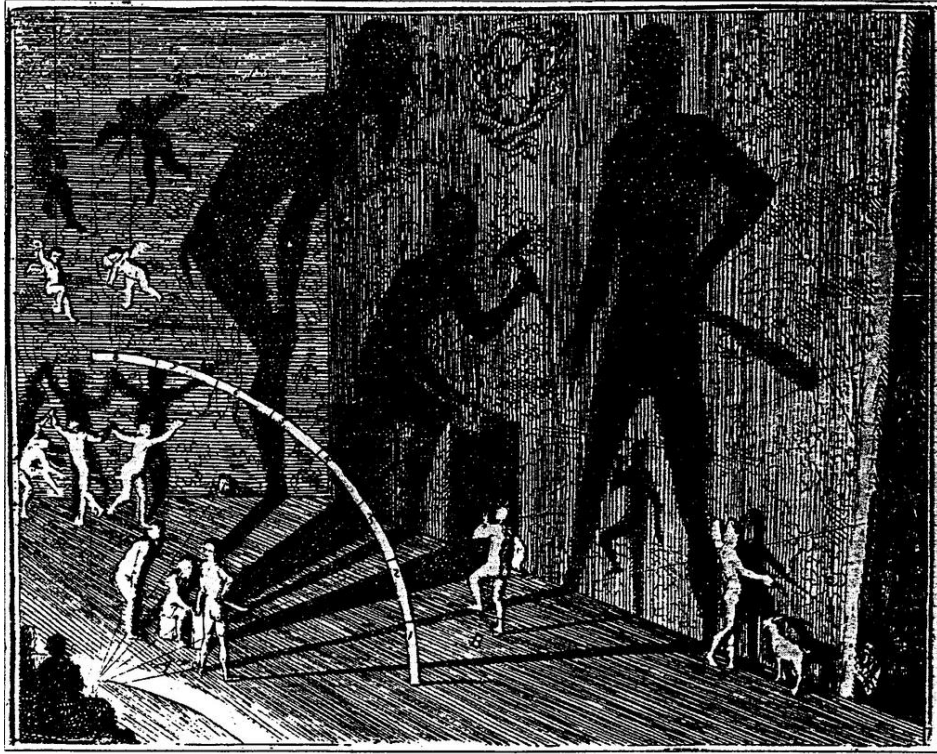
2.6. Tekinsiz Uzam

Tekinsizlik, olumsuz bir içeriğe sahip bir kavram olarak gerilimli bir olguya işaret eder. En genel haliyle insanda güvensizlik, kaygı, korku vb. duyguları ifade etmek için kullanılır. Tekinsiz kavramı ilk olarak Ernst Jentsch'in 1906 tarihli *Tekinsizin Psikolojisi* isimli eserinde açıklanmış, sonrasında Freud, onu ele alarak geliştirmiştir. *Das Unheimliche* isimli makalesinde Freud, tekinsiz kavramını “korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye uzanan türü” olarak açıklamıştır (1955, 220). Freud, tekinsiz duygusunun içimizde güçlü ve belli bir biçimlerde olduğunu dile getirir. Ona göre; görünüşte canlı olan bir şeyin gerçekte yaşıyor olduğu şüphesi ya da tam tersi cansız bir nesnenin gerçekte hareket edip etmediği konusu tekinsiz bir durum yaratır. Bu yüzden insanın öteki veya ikiz varlığı olan gölge, optik anlamından uzaklaşarak antik dönemde algılandığı gibi korku nesnesine dönüşmektedir (Freud, 1955, s. 347;358; akt. Stoichita, 2006, s. 134). Gölgenin korku nesnesi olarak algılanması, onun canlı bir varlık olarak düşünülmesini sağlamaktadır.

Gölgenin korku imgesi olarak algılanmasının bazı nedenleri vardır. Bunlardan biri, onun kendi kaynağından bağımsızlaşarak biçiminin bozulmasıdır. Biçimi bozulan bu imgeler, ışığa bağlı olarak kaynağından bağımsızlaşıp düştüğü yüzeylerde devasa ve çarpıtılmış imgeler oluşturur ve böylece korku imgelerine dönüşür. Bir diğer neden ise gölgenin doğasından kaynaklanan ışıksızlıktır. Bu ışıksızlık, çarpıtılmış bir biçime dönüşünce

gerilimli bir atmosfer oluşur. Bu da gölgenin tekinsiz bir uzama dönüşmesine neden olur. Sonuç olarak kökleri bilinçdışının derinliklerinde saklı olan tekinsizlik duygusu, gölge ile birlikte açığa çıkmaktadır.

Batı sanatında gölgenin olumsuz bir varlık olarak algılandığı çok sayıda örnek vardır. Pek sevilen bu konu, özellikle figüratif sanatlarda sık görülen bir yöntemdir. Rönesans'ta perspektifin de olanaklarıyla üç boyutlu yanılsama ve hacim yaratmanın (vücut bulma) aracı olan gölge, daha sonra kaynağından bağımsız ve deformasyonlu haliyle bazı deneylerin konusu olur. Bu deneylerden en dikkat çekici olanı, 1675 yılında Hollandalı ressam Samuel van Hoogstraten tarafından yapıldığını gösteren gravürdür (Görsel 18). Gravürde küçük bir ışık kaynağının yardımıyla son derece büyük iz düşümlerin yaratıldığı bir deney tasvir edilir.



Görsel 18. 1675. Samuel van Hoogstraten, Gölge Dansı / Shadow Dance. (Gravür, ?).

Stoichita, Victor I. (2006). Gölgenin Kısa Tarihi, Ankara: Dost Kitabevi, s. 131

Bu gravürde, sol alt köşeye yerleştirilmiş küçük ışık yardımıyla bir tiyatro sahnesini andıran bir yüzeyde farklı büyükte ve uzaklıkta maketlerin oluşturduğu devasa gölgeler görülmektedir. Gölgelelerin yapılarında ve boyutlarında bir farklılıklar vardır. Örneğin duvara yakın mesafede duran maketlerin gölgeleri ile kaynağı arasında büyük farklılık yoktur;

gölgeler, biçimleriyle kaynağını çağrıştırmaktadır. Çünkü henüz biçimi buzulmamıştır. Havada asılı duran *putto*' ların ve sol tarafta duvara yakın dans eden iki figürün gölgeleri de kaynağıyla benzerlik taşımaktadır. Bu benzerlik izleyiciyi ürkütmez. Fakat duvardan uzak mesafede olan maketlerin biçimi bozulmuş devasa gölgeler, dikkat çekicidir. Şeytaniliklerini vurgularcasına kuyruklu ve boynuzlu melez yapıları, izleyeni ürkütmeye fazlasıyla yetmektedir. Hoogstraten'in bu deneyi, Batılı resim geleneğinin pek önemsedığı gölge meselesi için yeni bir durumdur. Gölge, Rönesans'ta '*vücut bulma*' nın aracı iken burada artık Antik dönemde gölgenin anlamına yönelik bir çağrışım söz konusudur. Hâlbuki Aydınlanma dönemi tam tersi bir gerçekliği savunmaktadır: Cin, peri ve mit gibi gerçekdışı varlıklara karşı mesafelidir. Bu durum, gölge ile Aydınlanma ruhu arasında bir paradoks yaratır.

Batı sanatında özellikle biçimlerin uzatılması konusuyla ilgili gölgenin önemli bir araç olduğu ve bunun da Manyerizm'in tipik bir özelliği olduğuna ilişkin bir görüş vardır (Olszewski, 1985, s. 101-24). Aslında bu türden bir görüş, gölgenin sadece nasıl figüre dönüştüğünü açıklamaktadır. Oysa Batı'da 17. yüzyıldan itibaren gölgenin anlamsal yönüne büyük bir ilgi oluşmuştur. Victor I. Stoichita' ya göre; bu yüzyıldan itibaren gölgenin tasvirine dair bir paradigma değişimi yaşanmıştır. Pek çok figüratif ve sembolik araçtan biri haline gelen gölge, artık negatif durumu ve ötekiliği tasvir etmenin becerisine ulaşmıştır (2006, s. 133-134). Bu yeni paradigma, Aydınlanma döneminde çok sayıda resimde görülmektedir. Gölge, artık olumsuz bir durumun öznesi olarak farklılaşmaktadır.



Görsel 19. Jacques de Gheyn, Gümü Arayan Üç Cadı / Three Witches Looking For Burial. 1604. (Kağıt Üzerine Mürekkep, 28x40.8 cm).

Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi, s. 135

Gölgelerin büyütülerek biçiminin bozulması, bir kişinin negatif yönlerini vurgulamak için figüratif sanatlarda en fazla kullanılan tekniklerden birisidir. Bunun iyi bir örneği Jacques de Gheyn II'nin 1604'te yaptığı *Gümü Arayan Üç Cadı* adlı resminde görebilir (Görsel 19). Bu tasvirdeki lanetlenmiş mağarada çok sayıda hoş olmayan nesnelere oluşan iyi kurgulanmış bir sahne görülmektedir: bir ceset, kafatası, hayvan iskeleti, fare ve duman bu sahenin sevimsiz bazı elemanlarıdır. Üç cadının tasvir edildiği bu resmin en dikkat çekici bölümü, kuşkusuz cadının devasa gölgesidir. Bu insanüstü devasa gölgeler, yeraltı mağarasını tekinsiz mekâna dönüştürürken, kötülüğü temsil eden büyülü güçlerin metaforu olarak ele alınmıştır.

Aydınlanma çağından sonra gölgenin Batı sanatındaki serüveni, 20.yüzyıla gelindiğinde bazı sanatçıların eserlerinde etkili birer objeye dönüşür. Gölgenin anlatıma dair en gizemli ve karmaşık örnekler, Giorgio de Chirico'nun metafiziksel eserlerinde görebilir. 1910 ve 1919 yılları arasında yaptığı tabloların çoğu neo-klasik tarzda binalardan oluşan kent görünümünde gölgeler, kompozisyonun etkileyici unsurlarıdır. İssiz kent görünümüne yerleştirilmiş gölgeler, mekânın atmosferini gerilimli bir havaya dönüştürmektedir.

Çoğunlukla kaynağı olmayan ve biçimi bozulmuş halleriyle bu gölgeler, Chirico'nun kompozisyonlarını tekinsizleştiren en önemli unsurlardır.



Görsel 20. Giorgio de Chirico, *Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi / Mystery and Melancholy*. 1914. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 87x71,5 cm).

Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi, s. 147.

Chirico' nun 1914 yılı yaptığı *Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi* adlı eseri tekinsiz bir kompozisyon olarak dikkat çekicidir (Görsel 20). Antik bir kent görünümü, çarpıtılmış perspektif uzamlar, kuvvetli yaz güneşinin gölgelerle oluşturduğu kontrastlar, bu eseri bilindik bir kompozisyon etkisinden uzaklaştırır. *Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi*'nde resme yeni dâhil olmuş koşan bir kız çocuğu ve henüz dâhil olmamış kaynağı belli olmayan tehditkâr bir gölgenin bulunduğu bir karşılaşma anı gerçekleşir gibidir. Henüz gerçekleşmeyen bu karşılaşma anı için Victor I. Stoichita şunları dile getirir:

İki fail sadece kısmen temsil edilmiştir: Bunlardan bir tanesi (genç bir kız) tabloya henüz girmiştir; diğeri ise tablonun öbür ucundadır ve tabloda sadece bir gölge izdüşümü olarak çıkmaktadır. Bu gölgenin kesin olarak kime ait olduğunu tespit etmek için bir yöntemimiz yoktur. Fakat doğası gereği saldırgan ve tehdit edici olduğu açıktır. Sadece ressamın açıklamalarından ve diğer çağdaş eserlerine aşına

olduğumuz için, bunun bir heykelin hareketsiz gölgesi olduğunu çıkartabiliriz. Konu hakkında bilgilendirilmemiş olan izleyici, sonradan olacaktan ve yaklaşan tehlikeyi ayırt edemez. Yapabileceği tek şey, iki fail arasındaki boşluğu geçerken kendini resmetmektir. Rüyanın bilinçaltı sembolleri olarak tanıyabileceğimiz nesnelere eşlik eden sessiz gerilim, hikâyenin ortaya çıktığı ana temalardan birisidir: bir elde çember, öbür elde düşey duran bir çubuk. Her şey gölgelerin anlaşmazlığı düzeyinde meydana gelmektedir: genç kız, kendisini caddenin köşesinde yere yatmış bekleyen silüet ile aynı maddeden yapılmış gibi görünmektedir. Silüet izleyici konumunda ve pasifken kız aktif bir unsurdur (2006, s. 148).

Binanın arkasındaki kaynağı belli olmayan gölge, bir canlı varlığın mı, yoksa bir meydan heykelinin gölgesi midir? Bu belirsizlik, resmin gerilimli atmosferini artırır. Gerilimi tetikleyen başka unsurlar da var. Güçlü ışık, net gölgeler meydana getirirken, zeminle gölgeler arasında keskin bir zıtlıklar oluşmasını sağlar. Ayrıca çarpıtılmış perspektifin yarattığı mantıksız bir uzamlar, bu resmin gerilimini artıran diğer unsurlarıdır. Mantıksal tutarsızlıklarıyla bilinçli bir biçimde perspektif geleneğini manipüle eden De Chirico, genelde mantıksal olanı terk etmeyi amaçlar. Hayatın saçmalığını ortaya koyan Schopenhauer ve Nietzsche gibi felsefecilerden derin bir şekilde etkilenen sanatçı, yarattığı çoğu metafizik resimde tekinsiz mekânlar yaratır.

1920'li yıllarda Alman dışavurum sinemasında hakim olan gölgeler, bir diğer tekinsiz uzamlardır. Kaynağından bağımsızlaşarak biçimi bozulan canlı bir varlık izlemine yaratan bu gölgeler, sinemaya henüz ses ve rengin dâhil olmadığı dönemde Alman dışavurum sinemasında kapsamlı ve etkili bir biçimde işlenmiştir. Bu dönemde gölgenin simge anlamına dair önemli sinematik yapıtlar çıkmıştır. Örneğin Robert Wiene ve Willy Hameister'in 1920 yılında *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* adlı filmin tekinsiz sahnesi dikkat çekicidir (Görsel 21).



Görsel 21.Robert Wiene ve Willy Hameister, Doktor Caligari'nin Muayenehanesi / The Cabinet of Dr. Caligari filminden bir sahne. 1920.

Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi, s. 153.

Doktor Caligari'nin Muayenehanesi filminin bu sahnesinde sol tarafında doktor, sağ tarafında ise onun devasa izdüşümü görülmektedir. Duvardaki devasa boyutuyla gölge, simgesel bir anlam içermekte ve kişinin içsel tarafının dışsallaştırılmasına aracı olmaktadır. Dr. Caligari'nin vücut hareketinin izdüşümü, biçimi bozulmuş olarak kaynağından bağımsızlaşıp tekinsiz bir uzam yaratmaktadır. Gölge figürün yarı açık elin duruşu, kompozisyona kattığı hava dikkat çekicidir. Doktorun eliyle hareketi, gölge figürün bütünüyle kötülüğün bir aracına dönüşmesini sağlamaktadır. İsmail Ertürk'e göre; gerçekçiliği bilinçli bir biçimde olumsuzlamış ve iç dünyaları öznel bir biçimde yansıtmayı amaçlamış Alman dışavurumculuğu için Dr. Caligari'nin gölgesi, ruhun karanlık ile aydınlık arasında sallanışını göstermektedir. Alman dışavurumcu sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen Doktor Caligari'nin Muayenehanesi, Alman film kuramcısı Kracauer tarafından yazılan *Caligari'den Hitler'e* adlı kitabında, Hitler'in ve Nazilerin erken gelen gölgesi olarak tanımlanır. Gölge filminin kendisi, tarihsel açıdan, gelecek olan tehlikenin gölgesi olmuştur (2000, s. 158-159). Kötülüğün dışavurumunu bir simgesi olarak sunulan bu izdüşüm, savaş sonrası Alman toplumunun ruhsal durumuyla ilişkilendirilmiş olması dikkat çekicidir.

