



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

İŞİĞİN GETİRDİKLERİ: GÖLGE, KARANLIK, AYDINLIK

Oktay YILMAZ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

İŞİĞİN GETİRDİKLERİ: GÖLGE, KARANLIK, AYDINLIK

Oktay YILMAZ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

İŞIĞIN GETİRDİKLERİ: GÖLGE, KARANLIK, AYDINLIK

Danışman: Doç. ASLI İŞIKSAL

Yazar: Oktay YILMAZ

ÖZ

Işık, gölge ve karanlık gibi kavramlar tarih öncesi çağlardan beri farklı alanların konusu olmuştur. Günümüzde ışığın varlığına alışan bizler, biraz geriye dönüp baktığımızda ilkel toplumların ışık için neler verebileceğini tahmin edebiliriz. Işığı bir temsil olarak öne sürmenin, karanlığın tam karşısına tezat bir şekilde yerleştirmenin, hangi durumların konusu haline geldiğini rahatlıkla görebiliriz.

Mitoloji, felsefe, psikoloji, sanat gibi alanların sıklıkla konusu olan ışık ve karanlık, kimi zaman ilahi bir temsile işaret etmesi, kimi zaman da insan dünyasını temsil etmesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Tabii bu konulara gelmeden önce mağara dönemine baktığımızda, insanın en temelde yararlanabileceği iki tane ışık kaynağı olduğunu görürüz. Bunlardan biri güneş, diğeri ise aydır. Daha sonrasında rastlantı eseri ateşi bulan insan, üçüncü bir ışık ve ısı kaynağını yaşamlarına eklemiş oldu. Yıldırımın oluşturduğu aydınlık ise eski insanların korkularını oluşturmuştur. Böylece bir taraftan iyiye işaret eden ışık, bir yandan da kötü ve korku ile ilişkilendirilmiştir.

Farklı alanların konu aldığı, ışık-gölge gibi kavramlar, kimi zaman ilahi, kimi zaman da dünyevi şeylerle ilişkilendirilmiştir. Ayrıca görme eyleminin kendisinde de, ışığın ve karanlığın önemli bir etkisi vardır. Uzun süre karanlığa maruz kaldıktan sonra bir anda aydınlık ortama çıkan insan bir süreliğine körleşmez mi? Aydınlığa bakamaz, kafasını karanlık tarafa çevirir ve alışmayı bekler. Bu durum fiziksel anlamda da böyledir, Platon'da kendi metaforunu bu durumla anlatmaktadır. Işığın fiziksel oluşumu ve süregelen serüveni dışında sanat tarihinde gördüğümüz eserlerde de ışığın ve gölgenin kullanım amaçları bu tezde, farklı bakış açılarıyla incelenecektir. Işığın fiziksel oluşumuyla başlanmasının ardından karanlık, gölge ve aydınlık gibi kavramlar ele alınacak ve sanattaki yansımaları irdelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Karanlık, Aydınlık, Işık, Gölge, Varlık.



WHAT THE LIGHT BRINGS: SHADOW, DARK, BRIGHT

Supervisor: Doç. ASLI IŞIKSAL

Author: Oktay YILMAZ

ABSTRACT

Concepts such as light, shadow and darkness have been the subject of different relationships since prehistoric times. We, who are accustomed to the existence of light today, can look back a little and guess what past primitive societies could do for light. You cannot see where the assertion of light as a representation, the contrasting placement of its continuation, comes from in the essence of what situations.

Light and darkness, which are frequently mentioned in products such as mythology, philosophy, psychology and art, sometimes indicate a divine representation and sometimes have an important place in terms of the representation of the human world. Of course, before this happens, we see in the details of the cave that there are two light sources that humans can benefit from the most. One of them is solar and the other is present. Later, people who found the depletion of the accidental work added a third loss of light and heat to their lives. The prosperity created by lightning created the fears of ancient people. Thus, on the one hand, light signified good, and on the other hand, it was associated with evil and fear.

Information about different subjects and concepts such as light and shadow are sometimes associated with divine and sometimes with worldly things. In addition, the act of seeing itself has a significant effect on the light and its appearance. After being exposed to darkness for a long time, doesn't a person suddenly become blind for a while? He cannot look at the light, he turns it in the dark point of time and waits to get used to it. This situation is also the same in the physical sense; Plato explains his own metaphor with this situation. Apart from the physical formation of light and its ongoing adventure, the use of light and shadow in works seen in art history will be examined from different perspectives in this thesis. After

starting with the physical formation of light, concepts such as darkness, shadow and explanations will be discussed and their reflections in art will be examined.

Keywords: Dark, Bright, Light, Shadow, Being.



TEŞEKKÜR

Tez süreci boyunca desteğini esirgemeyen ve sanat eğitimimin temellerinin oluŐmasındaki önemli rolü, açık fikir ve görüşleriyle yanımda olan kıymetli danışmanım Doç. Aslı IŞıksal'a, bana karşı olan inançlarını kaybetmeyen ve eğitim hayatım boyunca bütün olanaklarını kullanan, çok sevgili annem İlder Yılmaz ve sevgili babam Mehmet Yılmaz'a, inişlerimde çıkışlarımda bütün dertlerime ortak olan canım ablam Damla Yılmaz'a ve süreçteki ortağım, değerli arkadaşım Ayça Güneş'e ve bütün üretim sürecime ve geri kalan her Şeye Őahitlik eden kedim Kırçıl'a sonsuz teşekkürler.



İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vi
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: IŞIK VE GÖLGENİN OLUŞUMU.....	3
1.1 Varlık, Oradalık: Işık ve Zaman	7
1.2. Olumsuz Bir Anlatı.....	10
2. BÖLÜM: SANAT TARİHİNDE IŞIK VE GÖLGENİN GENİŞLEYEN SINIRLARI.....	15
2.1. Tezat Bir Biçimin Yüzeydeki Görünümü.....	21
2.2. Doğu ve Batıda Işık-Gölge.....	25
2.3. Işık ve Gölgenin Sanat Malzemesi Olarak Ele Alınması.....	31
2.4. Hareketli İmaj	44
3. BÖLÜM: BENDEKİ ŞEY VE ŞEYLER.....	53
SONUÇ.....	64
KAYNAKLAR	66
ETİK BEYANI.....	68
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....	69
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT.....	70
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	71

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Notre-Dame de Chartres Katedrali'nin güney gül penceresi. Erişim: 26.10.2023 Datei:South rose window of Chartres Cathedral.jpg – Wikipedia	6
Görsel 2. Oktay Yılmaz. İsimli. 2023. (zımpara üzerine sprej boya, 22x27,5 cm).....	9
Görsel 3. Oktay Yılmaz. İsimli. 2023. (zımpara üzerine sprej boya, 22x27,5 cm).....	9
Görsel 4. Oktay Yılmaz. İsimli. 2023. (zımpara üzerine sprej boya, 22x27,5 cm).....	9
Görsel 5. Mağara Alegorisi. Erişim: 01.02.2023 File:Plato - Allegory of the Cave.pngWikipedia	11
Görsel 6. Cornelis van Haarlem, Platon'un mağarası, 1604. (Gravür, 33x46 cm) Erişim: 05.02.2023 https://www.researchgate.net/figure/Antrum-Platonicum-or-The-Cave-of-Plato-by-Cornelis-Cornelisz-van-Haarlem-printedby_fig1_321016155	13
Görsel 7. Francisco Goya. Oğlunu Yiyen Satürn. 1819-1823 146x83 cm. Erişim: 28.04.2023 Goya'sBlackPaintings(berfrois.com)	14
Görsel 8. Titian. Meryem'in Göğe Kabulü. 690x360 cm. 1516-1518. Erişim: 24.12.2023 Assumption of the Virgin by Titian Obelisk Art History (arthistoryproject.com)	16
Görsel 9. Caravaggio. Evliya Matheus. 1602. Erişim: 28.09.2023 What Caravaggio's paintings of St. Matthew teach us about greatness Aleteia	18
Görsel 10. Robert Campin. Trinity of the Broken Body. 1410. Erişim: 13.12.2023 Trinity of the Broken Body, 1410 - Robert Campin - WikiArt.org	20
Görsel 11. Giorgio de Chirico. Bir Sokağın Gizemi Ve Melankolisi. 1914. Erişim: 15.11.2022 SerkanHızlı:Image(wordpress.com)	22
Görsel 12. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2021. (Bez Üzerine Akrilik Boya, 64x54 cm).....	24

Görsel 13. Guo Xi. Erken İlkbahar. 1072. Erişim: 21.12.2023 Guo Xi's Early Spring (washington.edu)	28
Görsel 14. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2022. (bez üzerine akrilik ve füzen, 180x80 cm).....	29
Görsel 15. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2022. (Bez üzerine akrilik boya ve füzen, 120x60 cm).....	30
Görsel 16. Georges Demeny. Pathological Walk From in Front. 1889. Erişim: 04.01.2023 M. Lynn Proper Exposure (tumblr.com)	32
Görsel 17. Michael Jackson. Luminogram Örneği. Erişim: 04.01.2024 MICHAEL JACKSON(mgjackson.co.uk)	33
Görsel 18. Thomas Wilfred. Lumia. 1905. Erişim: 03.10.2023 Lumia: Thomas WilfredandtheArtofLight SmithsonianAmericanArtMuseum(si.edu)	34
Görsel 19. James Turrell. Ganzfeld. 2018. erişim: 07.11.2023 James Turrell PerfectlyClear(Ganzfeld)(1991) Artsy	35
Görsel 20. Dan Flavin. V.Tatlin İçin "Anıt". 1966. (7 adet floresan tüp ve metal) Erişim: 27.12.2023 DanFlavinintheKunsthalleBremen• MuseumView	36
Görsel 21. Walter de Maria. Yıldırım Alanı. 1977. Erişim: 17.11.2023 The story behind Walter de Maria's impressive Lightning field (publicdelivery.org)	37
Görsel 22. Oktay Yılmaz. isimsiz. 2023.(zımpara kağıdı üzerine füzen, 28x23 cm).....	38
Görsel 23. Hiroşima Gölgeleeri. 1945.	39
Görsel 24. Olafur Eliasson. Weather Project. 2003. Erişim: 03.01.2024 https://media.heromagazine.com/wpcontent/uploads/2020/04/16140629/The_weather_project_102063.jpg	41
Görsel 25. Cornelia Parker. Cold Dark Matter. 1991. Erişim: 28.12.2023 How Cornelia Parker Turns Destruction into Art (thecollector.com)	42
Görsel 26. Oktay Yılmaz. Doğaya Dair Taklitçi Bir Deneme. 2023. (Kağıt Üzerine Suluboya 70x81 cm).....	43
Görsel 27. Hans-Peter Feldmann. Shadow Play. 2002. Erişim: 01.08.2023 Hans-Peter Feldmann The Israel Museum, Jerusalem (imj.org.il)	44

Görsel 28. Mısır Gölge Tiyatrosu Örneği. Erişim: 28.12.2023 Arabic Shadow Theater, by Karim Dakroub Puppetring	45
Görsel 29. Mısır Gölge Tiyatrosu Örneği. Erişim: 28.12.2023 Arabic Shadow Theater, by Karim Dakroub Puppetring	45
Görsel 30. Lotte Reiniger Video Kesiti. 49” 1970. Erişim: 28.12.2023 https://www.youtube.com/watch?v=ZXQPZqOqe58	46
Görsel 31. Lotte Reiniger Video Kesiti 8’ 10” 1970. Erişim: 28.12.2023 https://www.youtube.com/watch?v=ZXQPZqOqe58	46
Görsel 32. Kara Walker. Prince McVeigh and Turner Blasphemies, 2021. (Tek kanallı video, 12 dakika 6 saniye) erişim: 03.12.2023 Brooklyn Museum	48
Görsel 33. John Huston. Malta Şahini. 1941. Erişim: 02.08.2023 The Maltese Falcon(1941):KötününAydınlıkTarafı(arthi.com)	49
Görsel 34. Robert Wiene. Dr. Caligari’nin Muayenehanesi. 1920. Erişim: 23.01.2024 https://terrabayt.com/dusunce/dr-caligarinin-muayenehanesi-100-yasindanenedenhalagolgesindeyasyiyoruz/	50
Görsel 35. Stanley Kubrick. Otomatik Portakal. 1971. Erişim: 19.10.2023 https://www.youtube.com/watch?v=SC-lwKQsTh0	52
Görsel 36. Oktay Yılmaz. Reflection of Thing. 2023. (kağıt üzerine akrilik boya ve füzen,97,5x145cm).....	54
Görsel 37. Oktay Yılmaz. İsimli. 2022. (kağıt üzerine akrilik boya ve kolaj, 57x76 cm).....	55
Görsel 38. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2022 (Bez Üzerine Akrilik Boya, 105x90cm).....	56
Görsel 39. Oktay Yılmaz. 1440’\2’06”. 2023. (Video içinden 12 kare).....	57
Görsel 40. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2022. (bez üzerine akrilik boya ve kolaj,43x88cm).....	58
Görsel 41. Oktay Yılmaz. İsimli. 2023. (kağıt üzerine füzen, paslanmaz çelik küre yerleştirme, 290x125x120 cm).....	59
Görsel 42. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2022. (bez üzerine akrilik boya, 142x88cm).....	60
Görsel 43. Oktay Yılmaz. Yangın. 2021. (kağıt üzerine füzen, 57x76 cm).....	61
Görsel 44. Oktay Yılmaz. Yangın II. 2021. (kağıt üzerine füzen, 57x76 cm).....	61

Görsel 45. Oktay Yılmaz. İsimsiz. 2023. (zımpara kağıdı üzerine füzen, 56x115 cm).....	62
Görsel 46. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2023. (bez üzerine füzen, 183x192 cm).....	63



GİRİŞ

Işık, sanat tarihi içinde biçim-içerik ikililiği bakımından pek çok farklı konuya dahil olmuştur. Işığın fiziksel oluşumuyla başlayıp, tarihsel süreç içindeki serüvenini konu alan bu tezde, sanatçılar ve farklı disiplinlerde üretim yapan kişilerin, düşünsel ve plastik anlamda nelere vurgu yapmak ve ne anlatmak istedikleri değerlendirilecektir. İnsanoğlunun ateşi kontrol altına alıp, işlevsel bir araca dönüştürmesinden, güncel sanat pratiklerine kadar olan süreçte, ışık ve karanlığın nasıl var olduğu meselesi ele alınmıştır.

Yapay ışık kaynağının başlangıcı olarak ateşi düşünebiliriz. Ateş birçok mitolojik anlatının konusu olmuştur. Ve biliyoruz ki ilk insan ateşten korkmuştur. Doğal fenomenlere bağlı olarak gelişen ateşin keşfi, konuya dair elde edilen bilgilere göre yıldırımların oluşturduğu doğal yangınlar neticesinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ve bilinmeyene tereddütle yaklaşan insan, ilk önce en doğal şekilde bunun ne olduğunu anlamakla ilgilenmiştir ve sonrasında bunun tanrısal kısmı ile bir ilişki kurmuştur. Çünkü düşünüldüğünde ışık ve aydınlık yeryüzünden değil, genel olarak gökyüzünden yayılan bir oluşumdur. Bu nedenle de tanrısal ve ilahi sayılmıştır. Ateşin yanında güneşi, ayı, yıldızları, teknolojinin sağladığı imkan doğrultusunda oluşabilecek aydınlığı ve her şeyden öte ışığın nereden geldiği ve insanın bu durumu nasıl karşıladığı gibi yaklaşımlar, bu tezin konu ve kapsamını oluşturmaktadır.