Tekinsiz kompozisyonlarıyla Alman dışavurumcu filmler, ie dönük filmler olarak Alman romantiklerinin ruh ağırlığını hissettiren, karanlığa saplantılı, karabasan düşlerin etkilerini taşır. Bu filmlerdeki gölgeler insanın içsel yanının dışsallaştırılmasının aracı olur. İsmail Ertürk’n ifadesiyle; ...onlar, sonsuza uzayan, geniş meknlara, cansız dünyayı da içine alarak yayılmış; bu yüzden insanın yalnızlığını daha korkunç kılan, alın yazısı yapan bir karanlığı dışa vurmaya çalışırlar... (2000, s. 158). Bazen kaynağı olmadan sadece keskin ve biçimi bozulmuş halleriyle bu gölgeler, kötülüğün somutlaşmış hali gibidir. Bu filmlerden 1922 yılında Friedrich Murnau tarafından çekilen *Nosferatu* adlı film karesinde gölge, kötülüğün imgesi olarak bağımsız bir biçimde görülmektedir (Görsel 22).



Görsel 22. Friedrich Murnau, Korku Senfonisi/ *Nosferatu* filminden bir sahne. 1922.

Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi, s. 153.

Nosferatu’nun en etkileyici sahnelerden biri olan bu karede, vampirin net olan gölgesi görülmektedir. Kurbanına ulaşmak için odaya girme anı, çarpıcı bir kareyle sunulur. Zaten yeterince korkutucu olan vampirin biçimi bozulmuş gölgesi, bu korku sahnesini daha da güçlendirir. Vampirin kendisi görünmez. Dolayısıyla onun gölgesi, çarpıtılmış haliyle vampirin kendisi mi yoksa onun bir gölgesi midir belirsizliğini yaratır. Victor I. Stoichita, gölgenin bozulmuş biçimine atıfta bulunarak bunun vampir olmadığını dile getirir. Çünkü Antik geleneğe göre, vampirin gölgesi yoktur. Dolayısıyla Antik geleneğe atfin yapıldığı bu

imge, sadece anlatım ötesi bir kategori de değerlendirilebilir (2006, s. 154). Bu karedeki karanlık imge, aslında yarı şeffaf, sanal bir hayalet gibi yer altı dünyasından çıkıp kurbanına ulaşmak için merdivenleri aşmak isteyen korkutucu bağımsız bir varlığa dönüşmüştür.

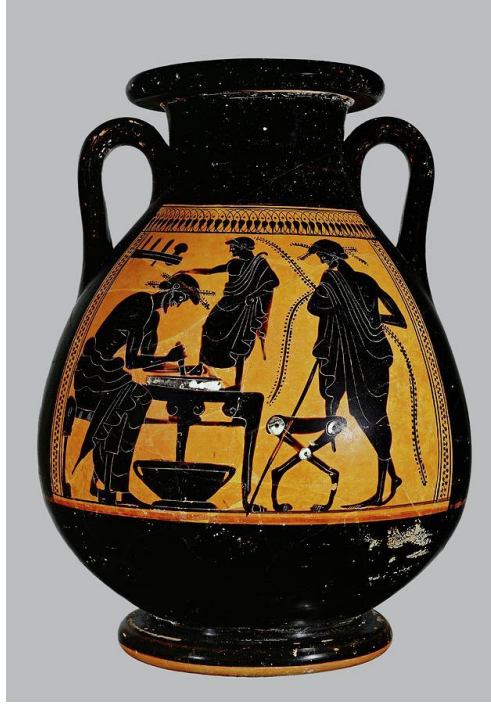
Alman sinemasında dışavurumculuğun etkili bir sanat dili olarak görünür olduğu 1920’li yıllarda gerçekçi sinema, bilinçli bir biçimde olumsuzlanmış, bunun yerine ruhun karanlık ve aydınlık yönlerini gölge ve aydınlatma olguları üzerinden gösterme çabasına girilmiştir. Alman dışavurumculuk sinemasında gölge, karanlık ve aydınlık diyalektiğinin arasında canlı ve cansız varlıkların iç içe geçtiği, felsefi bir içeriğin aracıdır. Çoğunlukla korku imgeleri olarak algılanmalarına rağmen, yaratılan mekanların en tekinsiz objeleridir. Dolayısıyla gölgenin biçimi bozulması, kaynağından bağımsız bir çağrışımının olması, onun antik dönemdeki anlamını hatırlatmaktadır. Bu anlam ise çoğunlukla gölgenin ışıksızlığından kaynaklanan olumsuzludur.

2.7. Negatif İmge

Gölge, kaynağının vazgeçilmez parçası olarak negatif bir imge olarak tanımlanabilir. Çünkü pozitif olarak tanımlanan kaynağından türer. Kaynağının biçimini alır ve iki boyutlu bir imge olarak kaynağını üzerine düştüğü yüzeyde temsil eder. Canlı olmamalarına rağmen her an kaybolmaya hazır imgelerdir. Uygun mesafedeki bir ışıkla, kaynağına en yakın biçimi alır bu negatif imgeler. Aslında bir nevi kaynağının ikiz imgesidir. Doğaya en yakın ifade olduğundan aslında en gerçek olandır.

Negatif imgenin Batı resim sanatında varlığı, oldukça önemlidir. Öyle ki Batılı tasvir sanatının kökeninin ‘negatif imge’ den doğduğu dair dikkat çekici bir görüş vardır. Milattan sonra I. yüzyılda yaşamış olan Plinius, *Historia Naturalis (Doğal Tarih)* Ansiklopedisi’nde resim sanatının gölgeden doğduğunu belirtmektedir. Plinius, Mısır ve Yunan resim sanatındaki ilk resimsel imgenin insan vücudunu doğrudan gözleme sonucunda değil, düşen gölgenin etrafının çizilerek oluşturulmasıyla başladığını iddia etmektedir. Hatta resim sanatının gölgeden oluştuğuna dair bir söylenceden bahsetmiştir: genç bir kız, savaşa gidecek sevgilisinin lambanın ışığından duvara yansıyan gölgesinin etrafını çizer. Kızın seramik ustası babası, uzaklara giden gencin izdüşümünün çamurdan kalıbını alır ve sonrasında sertleşmesi için çamuru pişirir

(Stoichita, 2006, s. 11- 12). Böylece savaşa giden gencin gölgesinden bir varlık oluşturarak resim sanatının başlamasını sağlar.



Görsel 23. Siyah figürlü Attika Vazo, Attic Black-figure Pelike. M.Ö. 5. yy.

Fineartamerica. Siyah figürlü Attika Vazo, Attic Black-figure Pelike. Erişim: 19.05.2019. <https://fineartamerica.com/featured/attic-black-figure-pelike-ashmolean-museumoxford-university-images.html>

Plinus'un gerçekliği tartışma götürür bu öyküsü, Batılı anlamda resmin gölgeden, yani negatif bir imgeden doğduğu düşüncesini vermektedir. Muhtemelen Plinus' Antik Yunan ve Mısır resimlerindeki siyah biçimlere bakarak bu iddiayı dile getirmiştir (Görsel 23). Fakat iki boyutlu yüzeye sahip, çizgisel biçimleri barındıran bu negatif imgeler, gölgenin resmi olarak kalmamış, Batı resim sanatında gelişimini sürdürerek Rönesans'ta hacim yaratmanın temel unsuru olmuştur. Kaynağının dünyevi varlığını tescilleyen '*vucut bulma*'nın aracı haline gelmiştir. Sonrasında negatif imge, paradoksal bir biçimde Aydınlanma döneminde farklı bir bağlamda gündeme gelmiştir. Aydınlanma'nın akılcı ve eleştirel doğasının aksine onun simgesel ve metaforik anlamına ilgi artmıştır. Gölgenin kişinin ruhu olduğu Antik dönem düşüncesi yaygınlık kazanmış ve bundan ötürü negatif imge, bazı deneylerin konusu olmuştur. İnsanın doğasını yorumlayabilecek en etkili unsur olarak negatif imge, bu

dönemde Fizyonomi araştırmalarının önemli bir parçası olmuştur.

Aydınlanma çağında Batı'da bilimsel ve eğlence dünyasında popüler hale gelen Fizyonomi çalışmalarını, esas itibarıyla gölgenin insan karakterini yansıttığı düşüncesinde temellenmiştir. Bu çalışmalar, dini bir eğitim görmüş Johann Kaspar Lavater, tarafından kuramsallaştırılmaya çalışılmıştır. Lavater, insan yüzünün gölgesinin onun ruhunun izlerini taşıdığına inanmakta ve bu yüzden onun negatif imgesinde izler aramaktaydı. Manevi bir varlık olarak insanı, gölgesinden anlama amacını taşımakta ve insanın içindeki kutsal araştırıp bulmaya çalışmaktaydı. Lavater' in çalışmaları, din ve ahlak bilimi gerektiren bir çalışmaydı. Onun insan yüzünün negatifinden analizlerinin amacı, insan ruhunun tedavi olabileceği düşüncesinde temelleniyordu. Bu ruhsal tedavi ise insanın ilahi kökenlerini dikkate alarak, insanın güzelliğini ortaya çıkartması düşüncesiyle başlıyordu (Stoichita, 2006, s. 161- 162). Lavater, bu ruhsal tedavide insanın kendisiyle değil onun gölgesiyle yani negatif imgesiyle ilgileniyordu.

Fizyonomi 'de insanın gerçek yüz ifadesinden ziyade, onun negatif imgesi yani gölgesi önemlidir. Negatif imge, insanın minimum düzeyde bir imgesi olduğundan, kişinin iç dünyası ile ilgili gerçek bilgileri verdiği iddia edilir. Fizyonomide modelin hareketsiz bir biçimdeki gölgesi alındıktan sonra onun ruhunun derinlerindeki özellikler yorumlanır. Burada negatif imge, kişinin gizli yapısını gösterme aracıdır. Stoichita'nın ifade ettiği gibi; Fizyonomide insanın ruhunu yansıtan yüzü değil, yüzünün gölgesidir. Bu da insanın gölgesinde ruhu arayan Antik geleneği çağrıştıran radikal bir durumdur. Lavater' e göre, dış hatlarla belirlenmiş bir profil, deşifre edilmesi gereken bir hiyeroglif gibidir. Bu durumda gölgeyi analiz etmek, psikanaliz yöntemi ile eşanımlıdır (2006, s. 160). Dolayısıyla insan ruhunun derinliklerine ulaşmak, negatif imgenin her parçası ayrı ayrı analiz etmeyi gerektirir.

Negatif imge, Lavater'in çalışmalarında insanın günahkâr olan negatif tarafını temsil eder. Çok ciddi ve doğrulanmaya gerektiren bu tez, dış hatları belirlenmiş profilin simgesel ve anlamsal değeri ile ilgilidir. Anlam yüklü bir imge olduğu düşüncesine temellendiğinden insanın negatif imgesi olan siluet portre, ruhu dışsallaştıran bir varlıktır. Dışsallaşan ruhun bu imgesi, insanın içindeki kötülüğün fiziksel bir tezahürüdür. İnsanın içsel varlığının negatif imgesi yoluyla açığa çıkarılma pratiği, Hristiyanlığın günah çıkarma pratiğini hatırlatmaktadır (Görsel 24). Bu durumda Lavater'in fizyonomi makinesi ile günah çıkarma

pratiği arasındaki benzerliği görmek zor olmayacaktır.



Görsel 24. Thomas Holloway ve diğerleri, Johann Kaspar Lavater' in Siluet Çizme Makinesi / Johann Kaspar Lavater' s Silhouette Machine. 1792. (Gravür, ?)

Thriftyscissors. Johann Kaspar Lavater' in Siluet Çizme Makinesi / Johann Kaspar Lavater' s Silhouette Machine. Erişim: 24. 05. 2019.

<http://thriftyscissors.blogspot.com/2012/12/who-was-johann-kaspar-lavater.html>,

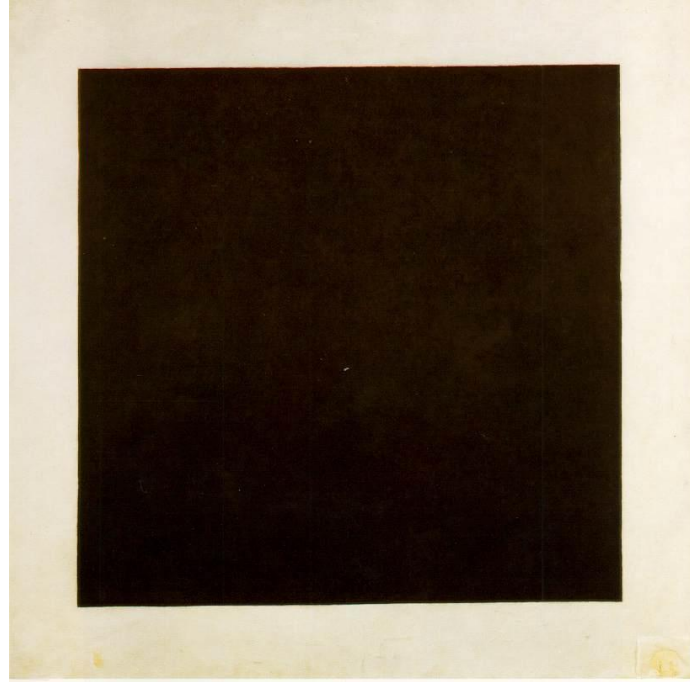
Günah çıkarttıran papaz gibi, fizyonomist de silüet portre çıkartarak ruhun sırlarına ulaşır. Muhtemelen tıpkı onun gibi Tanrı'nın imgesinden yaratılmış insan yerine, günahkâr insanı keşfeder. Lavater, fizyonomi ile uğraşan kişileri tanımlarken zihninde buna benzer bir süreç vardır: "O (iyi fizyonomist), ruhları tanıma ve ruhun düşüncelerini okuyabilme özelliği bahşedilmiş olan Havarilerin ve ilk Hristiyanların karakterine sahip olmalıdır" (Lavater, 1772, s. 79; akt. Stoichita, 2006, s. 167). Başarılı bir fizyonomist, iyi bir Hristiyan olduğu sürece kişinin ruhunun derinliklerindeki günahı ortaya çıkarabilir.

Lavater, insanların ruhlarını değil ama negatif imgelerini yani gölgelerini okumaktaydı. Ona göre; gölge, ruhun kendisi tüm günahları ortaya koyan imgesel bir alandı. Bu nedenle fizyonomik yorumlama, gölge-ruhun sorgulanıp yorumlanması yoluyla yapılan bir uygulama olarak kabul edilebilir. Fizyonomik yorumlama, insan doğasında var olan temel

karamsarlığın da gösterildiği bir pratiktir. Bu durum, tek başına Lavater'ın felsefesinin bir özelliği değildir. Çünkü karamsarlık, Aydınlanma Çağı'na özgü bir özelliktir. Bu konuda Diderot'nun da söyleyecekleri vardı:

Tüm dünyada mükemmel biçime ve mükemmel sağlığa sahip tek bir kişi bile yoktur. İnsan türü, az ya da çok deforme ve hasta bireylerin oluşturduğu bir yığından başka bir şey değildir (Diderot, 1778, s. 266; akt. Stoichita, 2006, s.167).

Aydınlanma ruhuyla paradoksal bir biçimde gündeme gelen negatif imge, 20. Yüzyılın başında farklı bağlamlarda ele alınır. Bu dönemin çeşitlilik gösteren sanat ortamında negatif imge, kaynağından bağımsız salt imge olarak Batı tasvir sanatının geldiği noktayı temsil eden biçimlere bürünür. Bu biçimlerden Kazimir Malevich' in *Siyah Kare* ' si, negatif imge olarak bir hayli radikal bir örnek olarak gösterilebilir. Kuşkusuz *Siyah Kare*, başka bağlamlarda tartışılmaya uygun, ucu açık anlamları barındıran bir resimdir. Fakat burada *Siyah Kare*, salt imge olarak kaynağından bağımsız, salt bir negatif imge olarak tartışmak önemlidir. Batı resminde bir döneme işaret etmesi bakımından oldukça önemli olan bu eser, taklit yoluyla imge oluşturma meselesini tartışmaya açmasından ötürü dikkat çekicidir. Çünkü taklidin zirvesini gören Batı sanatı için böyle bir eser, taklidi öldüren bir aşamayı temsil eder.



Görsel 25. Kazimir Malevich, *Siyah Kare/ Black Square*. 1915. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79,5x79,5 cm).

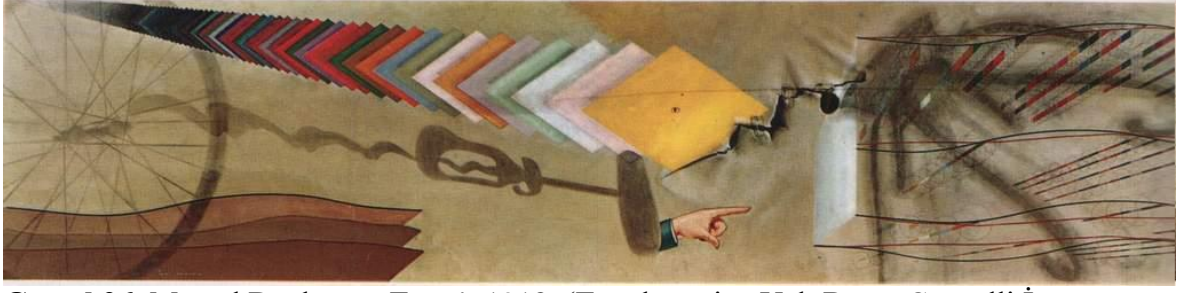
Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi, s. 189.

Malevich, *Siyah Kare*' yi yapmadaki amacı, 'mantık dışı' bir resim yaratmaktır. Bununla ifade etmek istediği gerçekten de anlamdan yoksun bir imge değildir. Aksine anlamdan öteye giden, anlamın ötesinde bir imge yaratmaktır (Stoichita, 2006, s. 188). Hem aşkınlığı hem de anlam yoksunluğunu içinde barındıran bu eseri, doğru değerlendirebilmek için Sanat Tarihi'ne bütün olarak değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü Siyah Kare, taklit edimi üzerine inşa edilen Batı tasvir sanatını 'sıfır' biçime indirgeme amacı taşımaktadır:

Burada, bugüne kadar 'resimler' veya 'resim sanatı' ya da 'sanat olarak anladığımız her şeye meydan okuyan bir form sergilenmektedir. Yarattığı tüm formları ve resim sanatının bütününe sıfıra indirgemek istemektedir (Lissitzky- Küpers, 1969, s. 333).

Siyah Kare, Malevich'in yapıtıyla ilgili herhangi bir açıklama yapmadığı, kendinde birçok soruyu barındıran ve resim sanatının bütününe sıfıra indirgeme gibi bir ereği olan siyah bir imgedir. Sanat tarihinin bütünü ele alındığında, gölgeden yani negatif imgeden doğduğuna inanılan Batı tasvir sanatı için *Siyah Kare*, en saf biçimiyle sanatta gelinen noktayı temsil etmektedir. Batı sanatının geldiği noktada tam sınırdaki duran bu yapıt, kaynağı olmayan bir gölgenin yani negatif imgenin kendisidir. Referansı tüm Sanat Tarihi olduğuna göre, bütün olarak Batı sanatı, bu '*siyah imge*' nin kaynağı olarak düşünülebilir. Dolayısıyla *Siyah Kare*' nin kaynağı, Batı tasvir sanatı geleneğiyle gölgesi de *Siyah Kare*' nin kendisidir.

Negatif imgeyi, Batı sanat tarihi geleneğiyle hesaplaşmanın aracı olarak gören sanatçılardan biri de Marcel Duchamp'tır. 20. yüzyılın başında bu türden bir hesaplaşmayı Duchamp, hazır- yapım gölgeler (readymade shadows) üzerinden yapmıştır. Sanatın sınırlarını zorlayan ve sanatta geleneksel ifade etme araçlarını reddeden sanatçı, hazır- yapım gölgelerle (readymade shadows) resimsel dilin dışında, deneysel bir anlayışı benimseyen işler ortaya koymuştur. Bu anlayışla, 1918 yılında yaptığı *Tu m*' adlı eser, en dikkat çekici çalışmalardan biridir (Görsel 26).



Görsel 26. Marcel Duchamp, Tu m', 1918. (Tuval üzerine Yalı Boya, Çengelli İğne, Cıvata, 69,8x313 cm).

Wahooart. Marcel Duchamp, Tu m'. Erişim: 27.05.2019.

<https://en.wahooart.com/@/7YLJ6W-Marcel-Duchamp-Tu-m%27>

Tu m', kütüphane duvarındaki boş alana göre tasarlanmış büyükçe bir yağlıboya resimdir. Bir bisiklet tekerleği, şapka askısı ve tirbuşonun negatif imgelerinden(gölge) oluşmaktadır. Negatif imgelerin kaynakları yoktur, tek başına hazır yapım gölgelerdir. Ayrıca resmin ortasında gerçek olmayan, yağlı boyayla çizilmiş bir yarık görülmektedir. Yarığa ise gerçek çengelli bir iğne tutturulmaktadır. Üç boyutlu yapısıyla bu iğne, iki boyutlu yüzeyde bir ihlal yaratmaktadır. Resmin ortasından sol köşeye doğru dizilen kare biçimler, üst üste bindirilerek hızlandırılmış perspektifle sınırsız bir uzam oluşturmaktadır. Aynı uzamı paylaşan tirbuşonun gölgesi, kare biçimlerin oluşturduğu uzama eşlik ederek tekerleğin negatifinin içinden geçer. Tekerleğin negatifi, solda tabloya sığmayacak kadar büyüktür. *Tu m'* da negatif imgelerin arasında dikkat çekici olan pozitif bir imge vardır: Tirbuşon negatifinin hemen altında fakat karşı tarafı işaret eden el, gerçek haliyle bağımsız pozitif bir imgedir. Resmin bütünüyle zıtlık oluşturan bu gerçek el imgesi, aslında Batı resim geleneği ile olan bağa işaret etmektedir. Victor I. Stoichita'nın aktarımına göre; el imgesi, gölgelerden oluşan bu kompozisyonda taklit edinimini temsil eder. Bu resimde el, radikal bir tersine çevirmenin aracıdır aslında. Çünkü Batı tasvir geleneğinde yaratma ediniminde el, gölgesiyle beraber çizilmektedir.⁷ Duchamp'ın resmindeki el ise artık klasik taklit ediniminde gölgesiyle beraber çizilen el değildir. (2006, s. 200). Bütünüyle gölgelerden oluşan bir kompozisyonda gölgesiz haliyle el, Batı tasvir geleneğine ironik bir gönderme yapan bir simgedir.

Sözcük oyunlarını çok seven Duchamp, *Tu m'* adını Fransızca *ben* ve *sen* sözcüklerini

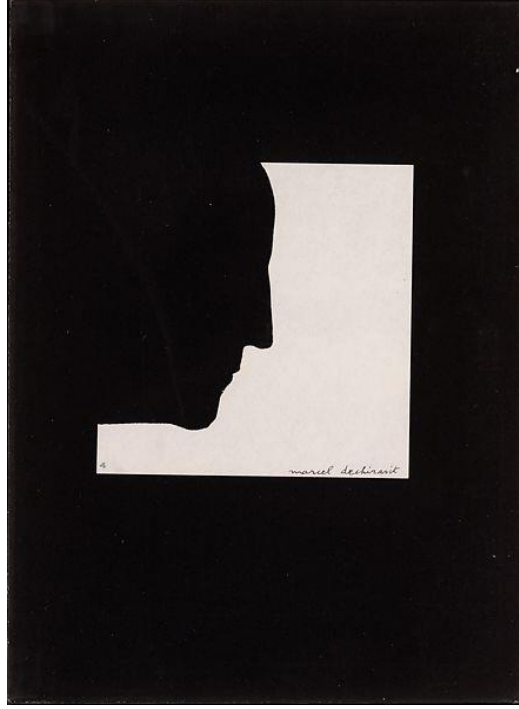
⁷ "Yaratıcı elin gölgesi" başlığı altında bu konu detaylı olarak tartışılmıştır.

kullanarak, ikinci tekil şahıstan birinci tekil şahısa doğru yönelen bir hareketi anıstırarak ‘sen... beni’ demiştir. Zeynep Sayın, bu konuda şunları dile getirir:

Böyle bir başlık, öznenin özdeşliğinden hareketle ötekini nesneleştiren ve merkezi perspektif yasalarına göre içinde eritmek amacıyla karşısına alan bir tavır yerine ötekinin ötekiliğine tâbi olmayı önerir. Özdeşlik, ötekinin ötekiliği sayesinde şekillenen, ötekinin mekânıyla başkalaşan bir niteliktir, ötekinin ötekiliğine teslim olmayı gerektirir (Sayın, 2015, s. 237).

Hazır nesne yerine, *Tu m'* da onların negatif imgeleri resmedilmiştir. Negatif imgeler, burada kaynağından bağımsız olarak resmin yüzeyinde salt nesnenin kendisi olarak var oluşturmıştır. Bu imgeler, artık herhangi bir pozitif kaynakla ilişkilendirilemeyecek imgelerdir. Batı resim sanatı geleneğiyle hesaplaşan işler üreten Duchamp, gölgenin Batı resim sanatıyla olan diyaloguna dair farklı işler de yapar. Fakat bu işlerde özellikle tersine çevirme yöntemlerini tercih eder. Negatif imgesinden elde ettiği oto portreler, gölgenin simgesel yönünü irdelemesi bakımından dikkat çekicidir. Öyle ki kendi profilinden elde ettiği negatif imgeleri imza gibi kullanır. Bu imgelerden birini, Robert Lebel’in kaleme aldığı *Sur Marcel Duchamp* (Marcel Duchamp Üzerine) adlı kitabın ilk sayfa tasarımı için yapar (Görsel 27). Duchamp’ın profili, genel hatlarıyla onun ünlü ‘kutular’ının (yeşil kutu) fonu üzerine yerleştirilir. Bu görüntü, Lavater’in yüzün gölgesinde kişinin ruhunu arama pratiğini hatırlatmaktadır. Fakat burada negatif imge, ruhsal bir çözümlemeden ziyade, kişinin varlığını anlatan bir simgeye dönüşür. Bu simge, pozitif olan aslından bağımsızlaşarak salt bir nesne olarak yüzeyde var olur. Zeynep Sayın bu konuda şunları dile getirir:

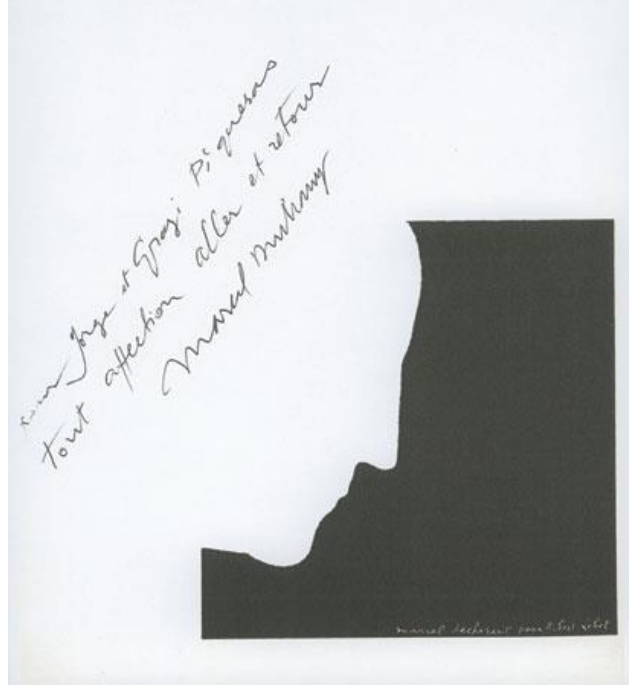
...Ancak bir ikinci ayna sayesinde modelin görüntüsünü veren pozitif gibi yeni bir pozitifdir bu: Negatifin içindeki yarığı tersinden çoğaltan ve kendi başına bir olmuşluğa yol açan bu yeni otoportre, aslı çoktan geçmişte kalmış olan bir pozitiflikten soluklanır ve negatifin içindeki yarığı, çift aşamalı bir *ara-lama* olarak kullanır (2015, s. 237).



Görsel 27. Marcel Duchamp, *Sur Marcel Duchamp* kitabının ön sayfası, 1959.

Metmuseum. Marcel Duchamp, *Sur Marcel Duchamp* kitabının ön sayfası. Erişim: 01. 06. 2019. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492560>

Duchamp'ın gölgeler üzerinden Batı tasvir geleneğine gönderme yaparak oto portreler yaptığı ve bunları bazı arkadaşlarına gönderdiği bilinmektedir. Bazen siyah silüet imgeleri, ters bir mantıkla beyaza dönüştürdükten sonra bunları arkadaşlarına gönderir (Görsel 28). Bu tavır, gölgenin kaynağıyla olan ilişkisini anlatan negatif ve pozitif diyalektiğinin tersine çevrilmesidir. Çünkü siyah olarak bilinen negatif imge, yer değiştirir ve beyaza dönüşür. Dolayısıyla beyaz imge, negatifin kendisi mi yoksa onun kaynağı mı belirsizliğini oluşturur. Ama her iki durumda da negatif imge, kaynağı olmadan salt bağımsız bir obje olarak Duchamp'ın varlığını temsil eder.

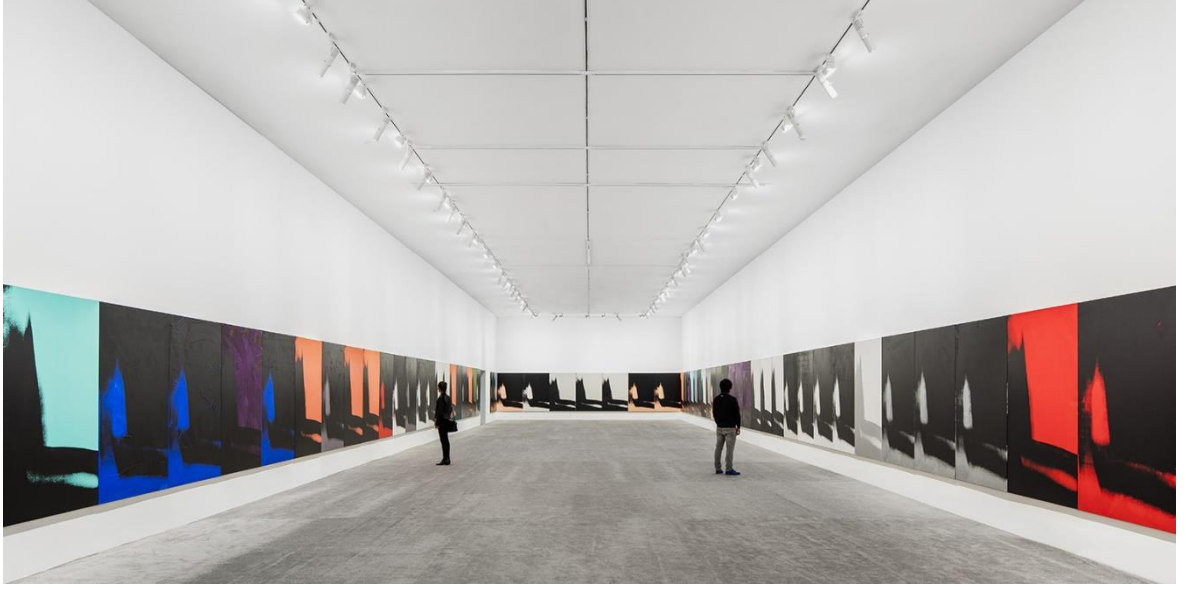


Görsel 28. Marcel Duchamp, Profilden Otoportre, 1959.