Felsefede gölge dediğimizde akla ilk gelen isimlerden biri Platon'dur. Onun mağara alegorisi birçok şeyi içinde barındırmakla birlikte fazlasıyla da kapsayıcı bir etkiye sahiptir. Gerçeklik ve yanılsama üzerine kurgulanan bu anlatı, yine insan ile ilişkili bir noktaya varmamı sağlamaktadır. Ele alınışları bakımından tarih içinde çok fazla değişken barındırmasa da farklı disiplinlere, farklı biçim ve içeriklere konu olan ışık-gölge meselesi, tiyatro, sinema ve sanat tarihinde yerini almıştır. Sanatta gölge ve karanlık; gerilimi, korkuyu, belirsiz bir durumu ve şüpheli bir anlatımı göstermek için doğrudan biçim olarak kullanılırken, ışık da tam karşısında iyiliği, ilahi gücü ve hoş durumları karşılamak için resmin, sinemanın ve plastik sanatların konusu haline gelmiştir.

Tiyatroda ışık kullanımı gölge oyunu ile başlamaktadır ve zamanla yanıltıcı bir ilüzyon aracına evrilmesiyle de bir serüvene dönüşmüştür. Tiyatroda gösterilmek istenen ya da geri planda bırakılmak istenen nesne ve mekanı kurgulayabilmek adına ışık önemli bir araç olmuştur.

Gölgeyi kullanarak mekan oluşturmak ve bunu yaparken gölgenin felsefesini düşünmek onun bir şeyin ikizi olması durumunu göz ardı etmemek, farklı disiplinlerde işler üreten sanatçıların özellikle kullandıkları yöntemlerdendir. Ayrıca “gölge kullanımı” tabirinin Doğu’da nasıl bir yere sahip olduğunu ve Batıdaki farklılıkların neler olduğunu anlamaya çalışmak da önemlidir.

Sanat, felsefe, psikoloji, mimari gibi alanların sıklıkla konusu olan ışık, gölge ve karanlık, çok geniş ve derin yaklaşımlarla neredeyse tarihsel sürecin her döneminde farklı anlamlara karşılık gelmiştir. Sanatta, farklı disiplinlerde de karşımıza çıkan ışık-gölge, özellikle resim ve tiyatrunun (sonradan dahil olacak olan sinema ve fotoğrafın) içinde kimi zaman fiziksel özelliği, kimi zaman da felsefi özellikleri ile ön plana çıkmış ve duygu yoğunluğunu artırmak için de kullanılmıştır. Resim ve mimarideki ışık kullanımı, teatral duyguyu güçlendirmek ve dramatik etkiyi artırmak amacıyla, kompozisyonu ve yapıyı vurgulayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu konular doğrultusunda karanlık, aydınlık, ışık ve gölgenin, sanat ile ilişkilendirilen kısımlarının neler olduğu, sanat tarihi ve diğer alanların konusu olarak nasıl bir yerde konumlandığı ve bu kavramların benim sanat pratiğimi nasıl şekillendirdiği incelenecektir.

1. BÖLÜM: IŞIK VE GÖLGENİN OLUŞUMU

Işık, belli spektrumlarla yayılarak bulunduğu alanda belirli paralellik ya da doğrusallıkta görünüm oluşturur. Bu görünüm, parlak ve aydınlatıcı bir etkiye sahiptir. Işık, önüne geçen cisimlerin üstüne geldiğinde belli kırılmalara uğrayarak yön değiştirebilir (Bayram, 2011, s.123). Yönü doğrultusunda yeniden bir yüzeye çarpar ve reflektör görevi gören yüzeyde tekrardan yansıyarak yeni bir yönde devam eder. Çarptığı nesnenin arka kısmı ise karanlıkta kalır. Bunu ay ve güneş örneğiyle açıklamak iyi olacaktır. Ayın farklı evrelerinde bazen yüzeyin tamamı aydınlık olabilirken bazı zamanlarda yalnızca bir kısmı ışık aldığı için ay yüzeyinin bir kısmı karanlıkta kalır ve görünmez olur. Gölgenin genel oluşma prensibi de bu şekildedir.

Bunun yanında mekân, ışığın görünümünde etkili bir faktördür. Açık renklerle düzenlenen bir mekânın aydınlık algılanması daha olasıyken koyu renklerle donatılan mekânda, ışığın yansımaları daha güç olacağı için ortam yeteri kadar aydınlık görünmeyecektir. Özellikle mimari mekân düzenlemelerinde sıklıkla ışıktan yararlanılarak dar ve küçük alanları, daha geniş göstermek için daha açık renklerle uygulamalar yapılır. Bu sayede mekândaki açık renkler, içeri giren ışığın bir kısmını yansıtarak daha aydınlık ve ferah bir ortam oluşturur. Elbette bu örnek mimaride kullanılan yöntemlerden yalnızca biridir.

Esen Onat'ın, "Perspektif ve Perspektifte Gölge Çizimi" adlı kitabında bahsettiği gibi, ışığın doğrusallığını bozan durumlarda cismin arkasında, yani ışığın gelmediği tarafta, karanlık bir alan oluşur. Bu alan gölge olarak adlandırılır. Gölge, ışığın şiddetine, doğrusallığına, yapay veya doğal olmasına bağlı olarak değişkenlik gösterir. Bu değişkenler sonucunda gölgenin koyuluk değeri, uzunluğu gibi fiziksel özellikleri değişime uğrar. Doğal ışık kaynakları, örneğin güneş, paralel ışınlar saçarken yapay ışık kaynakları; lamba, projektör gibi cihazlar lokal de diyebileceğimiz birbirine paralel olmayan ışınlar yayar (Onat, 2010, s.81).

Dış mekânda, belli yüksekliğe sahip bir yapının (bina) gölgesini gözlemlediğimizde, güneşin sabah, öğle, akşam saatlerinde gölgeye farklı şekillerde etki ettiği gözlemlenir. Burada gölgenin oluşumunda, ışığın yanı sıra güneşin konumunun da

ne kadar etkili olduğu söylenebilir. Bir ağacı, elektrik direğini ya da yürürken önümüze düşen gölgemizin nasıl değişimlere uğradığını gün içerisinde rahatlıkla gözlemleyip, fikir sahibi olabiliriz.

Bir eş görünüm olarak da bilinen gölge, bazı durumlar dışında bu tanımı fazlasıyla karşılıyor. Peki, bu eş görünüm nedir? Yalnızca uzantının (gölgenin) bozuma uğramadığı durumlarda bu terimi kullanmak doğru olacaktır. Çünkü mekân, zaman zaman eş görünüme etki ederek değişmesine, farklı bir görünüm kazanmasına neden olabilir. Gölgenin düştüğü zeminde girinti ve çıkıntılar yoksa, düz ve pürüzsüz bir uzantı oluştuğu görülür. Bu eş görünümün, değişime uğramasında ışığın da etkisi büyüktür. Bir örnekle bu durumu anlatmak gerekirse, yapının sıradan basit bir küp formunda olduğunu varsayalım. Ve bu küpün gölgesinin düştüğü zeminin düz ve pürüzsüz olduğunu düşünelim. Bu cisme belirlediğimiz bir noktadan standart kuvvette ışık yönelttiğimizde, gölge bu yapının formuna yakın bir görünümde olacaktır. Işığın şiddetini artırır ve cismi bozuk bir zemine alırsak, gölge artık değişik bir forma bürünecek ve neyin gölgesinin olduğu konusunda karar vermemiz güçleşecektir.

Bu meselelerin yanında nesnenin opaklığı da, büyük ölçüde önem taşımaktadır. Tamamen opak bir nesne, ışığı geçirmez ve bir kısmını yansıtır, saydam veya yarı saydam nesnelere, ışığın bir kısmını geçirir. Işığı geçiremeyen, opak nesnelere gölgesi, nesnenin renginden bağımsızdır. Saydam veya yarısaydam nesne ve yüzeylerde ise nesnenin renginin ya da kullanılan materyalin dokusal özelliklerinin bir kısmı da gölge ve kırılma şeklinde yüzeye düşer.

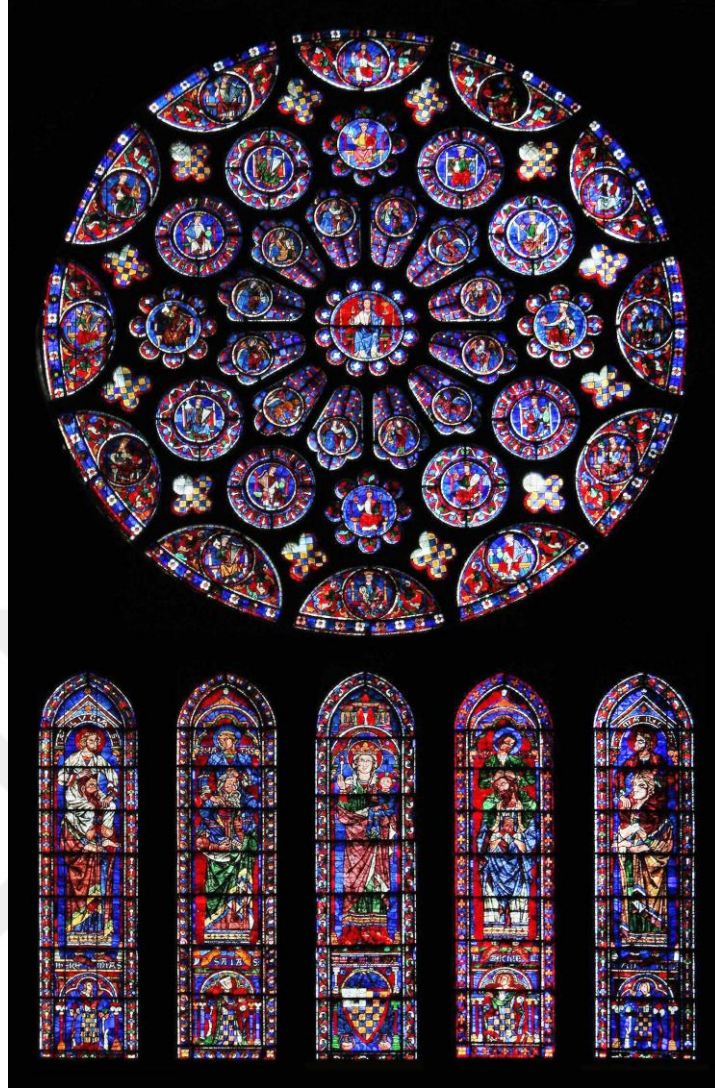
Seneca, yaklaşık 2000 yıl önce kaleme aldığı “Doğa Çalışmaları” adlı kitabında, saydamlık ve opaklığın etkisiyle nasıl bir görünümün ortaya çıkacağı meselesine değinerek gökkuşağının oluşumunu, su damlaları ile güneş ışınlarının girdiği ilişkiyle açıklar. Ve su damlalarının, saydamlık ve opaklığını iki farklı görüşle ayrıldığını, bir kesimce su damlalarının saydam olduğunu, bir kesime göre ise su damlalarının ışığı geçiremeyecek kadar yoğun olduğunu savunulur. Seneca bu iki farklı görüşü öne sürerek karanlık-aydınlık ilişkisini yorumlar ve gökkuşağının oluşabilmesi için bu iki farklılığa ihtiyaç olması durumunu aktarır(Seneca, 2014, s.37).

Seneca, burada doğal bir oluşumdan bahseder ve bu durum vitrayların teknik özelliklerinin bir kısmını içinde barındırır. Elbette Seneca, yazısında ışık kırılmasından söz ediyor, fakat vitraylarda saydamlık ve rengin yanında belli ışık kırılmaları da söz konusudur. Ve vitraylar, gölge meselesinin yarısaydam ve saydam görünümünü somut bir şekilde aktarabilen en iyi örneklerdendir.

Tarihte mimari düzenlemelerin bir parçası olan, özellikle dini mekânlarla bütünleşmiş vitraylar üzerinde kullanılan camlar, ışık ile buluştuğunda mekânın içinde renkli huzmeler halinde yeni ve değişken görünümler oluşturur. Ve bu oluşan saydam yansımalar, mekanda izlenecek gelip-geçici renkli izler olarak görünürler.

Kilise ve dini mekanlarda sıklıkla kullanılan vitray örneklerini incelediğimizde, gölgeyi yalnızca bir karartı olarak adlandırmak yanlış olacaktır. Gölge olgusu ışık, nesne ve zemin arasındaki karmaşık bir ilişkidir. Bu yüzden gölge tanımını yaparken “neyin gölgesi?” gibi bir soruyu sormak da önemlidir.

Vitray gökkuşağını andıran renkli görünümler oluştursa da fiziki anlamda ışık kırılması ile ilgili bir durum olmadığı için gökkuşağından farklı şekillerde oluşur. Fakat burada önemli olan ve bu örneği verme sebebim benzerlikleri değil ışığın nesne üzerinden geri yansımaları nedeniyle oluşan gölgenin nesnenin saydamlığına bağlı olarak içinde barındırdığı rengi, yüzeye yansıtması ve bu durumun sonucunda da “renkli gölgelerin” oluşmasıdır. Ama yine de gökkuşağı ve vitray örneği birbirine yakındır, gökkuşağına gelen ışınlar su parçacıklarının içinde kırılarak renkli yansımalar oluşturur ancak vitrayda ise bu durum camın saydam ve renkli olması ile açıklanır.



Görsel 1. Notre-Dame de Chartres Katedrali'nin güney gül penceresi. <https://l24.im/px4n>

Vitrayların mekanda oluşturdukları renkli görünümün sebebini düşünecek olursak, saydam olan renkli camın üzerine gelen güneş ışınlarının doğrudan mekan içine camın rengini yansıtmasıdır diyebiliriz. Vitrayların renk ve geçirgenliklerine göre değişen yansımalar, bulunduğu mekanın yüzeyine düşer ve güneş ışınlarının içinden geçtiği renkli cam parçaları saydamlık dolayısıyla renkli görünümler oluşturur.

Teknolojinin gelişmesiyle, aynı mantığı kullanarak renkli ışık dalagalarını bir nesne üzerine çarptırarak karanlık değil, renkli gölgeler de elde etmek mümkün. İşleyişin nasıl olduğunu küçük ve basit bir deneyle anlayabiliriz. Kırmızı, yeşil ve mavi ışık kaynaklarını tek bir yüzeyde birleşecek şekilde ayarlarsak, oluşan rengin boyadan

farklı olarak beyazı oluşturduğunu görürüz. Ve sonrasında oluşan gölgenin etrafında bu renkleri görmeye başlarız. Işık kaynaklarının konumunu değiştirerek çeşitli varyasyonlar elde edebiliriz.