Toutfait. Marcel Duchamp, Profilden Otoportre, Erişim: 01. 06. 2019.

https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/gervais/popup_9.htm

Yirminci yüzyılın avangart düşünceleri ve fotoğraf makinesinin taklit edinimini kolaylaştırması, negatif imgenin sanattaki görünümünü de çeşitlendirir. Negatif imge, pozitif olan kaynağı olmadan salt biçim diliyle bazı sanatçıların yapıtlarında yer alır. Bunlardan en dikkat çeken Andy Warhol' un 1979 yılında New York'taki Heimer Friedrich Galerisi'nde sergilediği 66 tuvalden oluşan sergisidir. Aralarında boşluk olmaksızın çerçevesiz tuvalerden oluşan sergi, bir bütünlüğe sahiptir: tuvaler, aynı hizada ve başladığı yerde biten döngüsel bir biçimde galeri mekânına asılmıştır. Tuvalerin içeriği ve onların sergileniş biçimi sıra dışıdır. Tuvallerdeki imgeleri, bilinen herhangi bir nesnenin görüntüsünü yansıtmamaktadır. Bu negatif imgeler, aslında kâğıt hamuruyla elde edilen biçimlerin gölgeleridir. Bu gölgelerin fotoğrafları çekildikten sonra sentetik polimerlerle ipek baskısı alınmıştır.



Görsel 29. Andy Warhol, Gölgeler/ Shadows. 1978. (Tuval Üzerine İpek Baskı, 102 tuvalden her biri 193x132,1 cm).

Artasiapacific. Andy Warhol, Gölgeler/ Shadows. Erişim:26.05.2019.

<http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/AndyWarholShadows>

Bütünsel olarak değerlendirildiğinde sergi, sinema filmi karesini andıran bir biçimde tuvallerdeki imgelerden oluşmaktadır. Bu imgeler, soyut dışavurumcu bir izlenim yaratsa da aslında gölgelerin izdüşümlerin birebir yansıması olduğundan hiperrealist bir anlayışın ürünleridir. Fakat bu negatif imgeler, bir öykü içermeyen aksine ucu açık, farklı anlamları çağrıştıran imgelerdir. Bu yüzden serginin içeriği konusunda çok farklı değerlendirmeler yapılmıştır. Genel olarak sanatı hakkında net açıklamalardan kaçınan Warhol, kendisinin bir sır olarak kalmasını tercih etmektedir: “Ben bir sır olarak kalmayı tercih ediyorum. Hiçbir zaman hayatımı anlatmayı sevmiyorum ve bu yüzden her sorulduğunda birbirinden farklı şeyler anlatıyorum” (Smith, 1988, s. 202). Warhol’un bu tuvalerde yapmak istedikleri tam olarak bilinmese de sergide sürekli yenilenen negatif imgeleri, sanat tarihsel bir bağlamda ele almak gerekmektedir. Batı sanatında ilk resmin gölgeden oluştuğu ve taklit edimine dayanan sürecin son halkası olarak düşünülebilir. Warhol, bu imgeleri tuvalerde sürekli tekrar ederek taklit edimine atıfta bulunmaktadır. Bu sergide imgelerin tekrarlama fikrini, De Chirico’dan almaktadır. Çünkü Warhol’un gölge ve tekrar ile ilgili saplantısında, De Chirico’nun, önemli bir etkisi vardır. Chirico, hayatı boyunca eserlerini tekrar tekrar üretmekteydi ve bu tekrarlama düşüncesini Nietzsche’nin felsefesindeki aynılık

düşüncesinden almaktaydı. Nietzsche, “şeylerin mutlak ve bitmemecesine yinelenen çevrimi” adlı öğretisinde şunları dile getirmektedir:

Ya, günün ya da gecenin birinde bir şeytan en *yalnız anında yanına* gelip, şöyle derse sana:
“ *Şu an* yaşıyor olduğun ve *şu ana* kadar yaşadığın hayatı bir kez daha ve *sayısız* kez yaşamak zorunda kalacaksın; yeni hiçbir şey olmayacak onda, hayatındaki her acı ve her sevinç, her düşünce ve iç çekiş ve söze dökülemeyecek kadar küçük ve büyük her şey geri dönecek sana, aynı sıra ve düzenle bu örümcek ve bu ayışığı da ağaçlar arasındaki, bu an da ve ben de. Varoluşun ebedi kum saati tersyüz edilir hep yeniden, onunla birlikte sen de, toz zerresi!”

Üzerine atılıp dış bilemez miydin, lanetlemez miydin böyle konuşan şeytanı? Belki de ona şöyle diyeceğin olağanüstü bir an yaşamışındır: “Bir tanrısın sen, bundan daha tanrısal bir şey duymadım.” Bu düşünce aklında yer etse, *seni* olduğun gibi bırakmaz değiştirir, belki de ezerdi. Her şeydeki *şu* “Bir daha arzular mısın bunu ve sayısız kez daha?” sorusu en ağır yük olarak çökerdi eylemlerinin üzerine. Belki de kendine ve hayata karşı hazır olurdun bu nihai ebedi onaylama ve tutkudan *başka hiçbir şeyi tutkuyla istememeye?* (Nietzsche, 2004, s. 65)

Aynılık düşüncesini De Chirico’dan alan Warhol, aslında Nietzsche’nin Chirico’yu etkileyen her şeyin tekrar yenilenmesi fikrinden beslenmektedir. Sanatçı, tekrar imge yaratma düşüncesinde borcunu ödemek ister gibi Chirico’nun ölümünden 1 ay sonra onun gölge kompozisyonlarını çoğaltarak elde ettiği eserlerden bir sergi düzenler. Bu sergideki resimlerden *Huzursuz Eden Muses (De Chirico’dan sonra)* adlı resmi, Chirico’nun imgelerinin dört karede yan yana getirilmesiyle oluşur (Görsel 30). Bazı renk değişimlerinin dışında tamamıyla birbirine benzer bu imgeler, tek bir yüzeyde birleşir. Resimdeki imgelerin biçimlerinin tamamıyla Chirico’ya ait olmasına rağmen, Warhol bu kompozisyonda sadece negatif imgelerin renklerini değiştirir. Dolayısıyla Chirico’ya ait imgeleri kendisine mal eden Warhol’ün bu çalışmasında negatif imgelerin artık öyküselliğini yok eder. Bu durum, renkli ve tekrar edilmiş halleriyle bu negatif imgelerin resimsel anlatının son nefesini verişini ve sonsuz kırılmayı temsil etmesini sağlar.



Görsel 30. Andy Warhol, Huzursuz Eden Muses (De Chirico'dan sonra) / The Disquieting Muses (After De Chirico), 1982. (Tuval Üzerine Sentetik Polimer ve Serigrafi Mürekkebi, 127x106,7 cm).

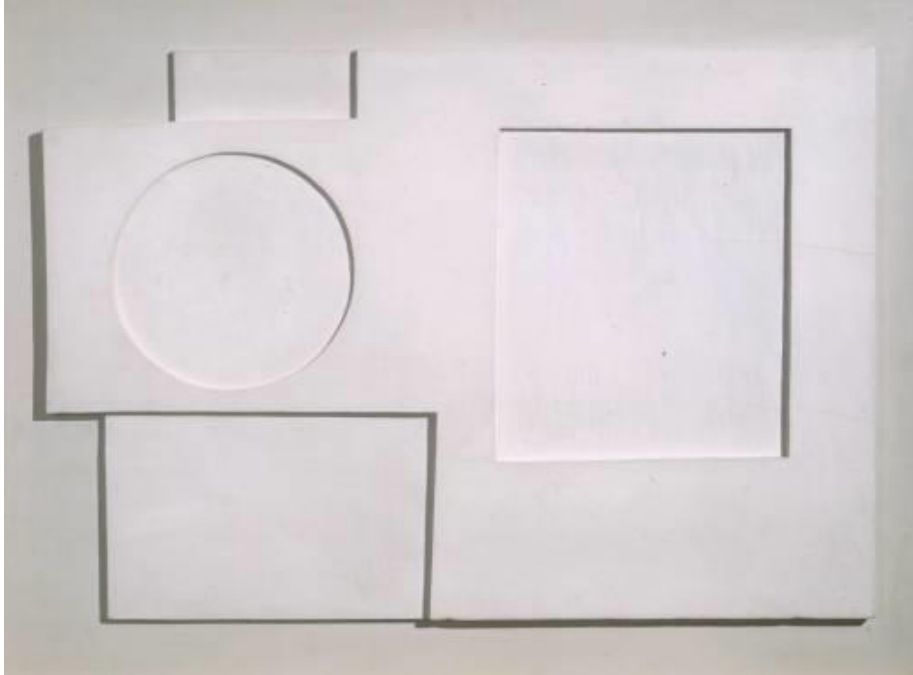
Artbasel. Andy Warhol, Huzursuz Eden Muses (De Chirico'dan sonra) / The Disquieting Muses (After De Chirico). Erişim: 26.05.2019.

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/34808/Andy-Warhol-The-Disquieting-Muses-After-de-Chirico>

2.8. Biçimin Aracı Olarak Gölge

Batı sanatında gölge, Rönesans'ta ortaya çıkan merkezi perspektifin imkânlarıyla insan bakışına yönelik yanılsama yaratmanın bir unsuru olarak önemli bir işlev görmüştür. Bu dönemde kullanılmaya başlanan yapay ışık kullanımıyla elde edilen gölgeler (tek bir ışık kaynağından gelen ışık ve gölgeler) resmin yüzeyinde derinlik yanılsamasını yaratmıştır. Barok dönemine gelindiğinde gölge artık salt biçimi yaratmanın unsuru değil, ayrıca psikolojik olarak etkilemenin aracı olmuştur. Fakat 19. Yüzyıl ortalarından itibaren sanattaki devrimci yaklaşımların etkisiyle, Batı sanatının biçim dilinin büyük oranda değişmesi, resmin yüzeyinde yanılsama yaratma üzerine inşa edilen biçim yaratmanın temelleri sarsılması, gölgenin sanattaki görünürlüğü de çeşitlendirir. Bu dönemde Doğu sanatına olan

ilginin büyümesiyle, resimde gölgenin üstlendiği işlev, artık salt yanılsama ve psikolojik etkilerin parçası olmak değil, resmin yüzeyinde farklı biçim dillerinin aracı olmaktır. Tıpkı İngiliz sanatçı Ben Nicholson'un eserlerindeki gibi. Nicholson, daire, kare gibi basit biçimleri farklı kalınlıktaki beyaz kartonlara oyarak yeni bir biçim dili yaratmayı denemiştir (Görsel 31). Tamamen beyaz kompozisyonlarında temel biçimlerle espası, elde etmenin yollarını denemiştir. Bunu denerken ışık ve gölgenin doğal etkisinden yararlanmışır. Eserlerinde rengi öteleyen ve tamamen biçim dili üzerinden sanatını gerçekleştiren sanatçı, derinlik ve yalınlık hissini yaratmayı önemsemiştir. Gombrich'in aktarımına göre; Ben Nicholson bu tür çalışmaları için aradığı şeyin gerçeğin ta kendisi olduğunu ve bu nedenle sanatsal ya da dini bir deneyim arasında hiçbir fark olmadığını belirtmiştir (Gombrich, 2013, s. 583). Nicholson yaptığı işleri, aşkın bir pratiğin ürünü olarak görse de onun işlerinde ışık ve gölge etkili birer unsur olarak biçime hizmet etmektedir. Gerçeğin kendisini arayan ve sanatını yalın biçimlerle oluşturmaya çalışan Nicholson bu eserinde gölge, yanılsama yaratmanın aracı değildir; zaten var olan derinliği, ışığın kırılmasıyla belirginleştiren yalın bir öğedir.

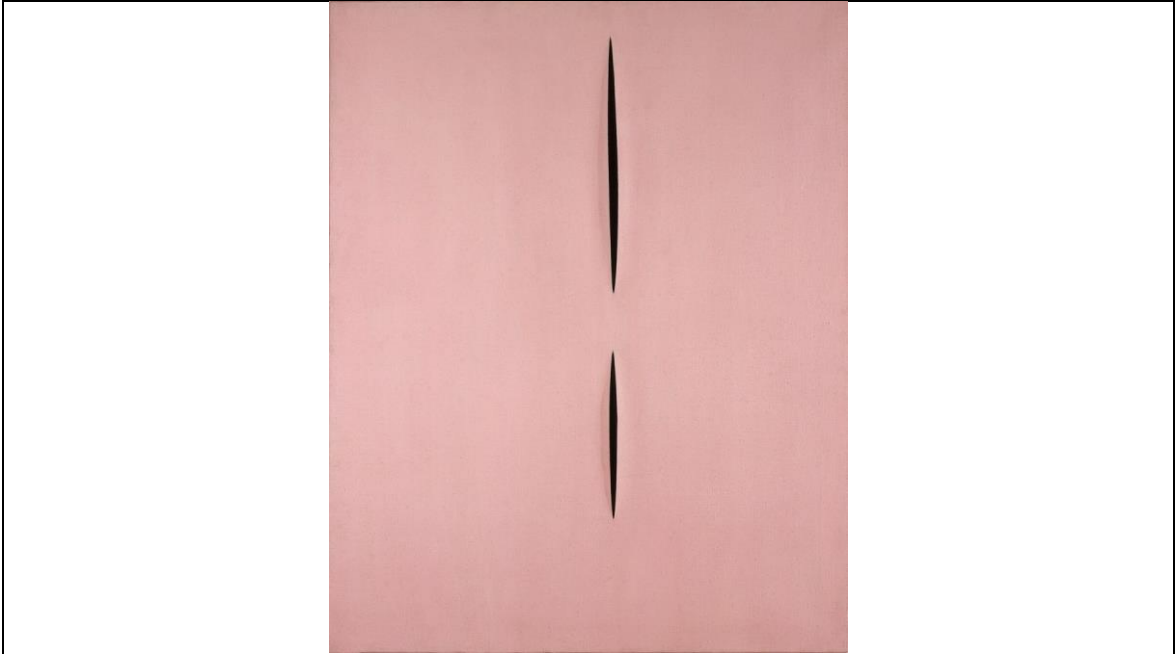


Görsel 31. Ben Nicholson, Rölyef/ Relief, 1934. (Kesilmiş Karton Üzerine Yağlı Boya, 71,8 x 96,5 x 3,2 cm).

Tate. Ben Nicholson, Rölyef/ Relief, Erişim: 26.05.2019.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/nicholson-1934-relief-t02314>

Gölge, bir diğere sanatçı olan Lucio Fontana'nın işlerinde dolaylı bir gösterge olarak bir işlev görür. Gölge, tuval yüzeyine sıra dışı müdahaleler yapan sanatçının işlerindeki kesiklerde boşluğun ve derinliğin gücünü arttırmaya yardımcı bir öğedir. Ayrıca Fontana'nın işlerinin temelini oluşturan boşluk ve zaman kavramlarına anlam kazandıran öğedir. *Tagli* adı verilen kesiklerin oluşturduğu yüzeylerde gölgenin varlığı, kesğin performansını takip eden izleyicinin zaman boyutunu kavramasına olanak sağlar. Fontana da Ben Nicholson gibi eserlerinde gerçek ruhsal bir deneyim peşindedir. Pia Gottschaller'in aktarımına göre; Fontana, '*Tagli*' işlerinin olduğu '*Concetto Spaziale*' adlı seri için, izleyiciye mekânsal bir sakinlik, kozmik bir netlik, sonsuz bir huzur duygusu vermeyi başardım (2012, s. 58) ifadesini kullanmaktadır. Fontana'nın aşkın bir deneyimin ürünü olarak gördüğü resimlerden biri *Concetto Spaziale* adlı resimdir (Görsel 32). Bu resimde iki sıra dışı kesik, üst üstedir. Resmin yüzeyinde başka herhangi bir imge ve müdahale yoktur. Boyanarak yaratılan bir imge olmadığından, aslında bir gölge de yoktur. Fakat tuvaldeki kesikler, son derece yalın imgeler oluşturur bu kompozisyonda. Kesğin araladığı ve ışığın ulaşamadığı alanlar ise bu kompozisyonun gölgeleri olarak, resmin biçimsel yönüne katkı sağladığı gibi onun aşkın yönünü de katkı sağlamaktadır.



Görsel 32. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1959. (Tual Üzerine Sentetik Boya, 125x 100 cm).

Gottschaller, Pia. (2012). *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Yırtma, kesmenin yarattığı etkiden faydalanan ve dikkat çekici bir şekilde işlerini gölgeli unsurlarla tamamlayan bir diğer sanatçı Burhan Doğançay'dır. Sanatçı, *Kurdele* adını verdiği seride yaptığı guaj ve sulu boya çalışmalarında monokrom yüzeylere canlı ve çok renkli kıvrık kâğıt biçimlerden yararlanmıştı. 1982 yılında yaptığı '*Spiderweb*' adlı resim bu seri kapsamında yaptığı önemli eserlerinden biridir (Görsel 33). Bu kompozisyonda esnek bir gerginlikle, ince yapılı renk kuşakları görülmektedir. Kuşakların canlılığı, gerçek mi yoksa yüzeyde elde edilmiş bir yanılsama mıdır ikilemini yaratmaktadır. Canlı renkte kurdele biçimleri ile gölge biçimlerin birbirine karışması ise kaynak ve gölgesini birbirinden ayırt etmeyi güçleştirmektedir: Gölgeler, renkli kuşakların gölgesi midir yoksa kaynağı belli olmayan bağımsız gölgeler midir? Bu belirsizliğe rağmen kompozisyonun büyük bölümünü kaplayan gölgeler, resimde baskın unsurlardır. Öyle ki gölgeler, biçimleriyle başkalaşarak korkutucu bir canlıyı çağırıştırılmaktadır. Kuşkusuz bu çağrışımında gölge biçimlerin düzenlenişinin ve onların kaynağından daha büyük boyutlu çizilmesinin etkisi vardır. Richard Vine, *Spiderweb* için kendi kendine yeten bu savunmasız biçimler, sabah veya akşamüzeri yaratıkları kendi büyük gölgeleriyle bir tür diyaloga girişmekte (2003, s. 12) ifadesini kullanmaktadır. Doğançay'ın gölge biçimlerinin kaynağı, günün erken ya da geç saatleri olsa da aslında bu biçimlerin oluşmasında önemli derecede kaligrafinin etkisi vardır. Eleanor Flomenhaft, Burhan Doğançay'ın kısa süreli oluşan gölge izlenimlerinde Japon, Çin ve Arap kaligrafisinin etkisinin olduğunu dile getirmektedir (1994, s.30). *Spiderweb*'teki gölge biçimlerin siyah ve silüet yapısı, bu iddiayı doğrular niteliktedir.



Görsel 33. Burhan Doğançay, *Spiderweb*. 1982. (Kağıt Üzerine Guaj, 55.9x 76.2 cm).

Vine, Richard (2003). *Burhan Doğançay Works On Paper 1950- 2000*, New York: Hudson Hill Press.

Gölgeyi farklı bir bağlamda ele alan Kara Walker, çalışmalarında çizgi roman karakterlerini çağrıştıran silüetlerden yararlanmaktadır. Abartılı ve dışavurumculuktan gelen bir biçim diliyle oluşturulan işleri, alelacele yapılmış görüntüsü vermektedir. Fakat biçimlerinin kabalığına rağmen, bir tür sahici etkiye sahiptir. Walker, Amerika'nın tarihinde kölelik dönemi gibi karanlık bir dönemin barbarlığına bir tür eleştirini yapmaktadır. Bu eleştiriyi ise şiddet ve ırklar arası cinsellik üzerinden sarsıcı bir biçimde sunmaktadır. Enrique Juncosa, Walker'ın öyküleri için şunları dile getirmektedir:

Walker'ın öykülerinin karabasanı andıran bir niteliği var; yine de bu öykülerin içine serpiştirilmiş, Ortaçağ saray soytarılarını çağrıştıran provokatif bir mizah duygusu da görmek mümkün. Walker, otorite ve tarihin temsil edilmesinde kabul edilmiş yöntemlerde delikler açıyor; dikkatimizi gücün suistimal edilmesine, güçle ilgili çelişiklere çekiyor (Juncosa, 2009, s. 38).



Görsel 34. Kara Walker, Atlanta Savaşı: Arzunun Alevlerindeki Siyahi Bir Kadının Öyküsü Üzerine-Bir Yeniden İnşa (Ayrıntı). 1995. (Kâğıt Kesme ve Yapıştırma, Değişken Boyutlar).

Gölgeye Övgü. (2009). İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, s. 115.

Kara Walker, işlerinde ülkesinin sorunlu tarihsel bir döneminin eleştirisini yaparken gölgenin antik dönemi çağrıştıran olumsuz anlamından yararlanmaktadır. Tarihsel bir sürecin karanlık yanları ile gölgenin olumsuz anlamıyla kurulan ilişki, sanatçının çalışmalarında saçma ve komik figürlerle somutlaşmaktadır. Kaynağı olmayan gölgeler, silüet biçimlere dönüşerek karanlık bir tarihin varlıkları olarak etkileyici bir biçimde sunulmaktadır.

Karanlık tarihsel dönemlerle hesaplaşan bir diğer sanatçı William Kentridge'nin işlerinde de gölge bir hesaplaşma aracıdır. Çalışmalarını adeta bir tür ilkel tekniklerde yapan Kentridge, gölge kompozisyonlarında bir dışavurumcu biçim dilinden yararlanmaktadır. Çalışmalarında yararlandığı gölge biçimleri, silüetlere dönüştürerek onları mükemmellikten uzak biçimde tasvir etmektedir. Kentridge'nin işlerindeki hayal gücü ve anlatım, Walker'ın işlerinde olduğu gibi arka plana politik meseleler ve sorunlar konarak sunulmaktadır. Fakat İki sanatçının biçimlerini yaratmada kişisel deneyimlerin etkisi vardır. Enrique Juncosa'nın aktarımına göre; Güney Afrika'daki ırk ayrımına karşı savaştan liberal bir Yahudi ailesinden gelen Kentridge, tarihin zor dönemlerine sünger çekebilen insanların bu özellikleri onun ilgisini çekmektedir(Juncosa, 2009. S.38). Bu yüzden Kentridge'nin çalışmalarında gölge, karanlık dönem eleştirisi yapmak ve onunla diyaloga girmek için bir tür araçtır. Onun çalışmalarında gölgenin bizzat kendisi, ayrı varlık olarak karanlık tarihsel dönemin tanığıdır. Kentridge ifade ettiği gibi; gölge özü olmayan bir görüntüden ibarettir, maddeden yoksunluktur; fakat bir yandan da yüzeyin baştan çıkarıcılığından kurtulmanın yolunu sunar (Kentridge, 2001, s. 18). Kentridge, maddeden yoksun bu imgelerin metaforik anlamından yararlanarak oluşturduğu biçimlerle karanlık dönemlerle hesaplaşmaktadır.



Görsel 35. William Kentridge, 'Geçit' serisinden bir ayrıntı. 1999-2000. (Bronz Heykel,?)

Gölgeye övgü kitabı, 2009, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, s. 79

Günümüz sanatının geldiği noktada gölgenin sanatta kullanım çeşitliğini görmek açısından Corneli Parker'ın *Cold Dark Matter: An Exploded View* adlı çalışması dikkat çekicidir. Tate

müzesinde sergilenen bu enstalasyon, sıradan bir İngiliz bahçe barakasının patlatılıp ve patlama sonrasında barakanın yanmış, parçalanmış malzemelerinin galeri mekanına asılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Değişken mesafelerde asılan materyallerin arasına bir ışık kaynağı yerleştirilerek elde edilen gölgeler, galerinin tavanı ve yüzeyi dahil olmak üzere dört duvarına yansımıştır. İrili ufaklı çok sayıda gölge, bu devasa alanda kaynağı ile birlikte yayılmıştır. Gölgelelerin kaynağıyla birlikte galerinin mekânındaki varlığı, bahçe kulübesinin tekrar patlıyor veya birleşiyor mu ikilemini yaratmaktadır. Parker, bu enstalasyon için patlama anının tekrar organizasyonu ifadesini kullanmaktadır. Ona göre; enstalasyon, patlama anının dondurulmuş halini gösterir gibidir. Düzenleniş biçimi, kulübe tekrar mı patlıyor veya birleşiyor mu ikilemini izleyiciye yaşatıyor. Patlamış nesnelere havada asılı olması, bu çalışmanın etkisini artırmakla birlikte insanı derin düşünmeye sevk etmektedir. Bu yüzden nesnelere asılması önemlidir. Aksi takdirde bu nesnelere yerde diziliyor olması, herhangi etkisi yaratmaz (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>). Corneli Parker'ın enstalasyonunu oluşturan patlamış, yanmış malzemelerin etrafa yaydığı gölgeler, patlama anını çağrıştırmaktadır. Gölgelelerin kaynakları ile birlikte varlığı, patlama anının galeri mekânında sonsuza kadar yakalanmasını göstermektedir.



Görsel 36. Corneli Parker, Cold Dark Matter: An Exploded View. (1991). (Enstalasyon, 400 x 500 x 500 cm).

Tate. Corneli Parker, Cold Dark Matter: An Exploded View, Wood. Erişim: 13.09.2019 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded>

BÖLÜM III: UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELER

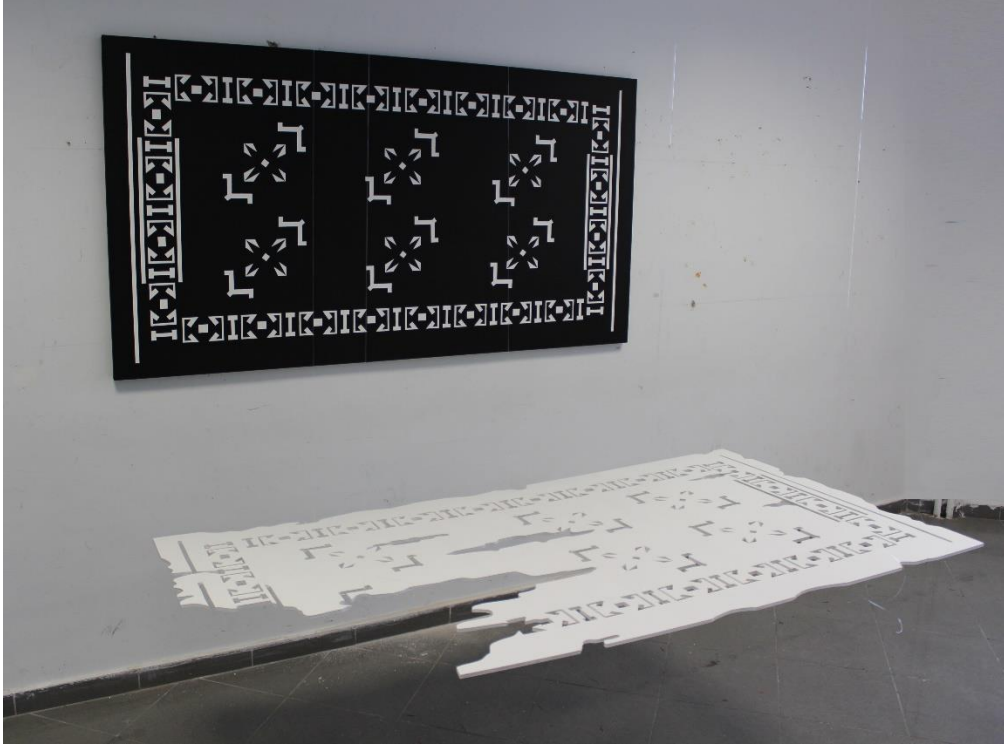
Gölge bir varlık mıdır? Varlıksa, nasıl bir varlıktır? Kuşkusuz bu sorunun cevabı, kolay olmamakla beraber, çok farklı biçimlerde verilebilir. Ama gölgenin kaynağı ile ilişkisi, irdelendiğinde gölgenin varlığına dair açıklamalar aydınlatıcı olabilir. Gölge, ikiz imge olarak kaynağının yansımasıdır. Onun varlığı, ışıkla birlikte kaynağına bağlıdır. Dolayısıyla gölge varsa muhakkak kaynağı da vardır. Çünkü gölge, kaynağının imidir. Öte yandan kaynağın (nesne) varlığı, gölgesi olduğu sürece kanıtlanabilir. Dolayısıyla kaynak ile gölge arasında birbirinden bağımsız olmayan, birbirini tamamlayan bir ilişki vardır. Aksi takdirde ne gölge tek başına var olabilir ne de kaynağı. Bu iki farklı gerçeklik, ancak birbirini tamamladıkları sürece var olabilmekteler. Dolayısıyla gölgenin kaynağı ile oluşturduğu diyalog, negatif-pozitif diyalektiğine benzetilebilir. Negatif varsa pozitif de vardır, çünkü negatif, pozitiften doğar. Öte yandan pozitif varsa negatif de olmalıdır, çünkü pozitif, ancak onun negatifi var oldukça tamamlanır. Birbirini tamamlayan bu zıtlıklar, yaşamın içindeki varoluşsal zıtlıklar gibi birbirlerinden ayrı düşünülemez. Bu sayede gölgenin ışıkla birlikte kaynağıyla ilişkisinden doğan anlamlar, bu tez kapsamında yapılan uygulamaların içeriğine dönüştürmektedir.

Bu tez kapsamında yapılan işlerin tekniği sadece bir sanat disiplinine dayanmamakta, aksine günümüz sanatının olanaklarına ve kavrayışına paralel olarak birden çok sanat disiplini içermektedir. Gölge meselesinin merkeze alınarak ve özellikle onun simgesel ve metaforik yönüne odaklanarak yaratılmış olan bu uygulamalar, sergi mekânının boyutu, atmosferi dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla bu uygulamaların, düzenlenecek olan sergi salonunun (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Turan Erol Sanat Galerisi) ortamına uygun olarak yaratıldığı bilgisini belirtmek gerekmektedir.

‘Varlık ve Biçim Bağlamında Gölge Pratikleri’ adlı bu tezin uygulamaları, gölgenin zengin anlam çeşitliliğinden beslenmektedir. Gölgenin kendi kaynağıyla olan negatif-pozitif ilişkisi, bu uygulamaların içeriğine ilham vermiştir. Dolayısıyla gölgenin kendi kaynağı ile olan ilişkiden kaynaklanan karşıtlık, bu kapsamda üretilen işlerin içeriğini dönüştürmüştür. Bu durum, uygulamaların karşıtlıklar, ikilemler ve yanılsamalar, üzerine inşa edilmesini sağlamıştır.