Genel itibarıyla baktığımızda ışık ve gölgenin oluşumunun karmaşık ve farklı etkenler doğrultusunda değişime uğradığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu kompleks yapının sadece fiziki bir oluşumla sınırlı kalmadığı ve birçok farklı alan tarafından ele alınması, gölgenin kendi sınırları dışında da var olabilmesi ve sanat, felsefe, psikoloji gibi alanlarda da kullanılması dolayısıyla ışık ve gölge, farklı bakış açılarıyla bu teze dahil olmuştur. Gölgenin, yalnızca karanlık olarak anılmasının doğru olmayışı, fakat temel özelliğinde bu olması, incelenmesi gereken bir unsurdur. Bir çok farklı bağlam ve alanda konu edinilen ışık-gölge meselesinde ikinci bir elemana ihtiyaç duyan bu fenomen, doğrudan olmasa da, felsefede de varlık ile ilişkilendirilen bir tutumla karşımıza çıkmaktadır.

Peki var olma edimi insana atfedilirse ve bu açıdan gölge ile ilişkisi değerlendirilirse nasıl bir sonuca ulaşırız? Gölge varlığa dair bir izdir. Işık ise varlığın görünür olması için bir araçtır. Bir sonraki bölümde varlık, gölge ve gölgenin oluşumunun daha farklı bir açıdan ele alınışına değineceğim.

1. 1 Varlık, Oradalık: Işık ve Zaman

Bir mekanda en kuvvetli ışık saçan cisim, her zaman diğerlerinin ışık kuvvetini bastırmıştır ve güçlü gelen aydınlık diğer nesnelere gölgesini oluşturmuştur. Dolayısıyla ışık saçan cisimleri aydınlık ortamlarda algılamamız güçleşir. Fakat günlük kullanım nesnelere bunun tersine, görülebilmeleri için ışığa ihtiyaç duyarlar. Plinius'un "Doğa Tarihi" kitabında anlattığı gök olayı, belki de bu duruma iyi bir örnektir.

Güneş'in altında "Venüs" isminde, yörüngesi peş peşe değişen ve farklı isimleriyle bile Güneş ve Ay'a meydan okuyan çok büyük bir yıldız dolanmaktadır. Venüs şafakta Güneş'ten önce belirip günü aydınlattığında, adeta şafağı getiren bir diğer güneş olarak "Lucifer" ismini alır; aksine günbatımının ardından belirildiğinde, gerek gündüz süresinin uzamasına sebep olduğu gerekse Ay'ın işlevini yerine getirdiği için "Vesper" ismini alır. Venüs'ün bu özelliği Roma'nın kuruluşundan 142 yıl sonra, yaklaşık 42. Olimpiad'ta Sisamlı Pythagoras tarafından keşfedilmiştir. Venüs, diğer tüm yıldızlardan büyük boyutta olup parlaklığı dolayısıyla yaydığı ışıklarla gölge oluşturabilen tek yıldızdır (Plinius, 2017, s. 157).

Plinius'un değindiği bu konuya ek olarak yukarıda da bahsettiğim, kuvvetli ışık kaynağının baskın olması durumunu anlamak için, Seneca'nın yıldız-güneş örneğini vermek isabetli olacaktır. Kendinden daha aydınlık bir ışık kaynağı altında, daha güçsüz ışık kaynağının sönük kaldığı gibi bir durumda ışık, karanlığı aydınlatmaya devam etse bile yalnızca bir yardımcı eleman olacaktır. Bunu şu şekilde de ifade etmek mümkün. Aydınlık bir ortamda ışığı açtığımızda daha güçlü bir ışık kaynağı varsa, bu ışığın etkisinin yitirildiği görülür. Ve artık ışığın gücünü yitirmesi gibi, gölge oluşturabilmesi de mümkün olmaz. Seneca, bunun örneğini yıldızlar üzerinden verir.

Ne yani, görünmüyorlar diye yıldızların gündüzleri var olmadığını mı söylemeliyim? Kuşkusuz gündüzleri de oradalar; ancak Güneş'in parlaklığı altında kayboluyorlar. Bunun gibi akan yıldızlar da gündüzleyin rotalarında seyrederek, ancak gündüz aydınlığında görünmez. Eğer bazen olduğu gibi, kendi ışıklarını gündüz ışığına üstün gelecek kadar güçlü bir şekilde saçarlarsa görünebilir olurlar (Seneca, 2014 s. 32).

Seneca, yeniden zaman ile ilişkilendirilmesi gereken bir noktaya değinir. Doğal ışık kaynakları, zaman ile paralel bir şekilde değişime uğrar. Bu yüzden doğal ışık kaynaklarından bahsedilen bir noktada, zaman kavramı göz ardı edilemez. Güneş, ay, yıldızlar ve zamana göre ortaya çıkıp kaybolan bütün parıldayan oluşumlar, bir diğer kaynağın ışığından daha kuvvetli bir ışık saçarak ise kendi zamanı dışında görünür olabilirler. Sabahları ortaya çıkan ayı görmemizdeki temel sebeplerden biri de bu durumdur.

Görünen ve görünür olabilmek için çaba harcayan bir nesneden bahsettiğimizde, aklıma gelen kavramlardan biri de "Dasein"dir. Dasein, Heidegger için bulunma anlamı taşır ve o, kavramı bu amaçla kullanır. Kelimenin Almanca karşılığına baktığımızda ise "varoluş" anlamına gelmektedir. Fakat Heidegger "dasein" e başka anlamlar yükleyerek kullanır ve Heidegger'in terminolojisinde "insan" olarak karşımıza çıkar. Ve kesinlikle kavramın karşılığı, dünya üzerinde herhangi bir varlık olma şeklinde bulunmayı tanımlamaz. Daha çok yaşamın, insan için beraberinde getirdiği sosyal durumların oluşumunu tanımlamaktadır. Aslında bir etkileşimin olduğu söz konusudur (Tülüce, 2016, s. 249). Bu bakımdan varlık ve gölgenin, orada olan nesnenin varlığına dair ipucu vermesi ve sonradan eklenmesi bakımından benzerlik taşımaktadır.

Varlık ve yokluk tıpkı ışık ve karanlığın girdiği ilişki neticesinde birbirlerine karşılık gelir. Dolayısıyla da varlıktan söz edebildiğimiz bir noktada, yokluk durumunun da bunu beraberinde getireceğini biliriz. Aynı şekilde ışığın olma halinin de bir noktada karanlığı oluşturması beklenmektedir.



Görsel 2. Oktay Yılmaz. İsimlessiz. 2023.
(zımpara üzerine sprey boya, 22x27,5 cm)



Görsel 3. Oktay Yılmaz. İsimlessiz. 2023.
(zımpara üzerine sprey boya, 22x27,5 cm)



Görsel 4. Oktay Yılmaz. İsimlessiz. 2023.
(zımpara üzerine sprey boya, 22x27,5 cm)

Stoichita ise, “Gölgenin Kısa Tarihi” kitabında Hegel'e işaret ederek varlık üzerine şöyle söyler;

Fakat bir insan karartılmamış görüşün netliğinde öz varlığını kendisine betimler, belki saf ışığın imgesinde ve karartılmamış ışığın berraklığı olarak [die klarheit ungetrübten sehens] ve sonra saf gece gibi hiçbir şey olarak - bunların birbirinden ayırt edilmesi bu çok tanıdık duyuşal farklılığa bağlıdır. Ama aslında, bu gerçek görüş tam anlamıyla düşünöldüğünde, kişinin mutlak aydınlıkta [inder absoluten Klarheit] algılayabileceği, mutlak karanlıkta algılayabileceğinden daha fazla ya da daha az olmayacaktır; saf görüş hiçbir şey görememektir. Saf aydınlık ve saf

karanlık aynı şeyin hükümsüzlüğüdür. Bir şey ancak belirli aydınlıkta veya belirli karanlıkta ayırt edilebilir[unterscheiden] (ışık karanlıkta ayırt edilir, ki bu karartılmış ışıktır, ve karanlık da ışıkla ayırt edilir, ki bu da aydınlatılmış karanlıktır), ve bu nedenle karartılmış ışık[getrübtes Licht] ve aydınlatılmış karanlık ancak birbirinin içindedir ve önemleri farklılıklarıdır; öyleyse bunlar ayırt edilebilir varlıklardır [Dasein] (Stoichita, 2006, s. 9).

Işık yoksa gölge yok, gölge yoksa ışık yok. Işığın boşlukta değil, nesnelere etkileştiği zaman algılayabiliyoruz. Nesne ve ışık demek de gölge demek. Yani bunlar yin-yang gibiler aslında. Sanatsal üretim de (mimari, resim, fotoğraf, sinema ve hatta heykel bile) bu ikiliği işlemenin farklı yollarını bize sunuyor.

Hegel, varlık ile ilişkilendirdiği anlatımında, ışığa ve gölgeye başvurur. Fiziksel anlamda ışığın ve karanlığın ilişkisini “insan” için tıpkı bir “yin-yang” gibi ele alır. Tıpkı fiziksel oluşumlarındaki birbirlerini tamamlamaları ve birbirlerine ihtiyaç duymaları gibi.

Bu noktada da tez bağlamında ışık ve gölge için şunu söyleyebiliriz; varlıklarını sürdürebilmeleri için birbirine ihtiyaç duyan, ışık ve gölge, ortak özellikleri bakımından bir nesneye ihtiyaç duyarlar ve gölgenin oluşabilmesi için nasıl ışığa ihtiyacı varsa, ışık için de aynı şey geçerlidir. Tabii bu ışığın kaynağına bağlı bir tanımlama değil, uzaydaki algılanışı bakımından geçerlidir. Bu anlamda sanatsal üretimde (mimari, resim, fotoğraf, sinema ve heykel) bu ikililiği işlemenin farklı yollarını bize sunuyor.

1. 2 Olumsuz Bir Anlatı

Ateşin oluşumunu, başlangıçta yıldırım ile ilişkilendiren insan, onu bulmadan önce ateşin, yıldırımların yeryüzüne çarpmasıyla oluştuğunu düşünmüştür. Ve bilinmez bir parlama ve aynı zamanda oluşturduğu gürültüyle birlikte yıldırım ve ateşe ilahi bir güç ve korkuyla bakılmıştır. Mitolojiye baktığımızda ateşten korkulmasının temel sebebi ateşin tanrısal bir boyutu olmasıdır.

İnsanların Cehennem'in gerçekten var olduğuna inandıkları Ortaçağ'da ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz. Gene de onlardaki bu cehennem kavramı –yanıkların verdiği acıdan olduğu ölçüde- ateşi her şeyi yutan, kül eden bir şey olarak görmelerinden doğmuştur(Berger, 2018, s. 8).

Gölge, gerçeğin çok uzağında bir evreyi tasvir etmektedir. Gölge, burada ve daha sonra batılı tasvirin tarihi boyunca, vazgeçilmesi tamamen mümkün olmayan bir tutumla, temel bir olumsuzlayıcı olmakla suçlanacaktır. Platon'a göre gölge, ışığın sansürü (engellenmesi) ile oluşan bir görüntü olduğu için, tam olarak bir 'görüntü' değildir (Stoichita, 2006, s. 27).

Platon, gölgeyi gerçeklikten uzak olduğu için olumsuz bir tasvir için kullanmıştır. Platon, kurguladığı bu mağarada zincirlere bağlanmış kölelerin arkalarına dönemedikleri için yalnızca arkalarından geçen nesnelere duvara yansıyan gölgelerini göreceklerinden bahseder. Ve tutsaklar artık kendi gerçekliklerine körü körüne inanıyorlardır. Ne zamanki arkalarına dönüp ışığın geldiği yere bakacak olurlarsa, o zaman Platon'un bahsettiği ideaya, gerçekliğe ulaşacaklardır.

Bu anlatımda Platon, gölgeyi sahte, yalan ve gerçeklikten (hakikat) uzak bir yerde konumlandırmıştır. Aslında fiziksel özellikleri bakımından düşünüldüğünde gölge, varlık itibarıyla gelip geçici ve gerçek bir şeyin kopyası olma özelliğindedir. Bu yüzden Platon'un anlatımında vurgulanmak istenilen şey konu değil, kendisidir.

Anlatımdaki önemli bir diğer unsur da ışıktır. Platon için bu, asıl önemli olandır. Metaforda gölge nasıl olumsuzsa, karşısında duran ışık da ilahi bir şeyi temsil ettiği için bir o kadar olumlu bir yerde konumlandırılmaktadır. Yani Platon, bu anlatımda, hakikati, aslolanı, şeyin kendisine vurgu yapan durumu farkedemeyişimizden yakındır.



Görsel 6. Cornelis Cornelisz'in halefi Saenredam, Platon'un mağarası, 1604. (Gravür, 33x46 cm)
<https://124.im/qceEtN>

Gombrich, "Gölgeler" adlı kitabında, Platon'un alegorisini şu şekilde anlatıyor; (Görsel 6)

Platon'un Devlet'indeki insanın durumunu bir mağaraya zincirlenmiş ve yalnızca dönük oldukları duvara yansıyanları gören tutsaklara benzettiği pasajdan bahsediyorum. Dolayısıyla arkalarına dönüp hatalarını fark edene kadar dışarıdan mağaranın duvarına düşen gölgelerin gerçek olduğu kanısına varırlar. Saenredam tarafından yapılan gravür, bu pasajın detaylı bir Hristiyan tefsirini vermektedir; gravürde Platon'un tarif ettiği bazı nitelikler öne çıkmış, örneğin duvardaki "taştan ve ahşaptan yapılmış eşyalar taşıyan kişiler" burada kişileştirilmiş imgeler olarak verilmiştir (Gombrich, 2020, s. 36).

Bu alegoriden yola çıkarak, gerçeklik algısını karanlıkta kaybeden bir çocuğu örnek gösterebilirim. Bir çocuğun gece yatağında dışarıdan gelen ışığın etkisiyle, karanlık odasında gayet sıradan nesnelere korkunç yaratıklara ve silüetlere benzetebilir. Zihinsel ve psikolojik bir durumla buna doğrudan kötülüğü atfedebilir. Aslında tamamen zihin ile göz arasındaki bu ilişki, onun aldanmasına sebep olur ve hiç olmayan bir şeyin kurgusunu zihninde inşa etmeye başlar.

Elbette karanlığın korkuyla ilişkilendirilmesi bunlarla sınırlı değil. Korku, travma gibi öğeleri resimlerinde kullanan ve siyahın içinde kaybolan gölge dışında, karanlığın kendisine de yer veren bir sanatçı Francisco Goya'dır.



Görsel 7. Francisco Goya. Oğlunu Yiyen Satürn. 1819-1823 146x83 cm. <https://124.im/B6SsD>

Bu bağlamda, Goya'nın, karanlık resimler serisinden "Oğlunu Yiyen Satürn" (Görsel 7) adlı eserini incelemek iyi olacaktır. Goya, ürettiği bu eserlerinde karanlık imgelere yer vermiştir. Bunu yaparken de gölgeyi olumsuz tasvir için kullanmıştır. Ama benim burada odaklanmak istediğim mesele, kullandığı figürlerin korkutucu yüz ifadeleri ya da figürlerdeki oranlarla oynayarak bir yaratığa dönüşmek üzere olan görünüşleri değil. Burada incelemek ve üstünde durmak istediğim mesele, resimlerin arka planı ve atmosferidir. Goya, resimlerin arkasına karanlık ve belirsiz bir görünüm ekleyerek resimlerindeki korkutucu ve dehşet verici ifadeyi güçlendirmiştir. Karanlık alanlar Goya'nın resimlerinin ana ögesi değil belki ama bu

lekeleri resimden çıkartırsak resimdeki duygunun ne kadar güçsüz kalacağını da görebiliriz. Bu yüzden de Goya'nın "Oğlunu Yiyen Satürn" resmini biçim-içerik ilişkisi açısından incelemek iyi olacaktır.

"Kara resimler" olarak adlandırılan, bir evin duvarındaki resim serisinin bir parçası olan "Oğlunu Yiyen Satürn"(görsel 7), Roma mitolojisi tanrılarında olan Satürn'ün, kendi çocuğunu yediği bir hikayeyi anlatmaktadır. Resimde kafası koparılmış küçük bir figür ve devasa boyutlarda tasvir edilmiş Satürn, acımasız ve duygudan arındırılmış bir şekilde oğlunu yemektedir. Fakat resme baktığımızda ciddi bir karanlık atmosferin hakim olduğunu görüyoruz. Bu noktada resmi teze eklememdeki önemli mesele, anlatımdaki duyguyu güçlendirmek için kullanılan karanlık mekan ve bu karanlığın resimdeki figürlere olan etkisidir. Barok'ta sıkça rastladığımız üslubun en genel özelliklerinden biri olan aydınlatılmış alanların bir etkisini de Goya'nın resimlerinde görmemiz mümkündür. Elbette siyahı, sanat tarihinde gölge ve karanlık açısından daha etkili kullanan sanatçılar var fakat Goya, bu eserinde siyahın içindeki parıldayan toprak rengi, ten ve amorf insan bedeniyle şiddet anlatımını oldukça güçlendirmiştir. Serinin ismi bakımından önemli olan bu resimde, Goya'nın psikolojik anlamda ve İspanya savaşını da içinde barındıran "karanlık" ile ilişkili bir dönemin etkileri görülmektedir. Bu bakımdan hem serinin ismi, hem Goya'nın geçirdiği psikolojik buhranı, resimlerdeki biçimsellik bakımından kötülük ve karamsarlık ile ilişkilendirmek mümkündür.

Genel olarak bu bölümde üstünde durduğum karanlık ve kötülük ilişkisi, bölümdeki örnekler dışında da pek çok resme konu olmuştur. Karanlık, bilinmezliği, içinde barındırdığı şeyleri gizlemesi ve tehlikeyi çağrıştırması bakımından iyi olmayan bir durumun tasvirinde kullanılmıştır.

2. BÖLÜM: SANAT TARİHİNDE IŞIK VE GÖLGENİN GENİŞLEYEN SINIRLARI

Sanat tarihi içinde, ışık ve gölge olumlu-olumsuz gibi durumları tanımlamak için kullanıldığı gibi, yalnızca biçimsel şekliyle de ele alınmıştır. Bir önceki bölümde örnekleyerek tanımlamaya çalıştığım, gölgenin olumsuz bir yerde nasıl konumlandığı konusunun karşısında, elbette iyilik ile nasıl ilişkilendirildiği sorusu vardır. Kimi zaman ilahi bir gücü temsil eden ışık, kimi zaman da iyilik ve merhamet duygusunun anlatımını vurgulamak için kullanılmıştır. Bu zamana kadar üretilmiş eserlerde konu bakımından ışık, çoğunlukla ilahi bir güce işaret etmiştir. Ki bu yalnızca resimlerle sınırlı değildir. İslam’da “nûr” olarak karşımıza çıkan terim, aydınlık anlamına gelmektedir. Aslında buradaki konumu, Platon’un alegorisinden çokta bağımsız değildir. İki anlamda da, insanlara yol gösterici ve hakikati bulmada yardımcı bir unsur olarak kullanılmaktadır. Çoğu dinde de ışık, ilahi ve manevi bir değer olarak ele alınmıştır. Örnek olarak Tiziano olarak bildiğimiz Titian’ın, “Santa Maria Gloriosa de Frari” adlı Bazilikada yer alan “Meryem’in Göğe Kabulü” (görsel 8) isimli esere yer verilebilir.



Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan ışığın, hangi amaçla ve kimler tarafından kullanıldığına bakmak iyi olacaktır. Gombrich'in "Gölgeler" adlı kitabında, gölgenin bir sanat kavramına dönüşmesi konusunu, İtalyan sanat tarihçisi, Filippo Baldinucci'den alıntılıyarak şöyle aktarmıştır;

"Gölge: Ressamların dilinde gölge, genellikle tabloda yer alan tasvirleri aşamalı olarak soluklaşarak belirginleştiren koyu rengi işaret etmek için kullanılır. Üç dereceye ayrılır; gölge, yarı gölge ve düşen gölge. Gölge (ombra) ile kastedilen cismin kendi üzerinde oluşturduğu gölgedir; örneğin bir tarafından ışık vuran bir küre giderek yarı aydınlık ve yarı karanlık hale gelir ve bu karanlık kısma gölge denir (penumbra). Yarı gölge (mezz'ombra), aydınlık ve gölge arasındaki, birinden ötekine geçilen bölgeye denir; dediğimiz gibi, objenin yuvarlaklığına göre bu geçiş azar azar gerçekleşir. Düşen gölge (sbattimento) ise tasvir edilen objenin yerde veya herhangi bir yerde oluşturduğu gölgedir..." (Akt., Gombrich, s. 7, 2020).

Gölgelerin, resimlerde geleneksel kullanımını tanımlayan bu alıntı, bize aslında ışık ve gölgenin resme dahil oluşunun, fiziksel oluşumundan çok da bağımsız olmadığını, tezin birinci bölümünde geçen bütün meselelerin özeti niteliğinde olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Plinius, resim tarihinin gölgelerin sınırlandırılmasıyla başladığını belirtir. "Doğa Tarihi" kitabında geçen, resim tarihinin başlangıcı ile ilgili olan bölümde, bir gölgenin etrafının çizilmesiyle resim sanatının doğduğu aktarılmıştır. Stoichita'nın değerlendirmesiyle ele alınan ve resmin nereden, nasıl başladığı konusunda yine Plinius, "gölgelerden başladı" cevabını vermiştir (Stoichita, 2006, s. 12). Resmin gölgelerle sınırlandırılması konusu zamanla resme hacim ve derinlik kazandırmak için kullanılmıştır. Mısır ve Yunan sanatına baktığımızda biçime hacim kazandırmak için kullanılmayan gölge, ilk olarak, rölyef ve heykellerde gerçek ışık ve gölge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans ve Maniyerist dönemden sonra gelen, İtalya merkezli Barok sanat, özellikle mimari öğeleriyle ön plana çıkmış olsa da resimde de karşılık bulmuştur. Kısaca Barok mimarisinden söz etmek gerekirse, görkemli kubbeleri olan, süslü, saçaklı bir mimari estetiği benimsemiştir diyebiliriz. Tabii ki yalnızca bununla kalmaz, Barok çok geniş bir yelpazedir. Barok dönem sanat, klasik anlayışın benimsediği kesin, sağlam formların gevşemesi ve biçimlerin bir kompozisyon içinde erimesi ve birbirleriyle kaynaşması olarak yüzeysel bir anlatımla ifade edilebilir (Turani, s. 461).

Klasiğin sakin ve duruk figürü, Barokta hareketlenmekte ve sessizlik, gürültüye dönüşmektedir. Formların doğması, büyümesi ve dağılmaya başlaması, aslında bir doğa kanununun olarak bütün hayatı kapsar. Kesin hatlı formun çözülmesi yanında tipik ve ortak ideal-klasik özellik, kişisel güzelliğe dönüşür. Klasik eser, bazı prensiplere ve kurallara bağlıdır. Barok ise, bu kural ve prensipleri reddeder. O kişisel ve acayip biçimlere, bir defalık olana, insanı şaşırtan şeylere ve etkilere önem verir. Barok sanatçı, orijinal buluşu, yeni ve modern, kaptırmalı, acayip ve son derece cüretli olanı konu olarak ele alır (Turani, 2017, s.447).



Görsel 9. Caravaggio. Evliya Matheus. 1602. <https://124.im/w3M>

Yeni Çağın gelişimine paralellik gösteren Barok resim sanatı, üslubun genel çerçevesi ve doğuşu bakımından önemli bir zemin oluşturmuştur. Barok mimarisinde karşılaştığımız girintili-çıkıntılı yapılar, resimde ışık-gölge olarak karşılık bulmuştur. Ressamlar eserlerinde gölge ve karanlık alanları, kurguladıkları kompozisyonlara ekledikleri lokal ışığı daha abartılı bir biçimde öne çıkarmak amacıyla kullanmışlardır. Caravaggio olarak tanıdığımız, Michelangelo Merisi,

Barok sanatın ilk büyük temsilcisidir. Turani'nin "Dünya Sanat Tarihi" kitabında örnek gösterdiği "Evliya Mattheus" (Görsel 9) adlı eserde, ışık ve gölgenin plastik anlamda güçlü bir şekilde kullanılmasıyla, Caravaggio'nun eserinde görülen, ilahi ve dünyevi olan iki figür arasındaki ilişkinin ışık yardımıyla güçlendirildiği görülmektedir. Bunun yanında da rengin kullanımının, nesnenin optik ve biçimsel durumuna hizmet ettiğinden bahsetmektedir (Turani, 2017, s.462-464). Buna ek olarak bir diğer sanatçı Antonio Allegri da Correggio, Parma Katedrali'nin kubbesi için yaptığı "Meryem Ana'nın Göğe Çıkışı" adlı tavan resminde, yapının mimarisıyla bütünleşik bir biçimde ışığı kullanarak derinliği güçlendirerek ilahi temaya vurgu yapmaktadır. Barok sanatın önemli özelliklerinden biri olan yanılsamayı ve onun yarattığı, güçlü dramatik etkileri net bir şekilde bu freskte görmekteyiz.

Barok'ta, genellikle ışığın, dinsel temaların içeriğini güçlendirmesi için kullanıldığını görürüz. Bu noktada ışığın maddesel boyutundan çok oluşturacağı etki ve uyandıracığı dramatik duygu ön plana çıkmaktadır. Caravaggio'nun eserlerinde de ışık, anlatımdaki duyguyu güçlendirmek için kullanılmıştır. İlerleyen bölümlerde ışığı, sanat nesnesine dönüştürmüş ve boya yerine geçebilecek bir materyal olarak kullanan sanatçılara baktığımızda bu konuya yeniden dikkat çekeceğim. Çünkü malzeme kullanımı ve dönemler arasındaki farklılık bu tezde hem önemli, hem de dönüşümün maddesel boyutunu kavrayabilmek için oldukça gereklidir. Rönesans gibi durağan bir biçim anlayışının etkili olduğu bir dönemin ardından, hareket, ışık ve diagonal kompozisyon kurgusu gibi resimsel öğelerin tarih sahnesine girmesi, sanat tarihinde oldukça radikal bir süreci başlatmıştır.

Sanat tarihi içinde ışık, yalnızca duygu yoğunluğunu artırmak ya da dramatik etkiyi güçlendirmek için kullanılmamıştır. Gölgenin etrafının çizilmesiyle başlayan resim sanatı, yavaş yavaş gölgenin forma dahil olmasıyla devam etmiş ve daha sonraki dönemlerde, biçimde yalnızca gölgenin kendisine vurgu yapılmasıyla da karşımıza çıkmıştır. Bir resmi, ışık-gölge bakımından ele alır ve incelersek; karşılaşacağımız ilk tutum, hacim ve derinlik etkisinin güçlendirilmesi için kullanılmış olmasıdır. Bu şekilde işlenmemiş bir resim, geleneksel anlatımda, ham, bitmemiş ya da yarım kalmış olarak değerlendirilir. Yine de bu bakış açısıyla Antik Mısır veya Yunan sanatında ki fresk örneklerine baktığımızda, ışık-gölge kullanımı bakımından eksik

veya estetik bir sorun oluşturacak bir durumdan bahsedemeyiz. Fakat bu tartışma konusu olabilecek meseleye geçmeden önce, ışık ve gölgenin plastik anlamda hacim kazandırmadaki yerine bakmak iyi olacaktır.



Görsel 10. Robert Campin. Trinity of the Broken Body. 1410. <https://l24.im/8nVry>

Örneğin 15. Yüzyıl'a ait olan ve Campin'in olduğu düşünülen duvar resmi (Görsel 10) kuvvetli ışık-gölge oyunuyla yanıltıcı olma özelliği taşımaktadır. Gombrich, "Gölgeler" adlı kitabında bu yapıtın Campin'e atfedildiğinden söz etmektedir. Duvarda, bir nişin içine yerleştirilmiş gibi görünmesi sağlanan figürler, tamamen ışık-gölgenin plastik anlamda aldatıcı durumunu göstermektedir. Resmin tarihinde, hacimsiz biçimlerle başlayan gölgenin serüveni, zaman içinde onun, hacim, derinlik ve yanıltıcı görünümleri oluşturmak için kullanılmasına dönüşmüştür. Göz aldatmacası olan bu durum, dönemin çok sonralarında "trompe l'oeil" terimiyle

karşımıza çıkmıştır. 1803 yılında Fransızca olarak “aşağılayıcı” bir anlamda kullanılan bu terim “gözü aldatmak” anlamına gelmektedir (Leppert, 2009, s. 37-38).

Kısaca sanat tarihi içinde biçimsel anlamda, ışık ve gölgenin temel kullanım amacı, resmedileni, üç boyutlu görünüme yaklaştırmaktır. Fakat sanat tarihi içinde farklılıklar içeren gölge kullanımı yalnızca bu tanımla sınırlı kalmamıştır.

2. 1 Tezat Bir Biçimin Yüzeydeki Görünümü

Işık ve gölge, geleneksel anlamda nesneye hacim kazandırılması dışında, konu bakımından farklı anlamlarda kompozisyonlara dahil olmaktadır. Işık ve gölge, resimlerde, biçimsel anlatımı güçlendirmek için de kullanılmıştır. Platon’un, gölgeyi kullandığı anlatımındaki gibi farklı sanatçılar da ışık ve gölge ile bu anlamda yakın ilişki kurmuştur. Gölge, nesnelere hacim kazandırmak dışında, yalnızca kontrast etkisiyle de kompozisyonlara dahil olmuştur. Bu anlamda da tezat bir öge olarak değerlendirilebilir.

Gölge kullanımı, sanat tarihi içinde bütün akım ve üsluplarda belirli değişiklikler göstermektedir. Gölgenin, geleneksel anlamda biçimsel bir amaca hizmet etmesi dışında, kimi sanatçılar, tek başına biçim olarak da gölgeyi kullanmışlardır ve gölgeyi, zaman dışı bir etki yaratmak, gerilimi güçlendirmek ve bilinmezliği vurgulamak için farklı anlamlarda kompozisyonlarına dahil etmişlerdir. Bu bakımdan birçok örnek olmasına karşın, bahsetmek istediğim sanatçılardan biri Giorgie de Chirico’dur.



Görsel 11. Giorgio de Chirico. Bir Sokağın Gizemi Ve Melankolisi. 1914. <https://l24.im/SFumz>

Chirico'nun "Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi" adlı eserinde (görsel 11) resmin ismini de göz önünde bulundurduğumuzda gölge, bir belirsizliği karşılamak için kullanılmıştır.