Gölgenin simgesel ve metaforik anlamlarına odaklanarak elde edilen bu uygulamalar, *Yaralı Bilinç* adlı bir seriyi içermektedir. Yaralı bilinç kavramıyla kastedilen şey, yaşayan, bir bakıma zihinsel yapıları hala geleneğe bağlı olan ve modernliği sindirmekte güçlük çeken toplumlardaki bireyin bir tür dramıdır. Farklı bilinç katmanlarına sahip olan ve bu yüzden günümüzün hızlı dünyasında yaşadığı alana tam olarak ait olamayan, eklemlenemeyen bireyin ikilemelerine lirik bir göndermedir. Bu bireylerinin bilinçlerinde bir tür uyumsuzluk yaşanmakta ve uyumsuzluğa neden olan iki varoluş tarzı birbiriyle çatışmaktadır. Bu durum, onların bilincinde belli çatlaklar meydana getirmektedir. Kendine karşı verdiği mücadelede bireyin bilinci, hala geçmişte var olan ile günümüz olanaklarının çekiciliği arasında gidip gelmektedir. Böylece bilinç maruz kaldığı radikal değişimler karşısında, geçmişin nostaljisine kapılarak yaşadığı dünyaya uyum sağlamada güçlük çekmekte ve kendine yabancılaşmaktadır.

Daryush Shayegan bireyin bilincindeki bu türden uyumsuzluk ve yabancılaşmanın sebebini, geleneksel toplumlarda yaşamış bireyin bilincinde yeni gerçeklik kodlarının var olmaması ve bilişsel birikim eksikliği ile ilişkilendirir. Ona göre; bu bireylerin bilinci, yeni nesnelere, fikirlere yabancı olduğundan ve bunları tanımlamak için zihninde elverişli sözcükler, uygun tasvirler olmadığından, yeni gerçekliklere hazırlıksız yakalanmaktadırlar. Her ne kadar yeni bilgilerden yararlanıp onları kullansalar da onların hafızasındaki akışın bir yerinde bu bilgiler, asılı kalıyorlar (2017, s. 15). Bireyin bilinci, oluşumların tarihine tanık olan bir geleneğe sahip olmadığından, bunları hazmetmede güçlük çekmektedir. Bu güçlük ise çatlaklara ve bozulmalara sahip bir '*yaralı bilinc*'in oluşmasına neden olmaktadır.



Görsel 37. Sadık Arslan, Yaralı Bilinç. 2019. (Yerleştirme: Sunta Üzerine Kesim, Tuval Üzerine Akrilik Boya, İki Parçadan Her Biri 105 x 200 cm).

Yaralı Bilinç adlı bu çalışma, gölgenin pozitif ve negatif diyalektiğini anıştıran bir kurguya sahiptir (Görsel 37). Uygulama, iki parçadan oluşmaktadır: biri gerçek bir kaynağı yani pozitif olanı, diğeri ise kaynağının gölgesini yani negatif olanı temsil etmektedir. Biçim olarak bir kilim imgesinden yararlanılmıştır. Kilim imgesi, ilk olarak geleneğin bir metaforu olarak düşünülse de öte yandan mevcut olanın, geçmişin ve öz'ün metaforu olarak da düşünülebilir. Bu çalışmadaki kilim motifleri, geleneksel kilim motiflerini çağrıştırsa da tamamen sanatçısı tarafından yeniden yaratılmış özgün biçimlerden oluşmaktadır. Bunun sebebi, kilimin kimliğinin anonimleştirme arzusudur. Bu durumda bilincin metaforu, kilim olarak karşımıza çıkmaktadır. İki parçalı işin birinci parçası, suntanın kesilmesi ile biçimlendirilirken, diğeri ise tuvalin akrilik boya ile boyanmasıyla biçimlendirilmiştir. İlk parçayı oluşturulan kilim, misinalar aracılığıyla havada asılı durmaktadır. Belli bir mesafeden asılı oluşu, onun durduğu boşlukta varlığına dair belirsiz çağrışımlar yapmaktadır. Suntadan oluşan kilim yeni ve bütün değildir; aksine parçalanmalara ve bozulmuş biçimlere sahiptir. Bu durum, 'yaralı bilinç' fikriyle örtüşmekte ve yaralı bilince dair görsel bir dil oluşturmaktadır. 'Yaralı bilinç', burada artık nesnesini bularak onunla diyaloga geçmekte ve büründüğü lirizmle boşlukta sallanmaktadır. Beyaz haliyle boşlukta

varlığı, geleneksel Çinli sanatçıların boşluk kompozisyonlarını anıstırmaktadır: huşu içinde ve dingin bir şekilde... İkinci parça kilim imgesi ise duvara asılan tuvalden oluşmaktadır. Biçimi bozulan sunta kilimin(kaynak) aksine, siyah tuvalden oluşan bu bölüm, herhangi bir parçalanmaya sahip değildir ve net bir iz düşümle duvarda asılı durmaktadır. Gölgeyi temsil eden bu parça, kaynağıyla aynı ölçüde olmasına karşın ondan daha pürüzsüz ve net olarak mevcuttur. Parçalanmamış bir biçimde yaralı bilincin yaralı olmayan halini temsil etmektedir.

Biçimi bozulmuş bir nesnenin(kaynak) gölgesinin biçimi bozulmadan net bir biçimde duvar yüzeyinde mevcut olması nasıl açıklanır? Gölge gibi her an kaybolmaya hazır bir imgenin bu kadar somutlaşmasının anlamı ne olabilir? Ayrıca bu iki bölüm arasında kurulan görsel diyalog neyi anlatır? Bu ve buna benzer birçok soru, 'Yaralı bilinç' te ortaya çıkmakta ve bunlara verilen cevaplar farklılık içermektedir.

Yaralı Bilinç serisi kapsamında yapılan bir diğer iş, *Bir İkilemin Öyküsü I* adlı yerleştirmedir (Görsel 38). Merdiven biçimine sahip bu yerleştirme, serinin ilk işinde olduğu gibi iki bölümden oluşmaktadır: biri somut nesne olarak ahşap merdiven, diğeri ise şablonların duvar yüzeyinde oluşturduğu gölge merdiven biçimidir. Aslında tek bir biçimin ürünü olan bu iki farklı gerçeklik, birbirini uyumlu bir şekilde tamamlamaktadır. Ahşaptan oluşan merdiven, beş basamaktan sonra yerini birkaç şablondan oluşmuş gölge merdivene bırakır. Alt bölüm hacmi olan bir biçim iken, üst bölüm ise hacmi olmayan uçucu bir imgedir. Bu çalışmada gölge, kaynağının izdüşümü olarak değil aksine kaynağının kendisi olarak bağımsız bir varlıktır; merdiven biçimini tamamlayan ve artık gerçek bir varlığın tamamlayıcısı olan bir imgedir.



Görsel 38. Sadık Arslan, Bir İkilemin Öyküsü I / Yaralı Bilinç Serisi'nden. 2019.
(Yerleştirme; Sunta, Fotoblok Şablon, Fener. Değişebilir Boyut).

Bu yerleştirme, gerçek bir merdivenin duvara dayandığı izlenimini izleyiciye verebilir. Bu durum, işin kendinde bulundurduğu yanılsama gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu işin doğasındaki yanılsama, Batı sanatının temelini oluşturan yanılsama gerçeği ile diyalog kurmaktadır. Örneğin Platon, şu soruyu sorar: “*Yapı sanatı aracılığıyla bir ev yaptığımızı, resim sanatı aracılığıyla ise bir başka yapıyı, uyanıklar için bir tür yapay düşü kurduğumuzu söylememiz gerekmez mi?*” (Gombrich, 1992, s. 23). Sanat tarihsel bir kökene sahip yanılsama problemi, bu enstalasyonun içeriğini dönüştüren temel faktördür.

Yanılsama olmaksızın merdiven biçimi, sahip olduğu iki farklı gerçeklikle işin bağlamını farklı noktalara çekebilir. Somut olmasına rağmen, ahşap merdivendeki biçim bozma, bir eksikliği, yok oluşu veya yaralanmayı çağrıştırabilir. Her bireyde farklı çağrışımlar yaratan ucu açık anlam dizgeleri oluşturabilir. Bu anlam dizgeleri, gözün takip ederek ahşap merdiveni gölge merdiven ile bütünleştirmesi ile daha da çeşitlenip, zenginleşebilir. Eğilmez, bükülmez gölgelerin ehlileşerek merdiven biçimine bürünmesi ve merdiven biçiminin tamamlayıcısı olarak salt bir özneye dönüşmesi, bu enstalasyonun bağlamına katkı

sunabilir. İnsanlık tarihinin varlığı kavrama serüveni düşünülürken, bu uçucu imgeler, asıl merdivenin başka bir evrende olduğu düşüncesini anırtabilir. Tıpkı Platon'un dünyadaki varlıkların gerçek olan varlıklardan, yani idealardan pay aldığı düşüncesindeki gibi. Dahası benzer bir yaklaşıma sahip Doğu'daki dünya gerçeğinin gölge gerçeğe benzetildiği varlık meselesine yaklaşım gibi.

Bir İkilemin Öyküsü I adlı çalışma, yapısında bazı zıtlıkları barındırmaktadır. Ahşap ve gölgeden oluşan bu merdiven, aslında bir negatif ve pozitifliği diyalektiğinin yansımasıdır. Bu diyalektik, siyah ve beyazın etkisiyle belirginleşmektedir. Fakat bu diyalektikte negatiflik ve pozitiflik, birbirinden ayrı varlıklar olarak değil, bizzat bir biçimin tamamlayıcı unsurları olarak belirginleşmektedir. Bu durum, aşına olunan negatif ve pozitif diyalektiğinin tersine çevrilme durumudur. Çünkü kaynağının ikiz imgesi olan gölge, bizzat kaynağının tamamlayıcı ögesi olarak gerçek varlıkla (ahşap merdiven) diyaloga girmiş ve onun tamamlayıcısı olmuştur.

Yaralı Bilinç serisinin bir diğer işi olan *Bir Nostaljinin Anatomisi* sergilendiği mekana göre, boyutlarında ve yerleştiriliş biçiminde değişkenlik gösterebilen bir enstalasyondur (Görsel 39). Yerden belli bir yüksekliğe yerleştirilmiş bir ayna üzerine, topraktan yapılmış çömlek parçacıklarının düzenlenmesi sonucu duvar yüzeyinde elde edilen imgelerden oluşmaktadır. Az ışıklı mekânda bu imgelerin oluşmasını sağlayan başat öge ise ayna üzerine düşen ışıktır. Bunun yanı sıra siyah kumaşla kaplanan zemin üzerine birkaç büyük çömlek parçası, bu enstaslasyonun tamamlayıcı unsurlarıdır.

Bir Nostaljinin Anatomisi adlı çalışma, *Yaralı bilinç* düşüncesine dayanmaktadır. Fakat bu düşünce kapsamında yapılan diğer işlerden farklı malzeme tercihinin sahiptir. Enstalasyon, sadece görülen nesnelerin sunumundan ibaret değil, ayrıca mekanın kendisini de kapsamaktadır. Fakat bu enstalasyonun temelini, ayna ve onun yansıyan imgeleri oluşturmaktadır. Ayna üzerinde dizilmiş düzensiz çömlek parçacıkları, duvar yüzeyinde anlamlı bir bütün meydana getirmektedir. Duvardaki kompozisyon, bütün olarak algılansa da aslında biçimi bozulmuş bir Anadolu süs eşyası (üzerlik) imgesidir. *Üzerlik*, yalnızca bir

süs eşyası değil, ayrıca kutsiyetin ve manevi korunmanın eşyasıdır. Kökeni Şamanist bir geleneğe dayanan, sahibinin evinin kötü ruhlardan, kem gözlerden korunmanın nesnesidir.

Somut ama biçimi bozulmuş nesnelere, anlamlı bir imgeler dizisi yaratmanın anlamı nasıl açıklanabilir? Peki, çömlek parçacıklarından bütün bir geleneksel süs eşyası (üzerlik) imgesi yaratmanın anlamı ne olabilir? Kuşkusuz bu ve buna benzer birçok sorunun cevabı, farklılıklar içerebilir. Fakat burada bir zanaat nesnesi olan *üzerlik*, özellikle bir negatif imge olarak duvarda asılı durması çağrışımı çeşitlidir. Çünkü *üzerlik*, geleneksel bir kültürün nesnesidir. Zanaat ve sanat ayrımının olmadığı bir kültürün objesidir. Anadolu’da en sıradan evde bile bulunan bir nesnedir. Fakat burada onun varlığı somut değil, kaynağı parçacıklardan oluşan bir imgeler dizisidir. Biçimi bozulan ve varlığı tamamen ışığın insafına kalan bir görüntüdür; yaralı, ama net olan bir görüntüdür.



Görsel 39. Sadık Arslan, Bir Nostaljinin Anatomisi / Yaralı Bilinç Serisi’nden, 2019. Yerleştirme; Ayna (80 cm çap), Çömlek Parçaları, El feneri. Değişebilir Boyut).

Bu enstalasyonda kullanılan aynanın daire biçimi, bilinçli bir tercihin sonucudur. Daire biçimi, köşeli biçimler gibi hesaplanabilir bir biçim değildir. Aksine onun yuvarlak özelliği, düzenleme ve hesaplama yapmaya engeldir. Köşeli biçimlere dâhil olunan tasarımlar, daire biçiminde karşılık bulmaz. Onun yapısıyla uygun farklı bir tasarım gerekir. Dairenin köşeleri olmadığından sınırsızlık hissi verir. Bu sınırsızlık, kendi içinde statüyü öldüren bir eşitlik yaratır. Örneğin Britanya mitolojisindeki 'yuvarlak masa şövalyeleri'ni düşünelim. Toplantı yaptıkları yuvarlak masa, ayaksız ve başsız olarak tüm şövalyelere eşit uzaklıkta olduğundan şövalyeler arasındaki eşitliği temsil etmektedir. Bu masada oturan hiçbir şövalye, bir diğerinden üstün değildir. Başka bir örnek günlük hayattan verilebilir; Doğu'da geleneksel toplumlarda herkes sofradan eşit olarak beslenebilsin diye sofralar, daire biçiminde yapılır. Dairenin sınırsız, hesaplanmaz ve eşitlikçi yapısı, Doğu'daki varlık kavrayışına benzetilebilir. Doğu'nun varlık kavrayışı, döngüsel olduğundan varlık tamamen kavranamaz ve tanımlanamaz. İnsan, bu döngünün parçasıdır, ona dışarıdan bakamaz. Dolayısıyla Doğu'nun varlık kavrayışı, daire biçimiyle metaforlaştırılabilir. Çünkü sanatın ve kültürün yanı sıra hayata dair her şey bu döngüsel bir kavrayışın parçasıdır. Nakkaşların yaptıkları minyatürlerde yüzlerce yıl aynı biçimlerde ısrar etmeleri, evreni döngüsel kavrayışın sonucu olarak düşünülebilir.