"Güneş ışığının yarattığı gölge, zaman içinde bir ana işaret eder ve bunun dışında taşıdığı bir anlam yoktur; fakat karanlıktaki gölge, zamanın doğal akışı içinden çıkarılmıştır ve zamanın akışının durdurulduğunu ifade eder"(Stoichita, 2006, s. 21).

Metafizik resimleriyle önem kazanmış, sanat tarihinde karşımıza çıkan Giorgio de Chirico'nun "Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi" adlı eserinde gördüğümüz görüntü, resimde yer alan şiddetli gölge uzantıları ve kullanılan perspektif dolayısıyla gerilimli diyebileceğimiz bir atmosfere dönüşmüştür. Bu resimde kullanılan gölge; mekâna, zamana ve sokakta yaşanan olaya dair ipuçları verir bize. Chirico'nun resminde gölgenin, geleneksel anlamda bir nesneye hacim verme amacıyla

kullanımının yanında, anlatımdaki gerilimi artırmak için de kullanıldığı görülmektedir.

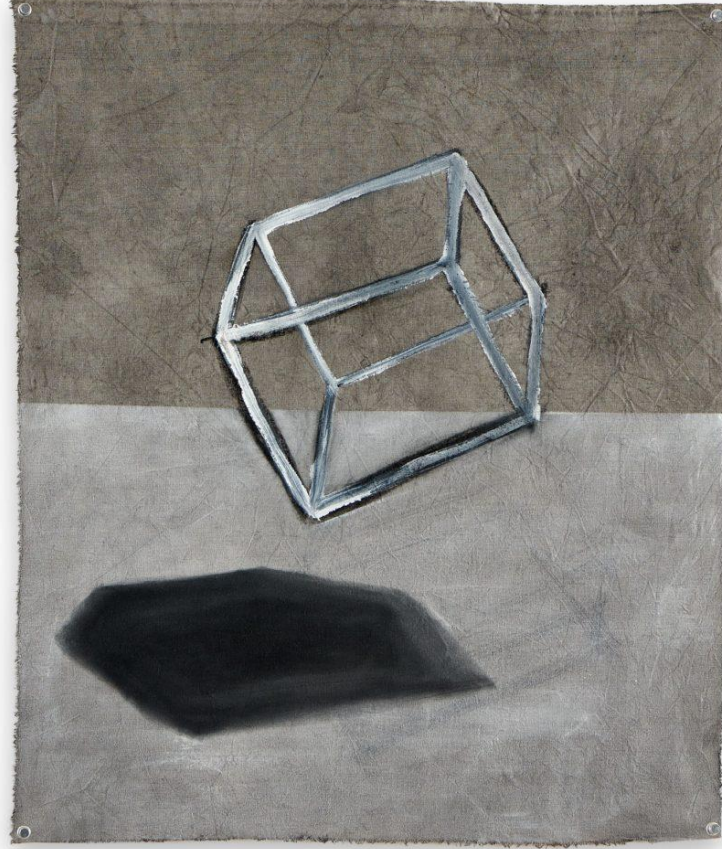
Chirico'nun resminde baskın olan gölgeler bize gerilimi, tekinsizliği aktarmaktadır. Fakat burada dikkat etmemiz gereken bir diğer önemli mesele Chirico'nun böyle bir gerilimi gece karanlık bir sokakta değil, günün neredeyse en aydınlık saatlerindeki ışığı kullanarak aktarmış olmasıdır. Günün en aydınlık saati güneşin yeryüzüne gelen ışınlarının en dik olduğu zaman, yani öğle saatleridir. Bu durumu göz önünde bulundurarak tekrar Chirico'nun resmine döndüğümüzde, gökyüzü kapalı bir görünümde, ancak gölgeler bunun aksini göstermektedir. Anakronik¹ bir dille ifade edilmiş de diyebileceğimiz ışık, gölge ve mekânsal ögeler bir bütünlük içinde değillerdir. Elbette bu durumu metafiziksel resim anlayışının olağanlaştırdığı bir durum olarak okumak da mümkün.

Felsefe metafizik anlayışı ve Chirico'nun resimlerini aynı bağlamda incelemek, metafiziğin özünde ne düşünülmesi sorusunu karşılayabilir. Metafizik ile ilgili söylemlerinde Heidegger, doğru cevaba ulaşabilmek için varlık ile ilişkilendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Ve bu bağlamda, hiçlik ile ilgili "Hiçliğin asli görünüşü olmaksızın, ne "kendi olmaklık" vardır, ne de özgürlük vardır." der.(Heidegger, 2022, s. 47) Burada bahsedilen "kendi olmaklık" durumu tamamen varlık ile ilgilidir. Bu yüzden hiçliğin özünde bu durumun bulunmadığını söylemektedir. Fakat yine de Heidegger, "hiçlik" kavramının, varlığın kendisiyle ilgili olduğunun ve onun özüne dair bir şey olmasının üzerinde durmaktadır. Bu yüzden de, metafizik ile ilgili bir konuyu, hiçlik ve varlık kavramlarının dışında ele almak pek de mümkün değildir. Bu doğrultuda sanat üretimlerinden ayrı tutulmamalıdır.

Bölüm başlığındaki, "tezat" kavramı, aslında biçimde gölgeyi tanımlamak için kullanılmaktadır. Gölge, hem nesnenin eş görünümü olması hem de bulunduğu alanda bir zıtlık oluşturması bakımından ele alınmaktadır. Bu zıtlığın yanında, bazı kompozisyonlarda kullandığım gölgeler, sanat tarihindeki eserlerden de referansla, biçimin olağan dışı durumlarını vurgulamak için kullanılmıştır. Çalışmalarım, bir yandan doğada görebileceğimiz, sıradan olan görünüm ile bu durumun zitti

¹ Anakronizm, kişi, nesne veya olayların kendi gerçek zaman ve mekânlarından kopartılıp farklı bir çerçeveye oturtulması olarak değerlendirilmektedir. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Anakronizm>)

kompozisyonlardan oluşmaktadır. Buna ek olarak da doğada rastlamanın güç olduğu ve bir çelişkiye karşılık gelmesi bakımından bazı resimlerimde gölgeyi yalnızca biçimsel anlamda kontrast etkiyi artırmak amacıyla kullanmaktayım.



Görsel 12. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2021. (Bez Üzerine Akrilik Boya, 64x54 cm)

Gölge bir karartı olarak düşünülürken, onu aydınlığın yanında bulunan bir “şey” olarak ele almak mümkündür. Yani, aydınlığın oluşturduğu karanlık alan. “Dolunayda Bir Gece” (Görsel 12) isimli seri için yaptığım çalışmada, aslında Chirico’nun metafizik resim anlayışından etkilenilmiştir. Resimde, karanlık ve aydınlık ilişkisi bağlamında oluşturduğum tezat görünümlere yer verilmiştir. Yüzeyleri açık olan bir küp formunun zemine düşen gölgesinin oluşturduğu koyuluk, sunulan çalışmadaki “aydınlık varsa, karanlık vardır”, “boş olabilme halinin, dolu olabilme fikriyle ilişkisi” ve “gölge için ışığa ihtiyaç vardır” gibi

kalıpların sorgulandığı bir süreç haline dönüşmüştür. Bu karşıtlık üretim pratiğim boyunca sık sık sorguladığım ve sanat tarihindeki eserlerde de karşılaştığım örnekler ve kendi öznel deneyimlerimle ilişkilendirdiğim sorulara da cevap aradığım bir süreci karşılamaktadır. Biçimsel anlamda gölge, karanlık ve ışığın kompozisyonlara dahil olmasının yanında, kimi kültürlerde gölge, gündelik yaşamdaki yansımalarıyla da karşımıza çıkmaktadır.

Kendi üretimlerimin özüne dair olan bu tezde, gölge ve ışığın tarihsel süreçteki değişimi ve kullanılışı ile ilgili oluşumlar incelenmektedir. Bireysel anlamda bütün üretimler farklılık gösterirken, coğrafi ve kültürel etkiler doğrultusunda da, resimsel ve düşünsel anlamda toplulukların, ışık-gölge konusuna farklı açılardan yaklaştığı görülmektedir.

2. 2 Doğu ve Batıda Işık-Gölge

Ana rahmine ilk düşüldüğünde, yaşayan beden ilk saniyeleri karanlığın varlığıyla başlar. Neden insan, karanlıkla başlayan bu yaşamın sonrasında karanlıktan korkan bir varlığa dönüşür? Karanlık, insanlığın alışık olduğu ve insanlık tarihinin başlarında da içinde olduğu bir durumdur. Işığa kavuştuğumuz an ve sonrasında ise karanlık; gizemli, korkutucu ve belirsiz bir alan olarak kalmıştır. Bu da öğrendiğimiz bir şeyin sonrasında ve alıştığımız kolaylığın bazı becerilerimizi köreltmesi sonucunda doğan bir durumdur. Işık gibi olumlu anılan bir oluşum aslında önceki bölümlerde değindiğim, karanlığın kötü ile anılmasındaki önemli sebeplerden biri olmuştur. Bu nedenle, gece karanlığını da güne dahil eden bizlerin, zaman kavramının doğal döngüsüne müdahale ettiğimiz de düşünülebilir. Fakat bu durum Batılı insana kıyasla, Doğulu insan için estetik bir unsura dönüşmüştür. Geleneklerini sürdürmeye devam eden Doğu toplumu, karanlık ile duysal, aynı zamanda da tinsel bir ilişki kurmuştur.

Tanizaki'nin "Gölgeye Övgü" kitabında şöyle bir soru vardır. "Neden karanlıkta güzellik arama eğilimi sadece Doğulularda bu kadar güçlüdür?". İlk basımı 1933 olan bu kitapta gölgenin Doğulularca, estetik ve güzellikle ilişkilendirilen bir tarafı olduğunun ve bunun batıda böyle olmadığını kıyaslaması yapılıyor. Batılılar her yeri beyaz ve aydınlık yapıyorlar, duvarları olabildiğince beyaza boyayarak

gölgelerden arındırıyorlar. Olabildiğince aydınlık ve yapay duran mekan aydınlatmaları tercih ediyorlar. Tanizaki bu durumu kıyaslamalarla anlatırken batılı insanın zevk almadığından ve hep daha iyiyi ortaya çıkarmaya çalıştığından söz ediyor. Tanizaki, Doğuluların ise az ile yetinebildiklerini ve bu azlığın içindeki güzelliği aramaktan gayet hoşnut olabildiklerini, bu yüzden de karanlık ve gölgenin bu kadar güçlü bir estetik kaygı doğurduğunu söylüyor. Tanizaki, günlük yaşam ve mimari öğelerle bu durumun kıyaslamasını yapmaktadır. Resmin tarihine baktığımızda ise gölgeyi, hacmi ve dramatikliği artırması bakımından kullanan ressamlar karşımıza çıkıyor. Buna karşın ilginç bir şekilde Doğu resminde gölgeyi görmüyoruz. Yani Batılıların da gölgeyi incelediklerini ve bunu elektriğin icadından önce de sonra da bir şekilde konu edindiklerini görüyoruz.

Görünen gerçekliğe inanan batılı, onun yansıtıldığı sanat eserinde kendinden, kendi hayatından, tanıdık, somut, yaşamsal kendi gerçekliğinden bir şeyler bulur, işte bu eserle bütünleşme yani onunla özdeşleşme ilgisi kurduğu anlamına gelir. Bu özdeşleşim olgusu, kendini bulduğu eser aracılığıyla, kendinden haz duymayı getirir ve batı sanatında, gerçekliğe bakıştan dolayı baskın eğilim bu yöndedir. Buna karşılık adından da anlaşılacağı gibi soyutlama, somut, yaşamsal gerçekten kaçınmak adına soyut olana eğilim göstermeyi ima eder. Bu bakımdan doğu sanatında gerçekçilik karşıtı yaklaşım, kaçınılmaz olarak soyutlamayı doğurur. (Duman, 2018, s. 21)

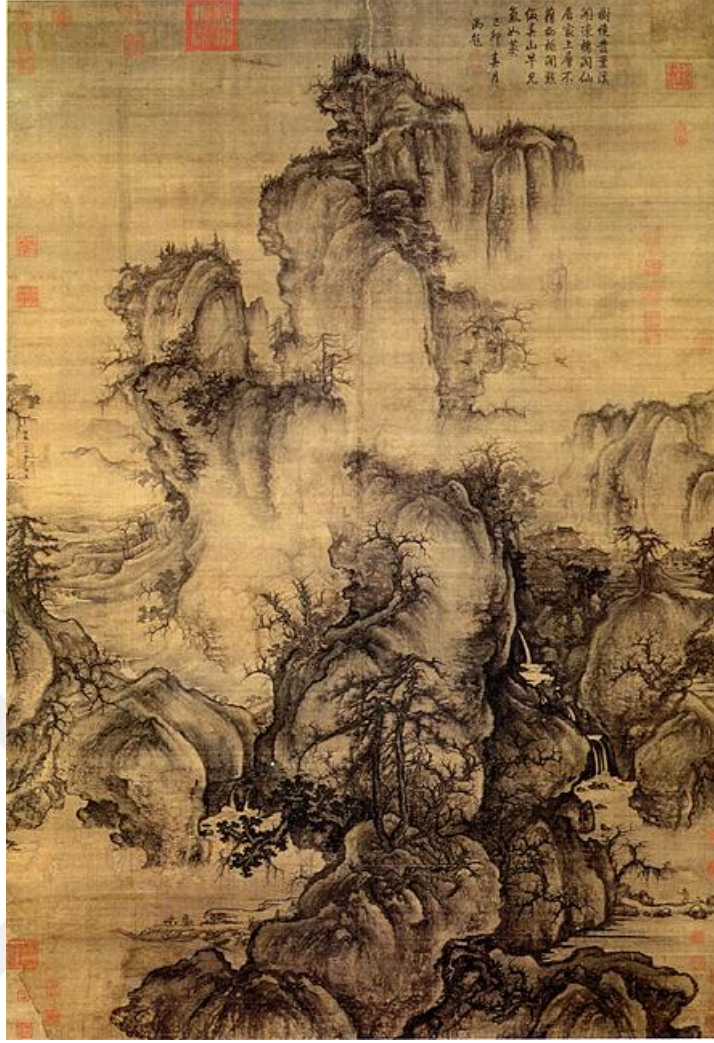
Tanizaki; Gölgeye Övgü Kitabında, gölgenin gizemli tarafının Doğulularca anlaşılabilir olmasından ve bu gizemin korkutucu değil, aksine estetik bir tutuma dönüştüğünden bahseder.

Japon odalarının güzelliğinin gölgelerin oyunlarına, yarı gölgelerin üzerine tam gölgelerin düşmesine dayandığını söyleyebiliriz-bundan fazlasını değil. Batılılar Japon odalarındaki basitliğe şaşırıp, sadece gri duvarları olan, hiçbir süsü olmayan odalar olarak görüyorlar. Verdikleri tepki anlaşılır çünkü gölgelerin gizemini anlamak konusunda pek başarılı değiller (Tanizaki, 2019, s. 34).