Dairede Anadolu'daki bir süs eşyası imgesi yaratma deneyimi, Doğu'nun evren algısı ile sanatı arasında bir diyalog oluşturma arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu diyalog, beraberinde bazı soruları getirmektedir. Daire biçimine sahip bir aynadan duvarda geleneksel bir süs eşyasının belli belirsiz imgesi yaratmanın anlamı ne olabilir? Sanat ve zanaat arasında belli bir ayırımın olmadığı ve her ikisinin eşit değerinde görüldüğü bir kültürde evrenin kavranış biçiminin nasıl bir etkisi olabilir? Bu ve buna benzer yanıtlanması gereken çok sayıda soru, burada cevap bulmakta; bu cevaplar, yeni sorular türetmekte ve sonrasında verilen cevaplar tekrar yeni sorular türeterek sonu gelmeyen bir döngüsellik parçası olmaktadır.

'Güzelliğin Daima Sanatın Gölgesi Olacağı İnancına Dair' adlı çalışma (Görsel 40), güzelliğin sanatla olan tarihsel ve bağımlı ilişkisi üzerine temellenmektedir. Işık ve gölge metaforu üzerinden irdelenen bu çalışma, güzelliği temsil eden tarihsel bir karakterin imgesinden yararlanılarak ortaya konmuştur. Bu yüzden sanat tarihinde güzellik sembolü

haline gelen *Nefertiti* portresi, bu çalışmada tercih edilmiştir. Sanat tarihinde güzelliğin biçimi, belli dönemlerde değişimler geçirse de *Nefertiti*, güzellik imgeleri arasında tarihe en çok mal olan biçime sahiptir. Aslı bir heykel olan *Nefertiti* portresi, bu çalışmada biçimlendirilmiş birkaç şablondan ışığın yardımıyla elde edilen bir gölge portredir. Somut birkaç şablonun dışında tamamen gölgeden oluşan uçucu bir imgedir; fakat varlığı tamamen ışığın insafına kalan bir imgedir.



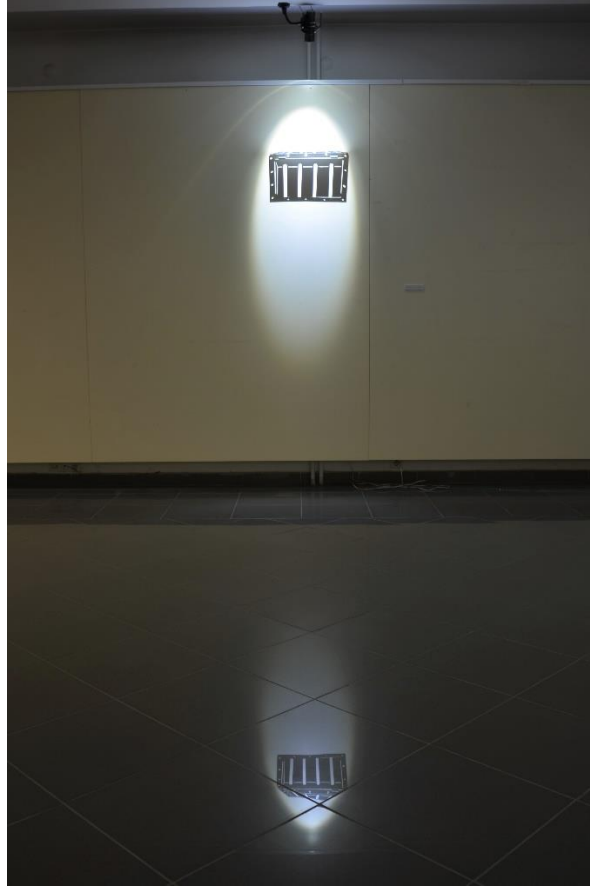
Görsel 40. Sadık Arslan, *Güzelliğin Daima Sanatın Gölgesi Olacağı İncancına Dair*. 2019. (Yüzey Üzerine Gölge, Fotoblok Şablon (4 parça), El Feneri. Değişebilir Boyut).

'*Güzelliğin Daima Sanatın Gölgesi Olacağı İncancına Dair*' işinde, ışık ve gölgenin metaforik anlamından yararlanılmıştır. Burada ışığın kendisi sanatla, gölge (*Nefertiti*) ise

güzellikle ilişkilendirilmektedir. Güzellik, sanat yaratımında daima olmazsa olmaz bir gerçeklik olarak var olmaktadır. Tıpkı kaynağının varlığını temsil eden gölge gibi, sanatın varlığını imlemektedir. Öyle ki güzellik, ortadan kaldırıldığında sanat da anlamını yitirebilir ve onun yok olmasıyla sonuçlanabilir. Bu yüzden sanat ve güzellik arasındaki ilişki, ışık ile gölge arasındaki vazgeçilmez ilişkiye benzetilebilir.

Sanat ile güzellik arasındaki kadim ilişki, antik dönemden beri tartışma konusudur. İsmail Tunalı'nın aktarımına göre; antik dönem filozofu Platon, sanatın ereğinin, güzele veya güzelin kendisine erişmek olduğunu savunur. Ona göre; sanat, hakiki varlık olan idealar dünyası ile ilgilidir ve idealar dünyasının en üstün ideaları, iyi ve güzel idealar olduğundan sanat kendiliğinden güzel ile ilgili olmalıdır (1996, s. 71). Her ne kadar Platon'un tespiti geçmişte kalsa da, günümüz sanatının çeşitliliğine rağmen güzellik, sanatın gölgesi olarak halen varlığını sürdürmektedir. Günümüz sanatının eleştirisini *Sanat ve Gölgesi* adlı kitabında ışık ve gölge metaforuyla ele alan Mario Perniola'nın belirttiği gibi; *Sanat ne kadar büyürse, gölgesi de o kadar büyür ve aydınlatamadığı yerler o kadar genişler* (2016, s. 11). Perniola'nın günümüz sanatının kitleselleşmesi ve kolaycılığı üzerinden yaptığı bu eleştiriler, *Güzelliğin Daima Sanatın Gölgesi Olacağı İnancına Dair* adlı çalışmayla benzer bir içeriğe sahiptir. Perniola'nın önermesi, dönüştürüldüğünde şu söylenebilir: Sanat ne kadar büyürse, gölgesi olan güzellik, bir o kadar büyür.

Ehlileştirme Senfonisi adlı çalışma, sergi salonunun (Turan Erol Sanat Galerisi) 180x 260 cm gibi büyük bir yüzeyine 35 x 50 ebadında uygulanan bir gölge uygulamasıdır (Görsel 41). Bu kadar büyük alana küçük bir işin uygulanması, işin gerilimli etkisini artırmak için dikkatle hesaplanmış bir tercihtir. Tek bir şablondan elde edilen güçlü gölge, yalın yüzeyde bir hapishanenin hücre penceresi imgesi yaratmaktadır. Bu imge, boya ya da benzeri malzemelerle elde edilen bir imge olmadığından, birçok çağrışıma açık bir imgedir. İster içsel, isterse de toplumsal meselelerle ilgili olsun, her izleyici için gerilimli bir çağrışımlara neden olabilir.



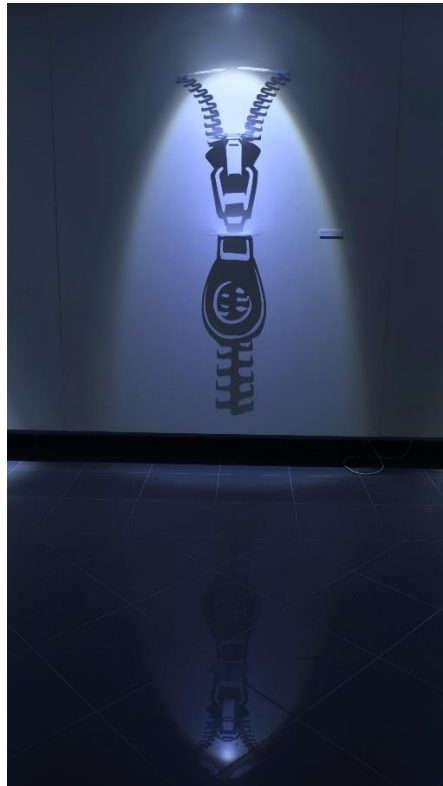
Görsel 41. Sadık Arslan, Ehlileştirme Senfonisi. 2019. (Yüzey Üzerine Gölge: Fotoblok Şablon (1 parça), Işık. Değişebilir Boyut).

Ehlileştirme Senfonisi'nde görünen bir hapisane hücrenin penceresi değil, onun gölgesidir. Maddi olmamasına rağmen, hapisane hücresinin varlığı, net bir iz düşümle görünmektedir. Oldukça küçük penceresiyle, kasvetli bir atmosfer yaratmaktadır. Pencerenin gölgeden meydana gelişi, işin bağlamını farklı boyutlara çekmektedir. Mahpusluk halinin gölge metaforu (hücre penceresi) üzerinden aktarımı, bireyleri kontrol altında tutma arzusundaki iktidarların hapisaneler aracılığıyla varlığını ortaya koymalarını temsil etmektedir. Çünkü hapisaneler, ayrıksı bireyleri zorla içeri kapatma yöntemiyle hem özgürlükten yoksun bırakan hem de onları dönüştürmeyi sağlayan kurumlardır. Michel Foucault, modern hapisanelerin doğuşunu irdelediği *Hapishanenin Doğuşu* adlı kitabında, modern hapisanelerin bireyi terbiye etme araçları olarak nasıl iktidarlara hizmet ettiğini irdeler. Foucault'nun belirttiği gibi; “Birey, hiç kuşkusuz toplumun “ideolojik” temsilinin kurmaca atomudur; ama aynı zamanda iktidarın “disiplin” denilen bu özgün teknolojisi tarafından imal edilmiş olan bir gerçekliktir” (2019, s. 286). Dolayısıyla iktidarlar, hapisaneler

aracılığıyla bireyin hem ruhunu hem de zihnini terbiye ederek onun bedenini rasyonel bir biçimde işlevsel hale getirmektedir.

Ehlileştirme Senfonisi, sadece iktidarın terbiye etmeye çalıştığı bireyin dramını temsil etmemekte, ayrıca terbiye edilmek istenen tüm fiziksel veya ruhsal çıkmazlarının metaforu olarak ucu açık çok sayıda anlam dizgesini temsil etmektedir.

Bir ikilemin öyküsü II adlı çalışma, büyük boyutlu bir fermuar imgesidir (Görsel 42). Bu imge, altı parçalık şablonun yarattığı gölgelerinin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan fermuar gölgedir. *Bir ikilemin öyküsü II* işinde, uçucu ve bir o kadar oyunbaz gölgeler, ışığın ve şablonların konumları ayarlanarak ehlileştirilmiş ve fermuar biçimine dönüştürülmüştür. Varlığı tamamen ışığa bağlı olan bu imge, büyük bir alanı kaplamaktadır. Gerçek bir fermuar imgesinden oluşsa da kaynağının başka bir evrende var olduğu hatırlatan bir hayal nesnesini andırmaktadır. Tıpkı bu dünyanın, gerçek evrenin bir yansıması olduğuna ilişkin görüş gibi.



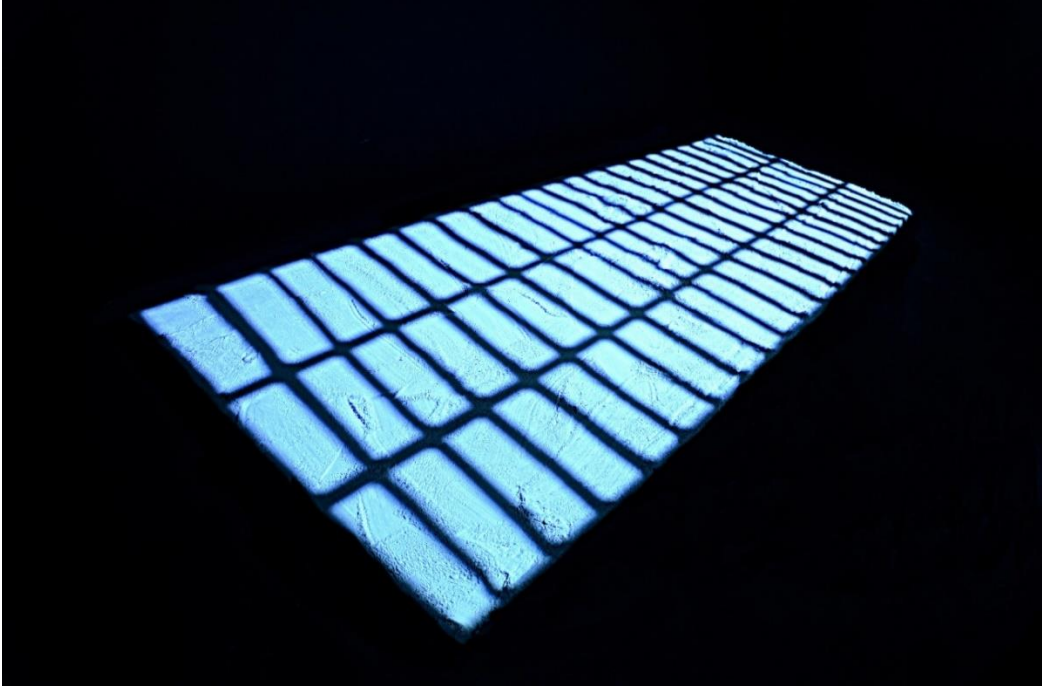
Görsel 42. Sadık Arslan, *Bir İkilemin Öyküsü II*. 2019. (Yüzey Üzerine Gölge: Foto blok Şablon (6 parça), Işık. Değişebilir Boyut).

Bir ikilemin öyküsü II adlı çalışmadaki fermuar biçiminin sunulma şeklindeki belirsizlik, açma ve kapama işlevine sahip bir nesnenin ikilemidir. Çünkü fermuarın sunulma anı, onun yönünün nereye olacağına dair bir ikilem yaşatmaktadır. Fermuar, kapanmakta mıdır yoksa açılmakta mıdır? Bu belirsizlik, aslında ikilemin temel nedenidir. Buradaki ikilem, hayattaki birçok şey gibi, iki farklı seçeneğin, iki zıt kutbun yarattığı kararsızlığı tanımlar.



Görsel. 43. Sadık Arslan, *Negatif İmge*. 2019. (Yerleştirme: Karanlık Oda(dış görünüm), 300 x 300 x 300 cm).

Negatif İmge I adlı enstalasyon, yaklaşık üç metre karelik karanlık bir odada alçı tozundan beyaz biçimler elde etme yoluyla gerçekleştirilmiştir. Işık geçirmez siyah perdeden oluşan tamamıyla karartılmış odada, ışığın beyaz alçı tozunun üzerine düşmesiyle bir pencere imgesi oluşturulmuştur (Görsel 43-44). Odadaki keskin beyaz imge, karanlığın etkisiyle güçlü bir kontrast meydana getirmektedir. Yerdeki bu imge, odanın herhangi bir yerinde gerçek bir pencereden sızan ışığın yansımalarını yaratmaktadır. Bu yansıma, odayı deneyimleyen biri için hemen kavranacak bir yansıma değildir. Çünkü karanlık odadaki güçlü kontrastın oluşturduğu yansımanın kaynağı bulmak, onu çözmek izleyici için zaman alabilir.



Görsel 44. Sadık Arslan, Negatif İmge I. Görsel 43'ten Ayrıntı (İçten Görünüm).
(Yerleştirme: Alçı Tozu, Işık. Değişebilir Boyut).