Tanizaki bu satırlarda, Doğuluların Batılılara göre gölgeyi nasıl bir yerde konumlandıklarını basit bir şekilde ifade ediyor. Kitap boyunca Doğu-Batı kıyaslamasını yapıyor. Ve gölgenin, yaşam tarzlarını nasıl etkilediğinden bahsederken, yemek pişirmenin bile gölge ve karanlıktan bağımsız düşünülmemeyeceğinden söz ediyor. Mimarinin de buna göre şekillendirildiği ve yapılarıdaki girinti ve çıkıntıların ortamdaki loş görünümle bütünleşecek şekilde düzenlendiğini de ekliyor. Yani Doğulu insan, gölge ve karanlıktan korkmak yerine, onu anlamaya ve kendi yaşamına neredeyse her anlamda dahil etmeye çalışmıştır.

Aydınlığın, gündüz saatleri dışında olmadığı dönemlerde, ayın dolunay olduğu geceler hariç, mağaradaki insan, karanlık ile daha anlaşılabilir bir ilişki içinde yaşamını sürdürmüştür ve rastlantısallık eseri bulunan ateşi, başlarda ciddi bir tehdit unsuru olarak görmüştür. İlkel insan, ışığın yokluğuna bizlere kıyasla daha fazla alışıktır ve bu durum ona normal gelebilir. Fakat, ışığa alışan insan, ışığın yokluğunda da doğal olarak kendini tedirgin hisseder ve karanlıktan korkar. Fakat bu durum, her yeri olduğundan fazla aydınlatan Batılı insan için de böyledir. Batılı insan, Tanizaki'nin değindiği konu bağlamında, aydınlık ve daha fazla ışık olması konusunda, modern yaşamı en uçlarda yaşamayı kendisine ilke edinmiştir. Fakat Doğu'lu insan, bu noktada daha ilkel ve romantik bir yaklaşım sergilemiştir. Geleneklerinden kolay kolay kopamayan Doğulu, karanlığın içindeki küçük ışımalar hakkında uzun uzun düşünmüştür. Bu farklılığa değinmemdeki en önemli sebep, Doğu resminde bu tinsellik ve manevi duygunun hissedilmesidir.

Doğu resmine baktığımızda, tek bir fırça hareketi, Tanrı'yla olan bağın sembolü haline dönüşmüştür. Ve özellikle yalın ve sade bir dilin hakim olduğu bu tinsel resimleri incelediğimizde, gölgenin ve ışığın Doğu resminde nasıl bir yerde konumlandığını görebiliriz. Doğu sanatı, tinsel içeriği bakımından ya bir yüceltme ya da güçlü olana karşı bir saygı eğilimiyle oluşturulmuştur. Çin resmi, kendi içinde oluşan imparatorluklara göre farklı dönemlere ayrılmıştır. Özellikle Guo Xi'nin, 1072 yılında yaptığı "Erken Bahar" (Görsel 13) adlı eserde, gördüğümüz manzaradaki biçimsel tutum, geneli özetleyebilmek adına önemlidir.



Görsel 13. Guo Xi. Erken İlkbahar. 1072. <https://124.im/mZVtOL>

Batı resminde, durağan bir şekilde izlenebilmesi için yapılan resimlere karşın, Çin resimleri, ayrı ayrı bölümlerden izlenebilmesi için tasarlanmıştır. Yani Doğulu ressamlar oluşturdukları kompozisyonları parçalar halinde kurgulamaktadır. Bu da farklı zamanların tek bir yüzeyde soyutlama diliyle karşılık bulmasıdır. Çin resmi, Batı resminden biçimsel farklılıkları ile de ayrılmaktadır. Guo Xi'nin resmi, metaforik bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır. "Erken Bahar" resmi, parçalar halinde bütün kompozisyona dağılmış tepelerin merkezine ve en üstüne bir dağ yerleştirilerek hiyerarşik fikri güçlendirmek amacıyla düzenlenmiştir. Küçük figürlere yer verilen kompozisyonda, buna bağlı olarak doğanın ruhani ve görkemli görünüşü anıtsallaştırılmıştır. Resimde tek bir ışık kaynağı yerine, kontrast etkinin artırıldığı ve nereden geldiği bilinmeyen, bütün kompozisyona dağılan bir ışık kullanılmıştır. Bu bağlamda, Çin resmini oluşturan önemli etkenlerden biri, Çin

felsefesidir. Tinsellik ve doğanın enerji ürünü olduğuna inanılan Çin felsefesinden hareketle, Çin resmi doğmuştur da denilebilir (Buck, 2014 s. 103).



Görsel 14. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2022. (bez üzerine akrilik ve füzen, 180x80 cm)

“Dolunayda Bir Gece” serisi için oluşturduğum çalışma (Görsel 14), aslında biçimsel anlamda daha çok, “Erken Bahar” resmi ile benzerlik göstermektedir. Kompozisyonun en sonunda görünen ufuk, küçük ve kara bir lekedir. Ufuktan bize doğru gelen tepe görünüşleri ardı sıra öne doğru dizilmiştir. Bu tepelere sol

tarafından gelen ışık, sağ taraftaki zemine gölgeleri düşürmüştür. Yukarıya doğru eriyen koyuluk, kompozisyondaki kontrast görünümü kırarak gökyüzüne doğru açılmıştır. Bu bağlamda da göğün aydınlık yapısı ön plana çıkarılmıştır. Tepelerin üzerine vuran ışık daha yapay bir oluşumun temsili olarak beyaz görünümdeyken, gökyüzü sarı tonlarda, kumaşın ham görüntüsüdür. Resimsel anlamda basit bir peyzaj görünümüne, yapay bir kurguyla sıralanmış biçimle müdahale edilmiştir. Kompozisyonda kurguladığım yapay ve doğal ilişkinin ışık ile vurgulanması, sanat tarihi içinde de pek çok sanatçı tarafından ele alınmıştır. Kendi üretim sürecimde, ağırlıklı yapay ve doğal olanı vurgulamak için kullandığım karanlık ve ışık kavramı, sanat akımları ve dönemleri içinde farklı şekillerde kullanılmıştır.



Görsel 15. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2022. (Bez üzerine akrilik boya ve füzen, 120x60 cm)

Tarihsel süreç içinde, günümüz sanatına yaklaştıkça, ışık ve gölge, biçimsel dilin oluşturulmasında malzeme olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Işık, geleneksel resim anlayışı içindeki yerini korurken, günümüze yaklaştıkça sanatçılar, ışığın

doğrudan kendisini, endüstriyel bir araç olarak sanat üretimlerine dahil etmişlerdir. Işık, endüstriyel bir araç olmasıyla ve bu bağlamdan koparılmasıyla da sanatçıların üretimlerine dahil olmuştur. Artık ışık, yalnızca biçime hacim kazandırmak ya da anlatımda bir tezat yaratmak dışında, yüzeyden dışarıya çıkarak, enstalasyonlardaki kullanımıyla da sanata dahil olmuştur. Kimi zaman doğrudan ışığın bir floresan olarak aydınlatma amacından bağımsız şekilde galeriye girmesi, kimi zaman da doğal olanı vurgulamak için mekânda yeniden kurgulanmasıyla plastik sanatlarda karşımıza çıkmaktadır.

2. 3 Işık Ve Gölgenin Sanat Malzemesi Olarak Ele Alınması

Fotoğraf makinesinin, ışık ile önemli bir bağlantısı vardır. “Camera obscura” ile başlayan fotoğrafın tarihi, burada elde edilen görüntülerin sabitlenmeye çalışılmasıyla devam etmiştir. Camera obscura (karanlık oda) ışığı içeri alarak, görüntüyü ters bir şekilde yansıtarak kopyalanmasını sağlamaktadır. Bunun ardından Fransa’da, “daguerrotipi” olarak isimlendirilen ve karanlık odanın yaptığını daha kısa sürede yapabilen bir araç üretilmiştir. Bu araç, stüdyo ortamına girebilecek küçüklükte olması dolayısıyla da fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir (Benjamin, 2018, s. 36). Sonrasında fotoğraf makinesi, ressamlar için bir araca dönüşecektir. Bu duruma bağlı olarak, doğaya çıkıp resim yapma eylemine ressamlar, atölyede devam edebilme olanağına sahip olacaklardır.

Fotoğraf makinesinin çalışma prensibine ek olarak, doğal yaratımda bu beceriye sahip hayvanlardan biri de kedilerdir. Karanlık ortamlarda göz bebeklerini, ışığı daha fazla içeri alabilmek için büyüten kediler, karanlıkta insanlara kıyasla daha iyi görmektedirler. Görme edimi, bütün canlılarda farklılık gösterir ve her bir canlının görme prensibi birbirinden farklıdır. Ortaokul yıllarında kedilerle ilgili okuduğum bir kitapta kedi gözlerinin nasıl çalıştığını anlatan bir yazı, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Kedinin gözlerinin her biri mükemmel bir yuvarlaklığa sahiptir ve doğrudan optik sinirler aracılığıyla beyne bağlıdır. Her bir gözün önünde, insaninkine kıyasla çok daha büyük yer kaplayan, saydam, koruyucu bir kornea tabakası bulunur. Bu kornea, kedilere çok daha geniş bir bakış açısı sağlar ve içeriye daha fazla ışık girmesine olanak tanır. Göze giren ışık miktarını kontrol eden, ayarlanabilir bir diyafram olan göz bebeği, kasların düzenlemesiyle iris tabakası tarafından açılır

ve kapanır. İris tabakası kedinin göz bebeğini kapattığında, gözler, meşum ve karakteristik “çizgi göz” bakışını takınır. Az ışıklı saatlerde, iris tabakası göz bebeğini açarak neredeyse yuvarlağa yakın bir şekle dönüştürür. Gözbebeği ve iris tabakasının arkasında bulunan göz merceği, gözün iç arka duvarında bulunan ışığa duyarlı bölgeye, yani retinaya giren ışığa odaklanır (Duno, 2004, s. 37).

Kedi gözünden bahsetmek önemli, çünkü fotoğraf makinesinde ışığı içeri alan perdenin çalışma şekli bu duruma fazlaca benzemektedir. Fotoğraf makinesinin çalışma şekliyle benzer olan kedilerin göz yapıları, bu yüzden önemlidir.

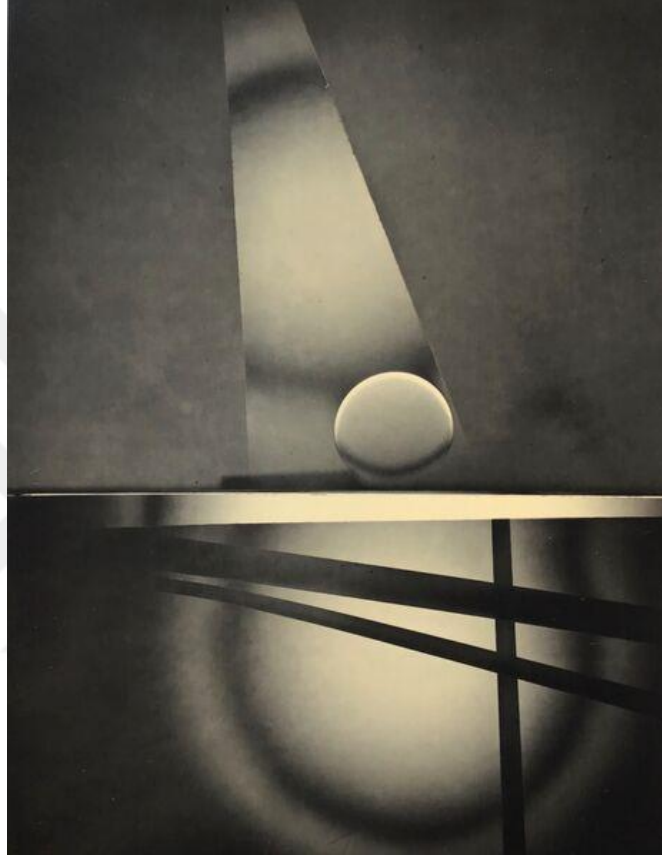
DEMENY AND QUÉNU
(Marey's laboratory),
*Pathological walk from in
front, made visible by
incandescent bulbs fixed to
the joints,*
circa 1889,
Archives
of the Collège de France.



Görsel 16. Georges Demeny. Pathological Walk From in Front. 1889. <https://I24.im/GqwP>

Light Painting, fotoğrafçılıkta resme en yakın tekniktir. Işığın atmosferde oluşturduğu şekli kameranın algılamasıyla geçen zamanda bıraktığı izi yansıtmaktadır. İlk light painting sanatçıları Georges Demeny ve Étienne-Jules Marey'dir. Demeny, bilinen ilk light painting örneği olan, “Pathological Walk From in Front”u (görsel 16) yarattı. Georges Demeny, “Pathological Walk From in Front”u uzun pozlama kullanarak asistanının eklemelerine taktığı ampullerle elde ettiği görüntüyle oluşturmuştur. (<https://I24.im/AV3kBc>)

Light painting, ışığın zamanda oluşturduğu eylem ve görüntünün bir araç vasıtasıyla kayıt altına alınmasıdır. Bunun yanında bir diğer önemli teknik “Luminogram”dır. Işığa duyarlı kağıt ve kimyasallarla, karanlık odada, ışık üretebilen çeşitli malzemeleri tıpkı bir boya gibi kullanan sanatçı Michael Jackson, bu üretimleri “ışığın temsili” olarak tanımlamaktadır.



Görsel 17. Michael Jackson. Luminogram Örneği. <https://l24.im/WOLSag>

Bütün resimsel öğeleri yansıtabilen bu çalışmalar yalnızca ışık müdahaleleriyle oluşturulmaktadır. Jackson, bu çalışmalarında basit resimsel tanımlamalar dışında formdaki hacmi de verebilmektedir. Işık dışında farklı bir boyar madde kullanmadan oluşturulan bu resimler, luminogram olarak adlandırılmaktadır. (görsel 17) Luminogramlar teknik anlamda üretim sürecinde yalnızca karanlığa ve ışığa ihtiyaç duymaktadırlar. Bu bakımdan Luminogram, light painting ile benzerlik göstermektedir.

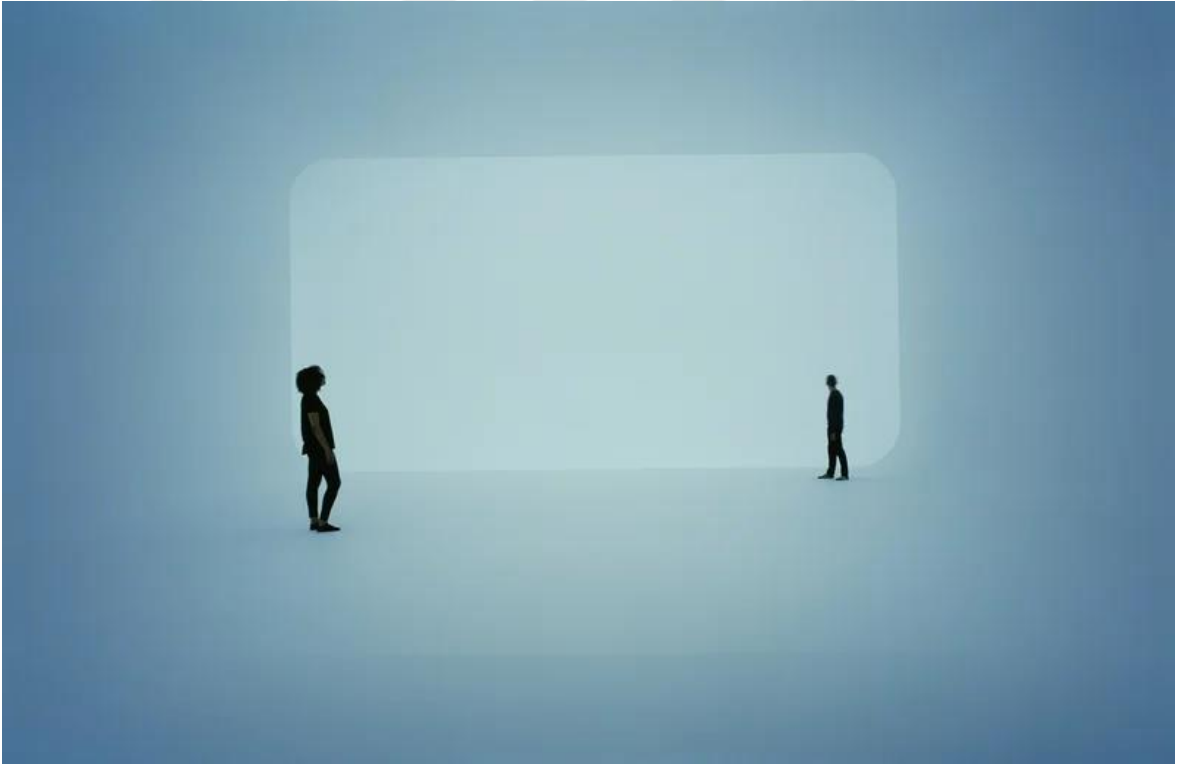
Araç olarak, başlangıçta fotoğraf çekme eylemi ile karşımıza çıkan ışık, ressamın yararlandıkları bir konumdan, süreç içinde yardımcı eleman olmaktan çıkarak konunun kendisi haline dönüşmüştür. Özellikle 20. Yüzyıl sanatçılarından, floresanları kullanarak oluşturduğu enstalasyonlarla karşımıza çıkan Dan Flavin önemlidir. Fakat Dan Flavin'den önce Thomas Wilfred, ışık sanatı olarak tanımlanan "Lumia" (görsel 18) ile ışığı medyum olarak ilk kullanan kişilerdendir. Wilfred, ışık sanatı için mekanik bir parça geliştirmiştir. Bu araç, içinde yansıtıcı bir yüzey bulunmaktadır. Alt kısımda ki diskli mekanizmadan bu yüzeye yansıyan soyut ve renkli görünümler ışık hüzmeleri oluşturmaktadır. Kuzey ışıklarını andıran bu biçimlerle mekanik anlamda ışığın kullanımı konusunda Lumia, ışık bağlamında sanat nesnesine dönüşmüş ilk araçtır. <https://l24.im/SHAtu>



Görsel 18. Thomas Wilfred. Lumia. 1905. <https://l24.im/e9LhN5l>

Thomas Wilfred, ışığı araç olarak sanat malzemesine dönüştüren ilk sanatçılardan biridir. Mekanik bir müzik kutusunu andıran bu araç (görsel 18), pikap mantığında

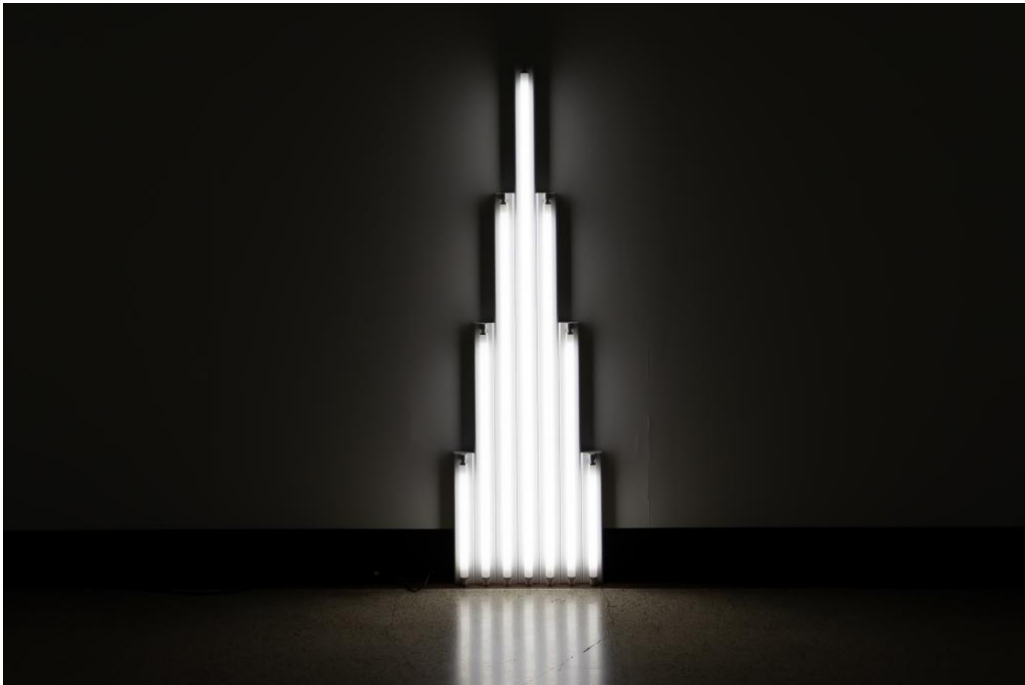
çalışmaktadır. Alt kısımda renklerin olduğu dönen bir disk, yukarıdaki yüzeye bu renkleri yansıtmaktadır. Disk, tıpkı plağın pikapta döndüğü gibi kendi etrafında dönerek bu bulutsu (nebula) görünümünü oluşturmaktadır. Wilfred, oluşturduğu bu ışık kompozisyonlarını kurgulamak için kullandığı disklere, müzik dizilimi yapılmış bir plak mantığıyla renkleri yerleştirmiş ve “sessizlik senfonileri” gibi isimlerle desteklemiştir. Işığı algılayış biçimimiz ve ona atfettiğimiz yorumlamalara, John Berger, “O Ana Adanmış” adlı kitabında soyut bir yaklaşımla değinir. Berger, ışığı algılayıp büyüsüne karşı koyamadığımız ana olası bir şekilde yaklaşırken. Düşünsel boyutta ışığı kavrayışımızın, duygularla bağlantılı oluşu dolayısıyla daha karmaşık bir durum olarak aktarır. (Berger, 2018, s. 178). John Berger’in daha soyut bir açıdan ifade ettiği ışık, hem Lumia için hem de ilerleyen bölümlerdeki sanatçı örneklerini tanımlayabilmek için önemlidir.



Görsel 19. James Turrell. Ganzfeld. 2018. <https://l24.im/JNeM>

John Berger’in ışığın algılanışı ile ilgili bahsettiği durumun sanatçıların üretimlerine nasıl konu olduğunu görebilmek mümkündür. James Turrell’in “Ganzfeld Etkisi” (görsel 19) adını verdiği ışık ve mekan düzenlemelerinden oluşan seride, sanatçı Almanca bir terim olan “Ganzfeld”i, anlamca karşılayan, “derin algıda tamamen

kaybolma” anlamında kullanır. Yapay ve doğal ışık elemanlarını kullanarak kurguladığı mekansal düzenlemelerde ışık, tamamen mekânı deneyimleyecek olan izleyicilerin algılarını altüst etmek üzerine düşünülerek kurgulanmıştır. Turrell, Ganzfeld serisini üretmeye, algı psikolojisi alanında eğitim aldığı dönemde başlamıştır. Turrell’in eserlerinde genellikle zaman ve mekânın soyutlandığını görürüz. Işığı, karanlığı ve mekânı adeta bir malzemeye dönüştüren sanatçının eserlerindeki aydınlık görünüm kimi zaman etken, kimi zamanda edilgen durumdadır. Amaç bir yandan kişinin mekânsal algı deneyimi üzerinde bir aldatmaca yaratmakla birlikte, mekânsal sınırları ortadan kaldırmaktır.(Poroy, 2014, s. 215, 216). Yaratılan mekân, o kadar kendisine dönmüş ve biçimde sessizleşmiştir ki, kendinden başka hiçbir şeyi içinde barındırmaz. Bu sessiz görünümün tekinsizlik uyandırmasının yanında, Bachelard’ın “Mekanın Poetikası” kitabında, Fransız şair, Baudelaire’in kişisel deneyiminden alıntıladığı bir durumdan söz eder ve sonsuz hayal kurabilme olanağını, yalnızlık ve uçsuz bucaksızlık ile ilişkilendirerek tanımlar. Ve bu yalnızlığı “uçsuz bucaksız bir ufuk ve yayılan geniş bir ışık vardı. Kendinden başka hiçbir dekora sahip olmayan uçsuz bucaksızlık.” Şeklinde ifade eder.(Bachelard, 2021, s. 236)



Görsel 20. Dan Flavin. V.Tatlin İçin “Anıt”. 1966. (7 adet floresan tüp ve metal)

<https://l24.im/gwQe>

Temsil anlayışından uzaklaşılması gerektiği düşünölen minimalizmde, malzemeye dair salt kendilik tutumu benimsenmiştir. Minimalizm ile tanıdığımız Dan Flavin, özellikle floresan kullanımıyla ön plana çıkmaktadır. Minimalizmin doğasında bulunan bireyseliçiliği ortadan kaldırmak ve sanatçının herhangi bir kullanım nesnesini sanat nesnesi haline getirerek bir yapıt oluşturma kaygısı en önemli özelliğdir. Dan Flavin, “Tatlin İçin Anıt” (görsel 20) adlı yapıtını, piyasada kolaylıkla ulaşılabilir olan floresanları kendi bağlamından koparmadan, doğrudan bir sanat nesnesine dönüştürerek oluşturmuştur (Antmen, 2021, s. 181). Flavin’in floresanları kullanarak oluşturduğu enstalasyonlara karşın, arazi sanatında karşımıza çıkan Walter de Maria, daha çok doğal oluşumlardan yararlanmışır.



Görsel 21. Walter de Maria. Yıldırım Alanı. 1977. <https://l24.im/jVhA>

Işığın doğal yollardan ilkel insan için korkuya sebep olması bakımından ateş ve bu duruma sebep olabileceğini düşündüğümüz yıldırımlardan bahsetmiştik. Yıldırımların yeryüzü ile ilişkileri tamamen fiziki olmakla birlikte, tarih içinde felsefe, mitoloji, sanat gibi farklı alanlarda değerlendirilmiştir. Yıldırımın sanatın meselesi

olabileceği gibi bir fikir bile ilginçken, bunun yapılmış olması ve bu kadar büyük prodüksiyonlarla kurgulanabilir oluşu sanat içindeki malzemenin değişimini açık bir şekilde göstermektedir. Walter de Maria, doğal afetler ile yakından ilgili bir sanatçıdır. Doğal afetlerin korkulmaması gereken mucizevi olaylar olduğunu savunmaktadır. Ve deneyimlenebilecek en yüksek sanat biçiminin doğal afetlerin akışında olabileceği, yani arazi sanatı olduğudur (Antmen, 2021, s. 256). Maria'nın "Yıldırım Alanı" (görsel 21) adlı çalışmasında, 400 paslanmaz çelik direği, 67 metre aralıklarla, New Mexico'nun güneyinde bulunan geniş bir araziye yerleştirmiştir. Zemindeki bozukluğa rağmen, bütün direkler aynı hizada olacak şekilde yerleştirilmiştir. Ve burada yalnızca doğaya büyük ama aynı zamanda da fazla bir müdahalede bulunmadan doğal elemanları kullanarak nasıl bir yapı oluşturulabileceğini göstermiştir (Atakan, 2015, s. 64).



Görsel 22. Oktay Yılmaz. isimsiz. 2023.(zımpara kağıdı üzerine füzen, 28x23 cm)

Walter de Maria, sonuç olarak bize görünür olması mümkün olmayan bir görüntüyü, doğaya yaptığı müdahale ile mümkün kılarak ilginç bir manzara deneyimi sunmaktadır. Kendi üretim pratiğimde de doğadan referanslara sık sık

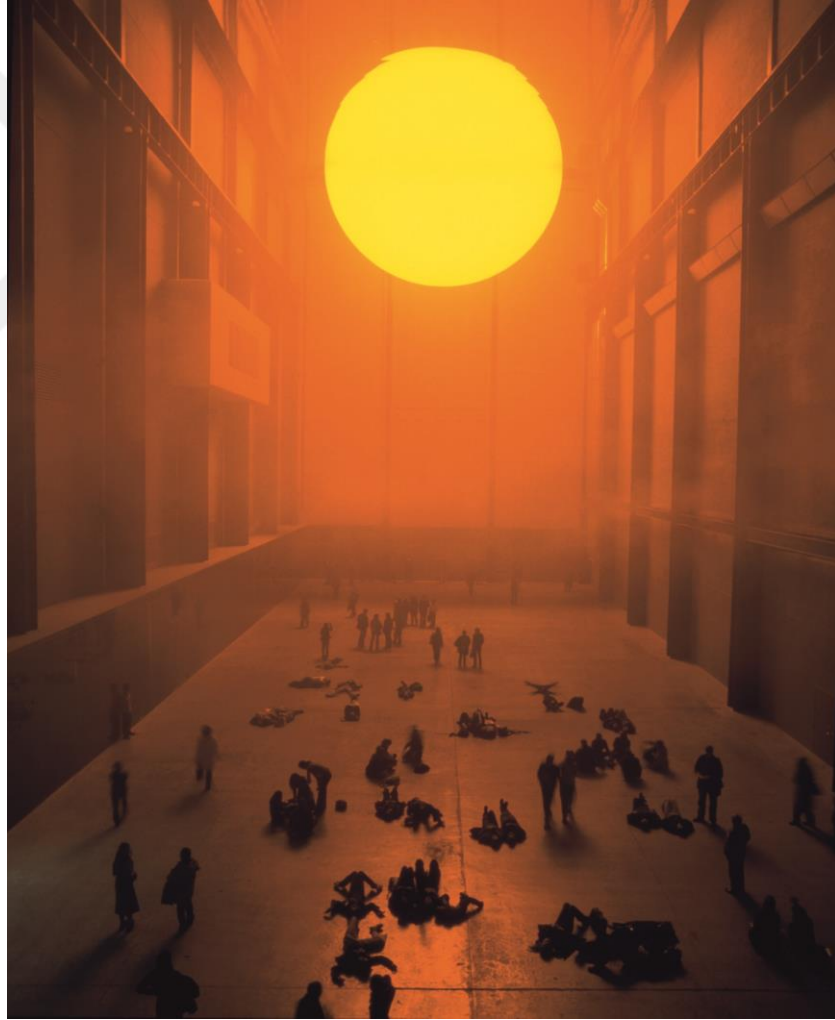
başvurduğum ve bu noktada “sıradandan çıkan ilginçlik” mottosunu kullandığım bir diğer çalışmamda (görsel 22) amacım benim için yeni olan bir malzemeyi deneyimlemek ve istediğim yüzey etkilerini yaratabilmektir. Ve oluşturmak istediğim görünüme en iyi hizmet eden malzeme zımpara kağıdı oldu. Ayrıca zımpara kağıdının kendine özgü dokusu dolayısıyla da biraz daha yakından bakıldığında içindeki doğal ışımaların etkisini görebiliriz. Bu anlamda kendi halindeki zımpara parıltısının içinde bir manzara resmi ve ufukta gördüğümüz bir diğer ışımayla aslında hem çok tanıdık, bir yandan da bu ışımaların gölgelerinin izleyiciye kadar ulaşması bakımından bir o kadar da mümkün olmayan bir görünümdür. Bu bağlamda Walter de Maria'nın çalışmasıyla, kendi çalışmamı kıyasladığımda oluşan görünümün izlenme metodları farklı olsa da fazlaca bir yakınlık söz konusudur.