Negatif imge I işi, karanlık ve aydınlık karşıtlığından gücünü almaktadır. Tamamen karartılmış bir mekânda bembeyaz bir biçimin çağrışımı, Batı ışık bilimini kavramsallaştıran Hegel'in şu ifadelerini hatırlatmaktadır: “*gerçek, tam olarak düşünüldüğünde, kişinin mutlak aydınlıkta ve karanlıkta algılayabileceği şeyler, birbirinden fazla ya da az olmayacaktır. Saf görüş, hiçbir şey görememektir. Saf aydınlık ve saf karanlık aynı şeyin hükümsüzlüğüdür. Bir şey, ancak belirli bir aydınlıkta veya karanlıkta ayırt edilebilir*” (Stoichita, 2006, s. 9). Bu enstalasyon, Hegel'in ışık hakkındaki düşüncelerinin bir deneyi olarak düşünülse de aslında negatif-pozitif diyalektiği üzerine şekillenmektedir. Karanlık ve aydınlık ilişkisinden dolayı burada tersine bir okuma söz konusudur. Yerdeki beyaz biçim, var olmayan bir pencerenin iz düşümünü temsil etmektedir. Gölgenin kaynağıyla olan vazgeçilmez ilişkisi düşünüldüğünde buradaki kaynağı olmadan var olan imgenin varlığı, yeni bir gerçekliği ortaya çıkarır. Çünkü karanlıktaki beyaz biçim, gerçek bir varlığın değil onun gölgesini temsil etmektedir. Fakat bu gölge, artık ışıksızlıkla anılan siyah bir gölge değil, tam tersine güçlü ışığa sahip beyaz bir gölgedir.

Negatif imge I enstalasyonun, aslında bir tür ilişkisel boyutu da var. Tamamen karanlık mekâna giren izleyici, ilk olarak düşük oranda bir ses ve kokuyla zifiri karanlığı deneyimlemektedir. Ses ve kokunun karanlık mekanla birleşmesi, ortamın gerilimli bir atmosfere bürünmesini sağlarken, izleyici yerde kaynağı olmayan bembeyaz bir biçimle karşılaşmaktadır. Bu karşılaşma anında, yanılısamanın etkisiyle çok farklı bağlamlar oluşmaktadır.

Negatif imge II adlı enstalasyon, *Negatif imge I* işine benzer içeriğe sahip bir diğer enstalasyondur. Fakat farklı bir biçim içermektedir (Görsel 43-45). Bu enstalasyonda görülen beyaz biçim, kaynağı olmadan var olan gölge biçimidir: gerçek olan ve duyularla kavranan merdivenin olmadığı sadece gölgesinin var olduğu bir biçimdir. Tıpkı Platon'un bu dünyanın gerçeğini asıl gerçek olan ideaların yansıması olarak gördüğü düşüncesindeki gibi, bu enstalasyondaki merdivenin gerçek varlığı başka bir evrendedir. Dolayısıyla yerdeki biçim, merdivenin gölgesini temsil etmektedir. Fakat bu gölge biçim, gerçek kaynağından(merdiven) kurtularak onsuz bizzat nesnenin kendisi olmaktadır. Karanlık ve aydınlığın oluşturduğu güçlü kontrastında gölge biçim, var olduğu mekândan uzaklaştırarak bağımsızlaşmıştır.



Görsel 45. Sadık Arslan, *Negatif İmge II*. 2019. (Yerleştirme: Alçı Tozu, Işık. Değişebilir Boyut).

‘Varlık ve Biçim Bağlamında Gölge Pratikleri’ adlı bu tez kapsamında yapılan uygulamalar, gölgenin zengin anlam çeşitliliğinden beslenmektedir. Gölgenin ışıkla olan bağımlı ilişkisinin yapısı, bu işlerin içeriğini dönüştürmüştür. Ayrıca gölgenin kaynağı ile olan vazgeçilmez ilişkisi, negatif-pozitif bağlamında ele alınarak, bu uygulamaların teorik alt yapısını oluşturmaktadır. Sonuç olarak Sanat Tarihi’nde gölgenin serüvenine atıflar yapılarak meydana getirilen bu uygulamalar, günümüz sanatının çeşitli anlatım olanaklarından faydalanılarak gerçekleştirilmiştir.

SONUÇ

Varlık ve Biçim Bağlamında Gölge Pratikleri adlı bu tez çalışmasında gölgenin varlık olarak sanatta biçime dönüşme süreci ele alınmıştır. Bu bağlamda gölgenin Sanat Tarihindeki serüvenine dair bir araştırma yapılmış, onun varlık bilimiyle ilişkisi incelenmiştir. Kaynağının dünyevi gerçekliğini kanıtladığından, gölge sanatta biçimin dönüşme sürecinde imgenin vücut bulmasında hacmin temel unsuru olarak önemli bir işlev görmüştür. Bu yönünden ötürü gölge, imgenin vücut bulmasını arzu eden Batı resim sanatı için vazgeçilmez bir öge olmuştur. Uzun yıllar Batı resim sanatına hâkim olan ve insan bakışına temellenen Aristo mimesizmi, gölgenin kendi kaynağıyla birlikte resimde var olmasına olanak sağlamıştır. Bu yüzden Batı resim sanatında gölge, hem varlık hem de biçim olarak kaynağıyla birlikte hemen her dönemde sanatçıların yapıtlarında yer edinmiştir. Dolayısıyla resim sanatında gölgenin tarihi, Batılı anlamda sanatın tarihidir. Öte yandan dünyayı 'gölge gerçek' olarak tanımlayan Doğu'da gölge, resim sanatında neredeyse görülmemektedir. Dünyayı ve içindeki nesnelere 'gerçek' olanın bir yansıması 'gölge gerçek' olarak gören Doğulu sanatçıların resimlerinde gölge yer edinmemiştir. Resim sanatında duyumsamaya dayanan bir kavrayış benimsendiğinden imgeye hacim verme yaklaşımı ötelenmiş ve imge vücut bulmamıştır. Bu yüzden Doğu resim sanatında imgeler, gölgesi olmayan yalın biçimlerden oluşmuştur.

Tarihsel süreçte varlık bilimiyle ilişkili olarak gölgenin sanatta biçime dönüşme sürecine dair yapılan araştırmalar, bu tez kapsamında gerçekleştirilen uygulamaların içeriğini dönüştürmüştür. Bu uygulamaların bazılarında gölge kaynağıyla birlikte sunulurken Batı sanatında gölgenin kavrayışına, bazılarında ise kaynağından bağımsız, salt imge olarak Doğu sanatında gölgenin kavrayışına göndermede bulunulmuştur. Ayrıca gölgenin kaynağı ile ilişkisi, bu uygulamaların içeriğine yansımıştır. Bu ilişki, negatif ve pozitif bağlamında uygulamalarda bazen simgesel bazen de metaforik anlamda irdelenmiştir. Negatif temsil eden gölgenin pozitif olan kaynağından türediği gerçeği, direk ya da dolaylı anlatımların aracı olarak biçime dönüşmüştür. Varoluşsal öneme sahip bu ikilik, birbirinden bağımsız olamama gerçeğine rağmen, uygulamalarda bağımsız ve ayrı varlıklar olarak ele alınmıştır. Öte yandan bazı uygulamalarda bu ikilik, birbirinden ayrı varlıklar olarak değil, bizzat kaynağın tamamlayıcı unsuru olarak belirginleşmiş, uygulamaların biçime dönüşme sürecini zenginleştirmiş ve ucu açık çok sayıda anlamın oluşmasını sağlamıştır.

Sanat tarihi ve Kültür tarihinde bazı meselelerle diyalog kurularak hazırlanan bu tez, hem teorik hem de pratik içeriğiyle günümüz sanatında gölge araştırmalarına katkı sunabilir. Farklılıkların önem kazandığı günümüzde kültür tarihine göndermede bulunan sanatçılar için bu tezin içeriği önemli olabilir. Özellikle uluslararası büyük sanat organizasyonlarında kültür tarihinden beslenen çok sayıda sanatçının olduğu düşünüldüğünde bu türden çalışmaların ne denli önemli olduğu anlaşılabilir.

KAYNAKLAR

- And, Metin. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: Doğu Matbaacılık ve Ticaret Limited Şirket Matbaası.
- Andersen, Nathan. (2019). *Gölge Felsefe: Platon'un Mağarası ve Sinema* (N. Kurunç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aristoteles. (1996). *Metafizik* (A. Arslan, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Ayvazoğlu, Beşir. (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*. İstanbul: Çağ Yayınları.
- Batterberry, Michael. (1968). *Chinese and Oriental Art*. Milan: Mcgraw - Hill Book Company.
- Belting, Hans. (2012). *Floransa ve Bağdat Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, Z.A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bergson, Henri. (1922). *Creative Evolution* (A. Mitchell, Çev.). London: Macmillan and Co.
- Bird, Michael. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir* (D. Öztok, Çev.). İstanbul:Literatür Yayınları.
- Bremmer, Jan N. (1993). *The Early Greek Concept Of The Soul*, Princeton University Press, Chichester.
- Chamisso, Adelbert Von. (2014). *Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü* (M. Özbank, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.
- Cipriani, Gerald. (2005). *Ethics, Art And Formation of Meaning: From Ontology to Monology, International Yearbook of Aesthetics* içinde, (A. Haapala, Haz.). Cilt: 9, Helsinki: University of Helsinki Publications.
- Clunas, Craig. (1997). *Art In China*. New York: Oxford University Press.
- Duru, Orhan. (1999). Muhalif Oyun Karagöz, *Sanat Dünyamız*, 74.
- Eco, Umberto. (1998). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (K. Atalay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Ergüven, Mehmet. (2000). Mucizevi İkiz, *Sanat Dünyamız*, 77, s. 145-149.

- Ertürk, İsmail. (2000). Sinemadaki Gölgenin Kaynağı Nerede?- Alman Dışavurumcu Sinemasında Aydınlatma ve Gölge Oyunları. *Sanat Dünyamız*, 77, s. 157-163.
- Erzen, Jale, N. (2016). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Ettinghausen, Richard. (1934). *Early Shadow Figures, Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology* 3, No: 6.
- Flomenhaft, Eleanor. (1997). *Doğançay: Doors and Walls, Burhan Doğançay: A Heroic Quest 1994* (içinde). New York: Tenth Avenue Editions, Inc.
- Focillon, Henri. (2015). *Biçimlerin Yaşamı* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Foucault, Michel. (2019). *Hapishanenin Doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, Michel. (1994). *Kelimeler ve Şeyler* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Freedman, Luba. (1990). *Masaccio's 'St Peter Healing With His Shadow': A Study In Iconography*. Notizie Da Palazzo Albani.
- Gombrich, E.H. (1992). *Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi* (Ahmet Cemal, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E.H. (2000). Düşen Gölgenin Özellikleri. *Sanat Dünyamız*, 77, s. 177-191
- Gombrich, E.H. (2013). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran- Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gonzales, Valerie. (2001). *Beauty and Islam*, Londra: I.B.Tauris.
- Gottschaller, Pia. (2012). *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Gökberk, Macit. (2013). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heidegger, Martin. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.). Ankara: De ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Hockney, David- Gayford, (2017), *Martin. Mağaradan Bilgisayar Ekranına Resmin Tarihi*, M. Haydaroglu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- İpşiroğlu, Mazhar Ő. (2009). *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Juncosa, Enrique. (2009). Kara gözler (S. Okyay vd., Çev.). *Gölgeye Övgü*, İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- Kentridge, William. (2001). Gölgeye Övgü (S. Okyay vd., Çev.). *Gölgeye Övgü*, İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- Kılıç, Cevdet. (2008). Sühreverdî'nin Varlık Düşüncesinde Nurlar Hiyerarşisi ve Meşşâî Felsefe İle Karşılaştırılması, *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13:2, s. 55-72.
- Kudret, Cevdet. (2004). *Karagöz*. Cilt: 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lucien Levy- Bruhl. (2006). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Monroe C. Beardsley, (1966). *Aesthetics from Classical Greece to the Present Short History*, New York: The Macmillan Company.
- Nietzsche, Friedrich. (2004). *Ően Bilim* (A. İnam, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich. (2011). *İşte Böyle Dedi Zerdüşt* (Sadi Irmak, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Nietzsche, Friedrich. (2015). *Ecce Homo Kişi Nasıl Kendisi Olur* (C. Alkor, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ocvirk, Otto G., Stinson, Robert E. , Wigg, Philip R. , Bone, Robert O. , Caylon, David L. (2013). *Sanatı Temelleri: Teori ve Uygulama* (N. B. Kuru- A. Kuru, Çev.). İzmir: Karakelem Kitabevi Yayınları.
- Olszevski, Edward J. (1985). *Distortions, Shadows and Conventions in Sbcteenth-century Italian Art*, Art iblis et Historiae, XI
- Öndin, Nilüfer. (2003). *Biçim Sorunu Varlıkta Bilgide ve Sanatta*, İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Pamuk, Orhan. (1998). *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paz, Octavio. (1982). *Conjunctions and Disjunctions*, (H. Lane, Çev.). New York: Arcade Publishing.

- Perniola, Mario. (2016). *Sanat ve Gölgesi Sanattan Geriye Ne Kaldı?* (Kemal Atakay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Perrin, Michel. (2011). *Şamanizm* (B. Arıbaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Platon /Eflatun, 1995. *Şölen* (A. Erhat- S. Eyuboğlu, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Platon. (2013). *Devlet* (S. Demir, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Raymond, George Lansing. (1921). *Essentials of Aesthetics*. USA: G. P. Putnam's Sons
- Sayın, Zeynep. (2015). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Shayegan, Daryush. (2017). *Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni* (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sigmund Freud. (1955). *The Uncanny, The Standard Edition of the Complete Work of Sigmund Freud*, Tr. Alix Strachey, Vol.XVII, London: The Hogarth Press,
- Smith, Patrick S. (1988). *Andy Warhol's Art and Films*. Ann Arbor. Michigan: Umi Research Pr.
- Sophie Lissitzky – Küpers. (1969). *El Lissitzky*, London: New Russian Art: A Lecture.
- Sözer, Önay. (2000). Işığın Metafizikinden Gölgenin Estetiğine. *Sanat Dünyamız*, 77, s. 169-175.
- Sözer, Önay. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi* (B. Aydın). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sühreverdî, Şşhabuddin. (1993). *Hikmetü'l İşrak (Mecmu'atu Musannefâti Şeyhi'l- İşrak içinde)*, ed. Henry Corbin, Cilt II, Tahran.
- Tansey, R. G. - Kleiner, F.S. (1996). *Art Through The Ages*, USA: Harcourt Brace College Publishers.
- Tunalı, İsmail. (1996). *Grektetik'i*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ülken, Hilmi Z. (1968). *Varlık Ve Oluş*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Ülken, Hilmi Z. (1998). *Eski Yunan'dan Çağdaş Düşünceye Doğru İslam Felsefesi Kaynakları Ve Etkileri*. İstanbul: Ülken Yayınları.

Vine, Richard (2003). *Burhan Doğançay Works On Paper 1950- 2000*, New York: Hudson Hill Press.

Voragine, Jacobus De. (1900). *The Golden Legend*, M. J. Dent, Londra.

Vorlander, Karl. (2004). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: İz Yayıncılık.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>

<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com>

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5d890f45d4b089.57733510<https://www.metmuseum.org>

https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/miniature-from-the-anthology-of-sultan-iskandar/

<https://www.metmuseum.org>.

<http://www.theartwolf.com/landscapes/hasegawa-tohaku-pine-trees.htm>

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

07/11/2019



Sadık ARSLAN

**Yüksek Lisans/Sanatta Yeterlik/Doktora
Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Varlık ve Biçim Bağlamında Gölge Pratikleri

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
07.11.2019	101	140311	25. 10.2019	% 4	1208938286

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (07.11.2019)

Sadık ARSLAN

Öğrenci No: N14259762

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	x		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Cebraail ÖTGÜN

**Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: Shadow Practices In The Context Of Being And Form

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
07.11.2019	101	140311	25. 10.2019	% 4	1208938286

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (07/11/2019)


Sadik ARSLAN

Student No : N14259762

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	x		

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

Prof. Cebrail ÖTGÜN



YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

07/11/2019

Sadık ARSLAN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