Görsel 23. Hiroşima Gölgeleri. 1945. <https://124.im/LKwhzl>

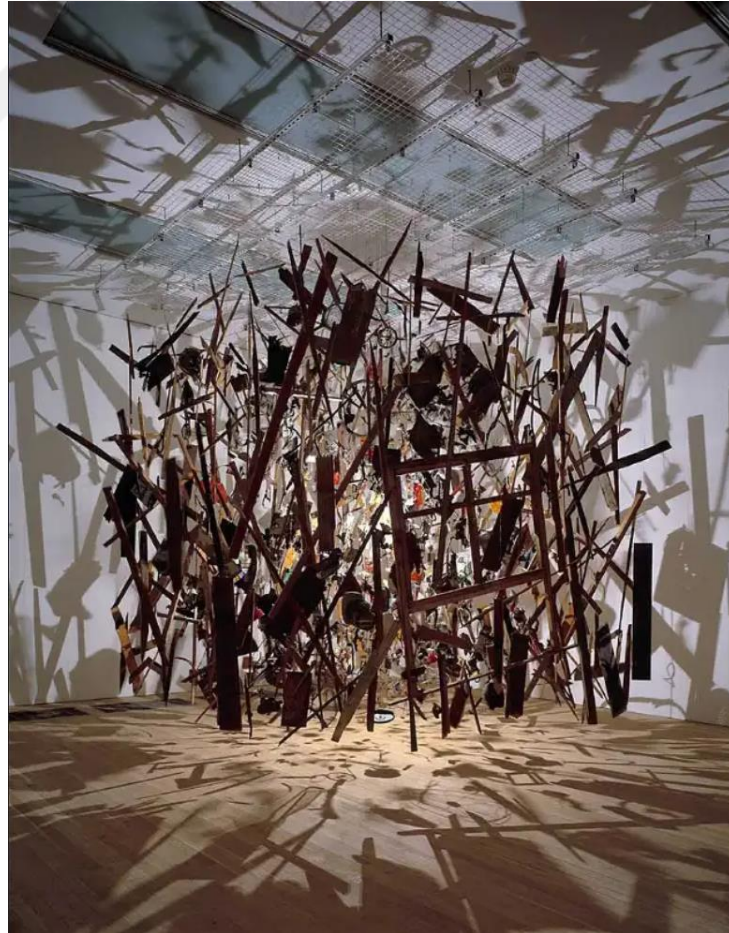
Yıldırım konusunu ele alırken sanat dışında bir oluşumu dahil etmem dolayısıyla, patlamanın oluşturduğu aydınlık etki ve bu aydınlık etkiyle birlikte yüzeyde

sabitlenen biçimlerin olduğu bir olaydan bahsetmek istiyorum. Hiroşima'da gerçekleşen patlama ve patlamanın ardında bıraktığı ciddi tahribat ile oluşan bu kara görünümeler nedir? Hiroşima ve Nagazaki'yi etkileyen atom bombasının yarattığı bu görünümeler (görsel 23) bildiğimiz anlamda oluşan gölgelerden farklıdır. Fakat burada şehrin gölge düşebilecek yüzeylerinde kalan bu izler aslında patlama esnasında oluşan yoğun ısı ve ışımının yarattığı durum, insanları etkileyerek tıpkı nesnenin düşürdüğü gölge gibi (burada ters bir durum var) patlamanın yarattığı aydınlık alanların insan ve diğer nesnelerin korunmasıyla boşlukta kalan yerlerin ağarmasıyla oluşmuştur. Bu durum sonucunda zeminde insan ve nesnelerin izdüşümleri sabit bir şekilde kalmıştır. <https://l24.im/M9scZIt>



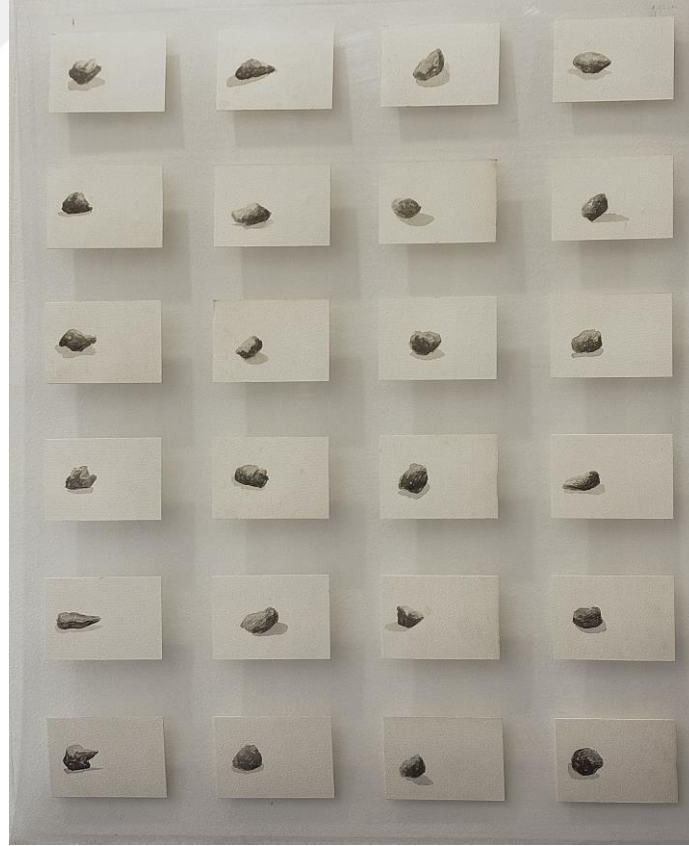
Görsel 24. Olafur Eliasson. Weather Project. 2003. <https://l24.im/FRl5qV>

Bu bağlamda, bir patlama esnasında oluşan aydınlık, bizde ay ışığının ya da sabah güneşinin uyandırdığı hisleri oluşturduğu söylenebilir mi? Ne yazık ki iki durumun bizde yarattığı etki birbirinin zıttı olacaktır. Burada ışığın tehlike yaratıp yaratmadığı, nereden geldiği gibi konular birlikte ele alınmalıdır. Bu durum, patlama ya da savaşın kendi başına korkutucu olmasıyla ilişkilendirilebilir. Tıpkı Hiroşima'daki patlamanın, o anda ve sonrasında oluşturduğu yıkıcı etkisi gibi. Patlamanın oluşturduğu etkinin yanında, Olafur Eliasson'un, doğal bir meseleyi içeriye taşımasıyla ilgili olan "Weather Project" (görsel 24) isimli yerleştirmesi, büyük ve görkemli bir güneş görünümündedir. Eliasson, çeşitli yansıtıcı malzemeler ve ışık kullanımıyla, güneşin taklitçi bir görüntüsünü oluşturmuştur. Bu kadar büyük boyutlu aydınlık görünüm, yeryüzüne bu kadar yaklaşmış ve doğada korkutucu olabilecekken, galeride sergilendiği zaman bir izlenim aracına dönüşmektedir. Bu bağlamda da patlama-aydınlık ilişkisi biçim ve çeşitli faktörlere dayalı olarak değişkenlik göstermektedir.



Görsel 25. Cornelia Parker. Cold Dark Matter. 1991. <https://i24.im/vA2xt3z>

Hiroşima'daki büyük yıkımdan bahsederken, Cornelia Parker'ın, *“Cold Dark Matter”* adlı enstalasyonu (görsel 25) üzerinde durmak iyi olabilir. İngiliz sanatçı Cornelia Parker, *“Cold Dark Matter”* adlı enstalasyonu, kasıtlı bir şekilde patlatılan bahçe kulübesinden geriye kalan parçaları kullanarak oluşturmuştur. Parçalar toplanarak, galeri mekânında yeniden kurgulanmış ve bu parçaların ortasına ışık yerleştirilmiştir. Bu ışık, tavandan sarkıtılmış kulübe parçalarının gölgelerini mekânın duvarlarına yansıtmaktadır. Sanatçının, kurguladığı bu donmuş görünüm, Hiroşima'daki patlamanın ardından sokaklarda kalan kara görünümlerin, her ne kadar bağımsız olsa da, anın dondurulması ve sabitlenişi bakımından iki durum da zamanın dondurulmasıyla ilgilidir. Yalnızca önemli farklardan biri, atom bombasının içinde barındırdığı zarar boyutu ve kontrol edilemiyor oluşudur. Parker'ın yapıtında ise bunun daha bilinçli bir şekilde kontrollü olarak gerçekleştirilmiş olmasıdır. Bu bağlamda da iki durum arasında, kurgu ve gerçeklik gibi bir farklılık gözlemlenebilir. Parker, ana ve zamana ait bir durumu, bağlamından kopararak yeniden ele almaktadır.



Görsel 26. Oktay Yılmaz. Doğaya Dair Taklitçi Bir Deneme. 2023. (Kağıt Üzerine Suluboya 70x81 cm)

Doğada, herhangi bir taş parçasını ya da kayayı incelemeye başladığımızda üzerinde çok fazla girinti ve çıkıntı olduğunu görürüz. Bu görüntü, dünyaya çok uzaktan bakmaya benzer. Nasıl ki yeryüzünde engebelerle dolu yüzeyler var, kayalar ve taşlar da, tıpkı bu yapının küçültülmüş bir kopyası gibi görünmektedir. Taş ve kayanın, sanat pratiğine dahil olmasında ki en önemli faktör de, ışık ve gölgeye dair şeylerin tamamını bu küçük yapısında barındırabiliyor olmasıdır. Yüzeyindeki girintili çıkıntılı dokular, düşleyebildiğimiz en büyük parçaya dair bile ipuçları vermektedir. “Doğaya Dair Taklitçi Bir Deneme” isimli çalışma (görsel 26), doğada izlediğim, fakat herhangi bir araç ile kayıt altına almadığım ve sonrasında yalnızca zihnimde kalan görüntülerden referansla oluşturduğum birden fazla taş parçasına ait görünümünden oluşmaktadır. Taş formları, yüzeyde gelişigüzel bir şekilde sıralanmaktadır. Ve hiçbirinin yüzeye düşen gölgesi, bir diğerininki ile uyuşmamaktadır. Bu durum da, kendi bağlamından koparılarak alınmış doğa parçasına dair, zaman ile ilgili bir denemeyi göstermektedir. Zaman içinde değişmesi gereken görüntü, zamanın dondurulmasıyla sabit bir yapıya dönüşmüştür. Bunlara ek olarak, birbirinden ayrı yüzeylerde bulunan taş görünüşleri, ışık-gölge bakımından ele alındığında aynı mekanda olmadıkları görülmektedir. Bu bakımdan çalışma genel olarak farklı zamansallık ve mekansal ilişkileri içinde barındırmaktadır.



Görsel 27. Hans-Peter Feldmann. Shadow Play. 2002. <https://+l24.im/lZqGXpc>

Hans Peter Feldmann, gölgenin yarıltıcı özelliğinden yararlanmaktadır. Çeşitli kullanım nesneleriyle oluşturduğu kurgulara, ışıkla müdahale ederek yüzeyde çeşitli gölgeler oluşturmaktadır. Gölgenin öne çıkan en önemli özelliği olan yarıltıcılık, plastik anlamda da ilk kullanılmaya başlandığından bu yana plastik sanatlardaki yerini korumaktadır.

2. 3 HAREKETLİ İMAJ

Yüzeydeki görünüm, hareket ettirilebilir olduğu andan itibaren farklı anlatımları aktarmada kullanılmıştır. Bu anlamda içerik oluşturmak, malzemenin oluşturacağı etkiden daha uzun süreli ve etkilidir. Bu da insanlığın doğasında ki anlam arayışının sebeplerinden kaynaklıdır. Fakat bu bölümde sinema, tiyatro ve animasyon gibi alanlarda üretilen yapıtların ışık ve gölge ile ilişkisi, içerik bakımından anlatımı güçlendirmekten çok biçimsel anlamda değerlendirilecektir.

Öncelikle gölge oyunu ve sabit görüntü karelerinin birleştirilmesiyle oluşturulan stop motion gibi üretimler değerlendirilecektir. Biçimsel olarak ele alındığında,

işığın engellenerek elde edilmesiyle karşımıza çıkan “Karagöz ve Hacivat” gölge oyunundan önce, Mısır gölge oyununun Anadolu’ya getirildiği iddia edilmektedir. Mısır Gölge Oyunu, Türk Gölge Oyununa kıyasla renksiz ve durağandır. Teknik açıdan, gölge tiyatrosu, başlangıçta deve derisiyle elde edilen şablonların, uzun çubuklara sabitlenmesiyle oluşturulmuştur. Kökeninin, Mısır’a dayandığı düşünülen gölge tiyatrosu, içerik ve biçimsel anlamda zenginleştirilerek Avrupa’ya tanıtılmıştır (Saleh Saad (yazar)2009 <https://wepa.unima.org/en/egypt/>)



أسرى من لعب المنار من الشخصيات الظلية ذات الأسلوب الملوكي

Görsel 28. Mısır Gölge Tiyatrosu Örneği



جمال وجمال، من الشخصيات التي عثر عليها كاله لعلها من شخصيات لعبة الحجية

Görsel 29. Mısır Gölge Tiyatrosu Örneği

<https://i24.im/FM4>

Eski Mısır Gölge Tiyatrosunun konularını genellikle günlük yaşamdan kesitler oluşturmaktadır (görsel 28). Bölgeye ait hayvan figürleri (görsel 29), dönem içinde gelişen olaylar ve toplum içinde insanın yerine dair konular Gölge Tiyatrosunun içeriğini oluşturmuştur. Gölge Tiyatrosunun, genel itibarıyla başlangıçta Orta Doğu’da uygulandığı söylenebilir.

Türk kültüründe karşımıza çıkan gölge oyunu “Karagöz ve Hacivat”, Mısır Gölge Oyunu ile biçim ve içerik anlamında benzerlikler taşımaktadır. Her ikisinde de topluma dair belirli değer ve durumları mizahi bir dille ifade ederek, halka aktarmak amaçlanmıştır. İslam felsefesi ile de ilişkilendirildiği söz edilen Karagöz ve Hacivat, perdenin arkasında görünmeyen bir elin tıpkı dünya üzerindeki varlıkları kontrol eden yaratıcı gibi kontrol ettiği bir meseleye değinmektedir. Aynı zamanda evrene

dair bir kopya olması bakımından, Platon'un "İdealar Dünyası" ile benzerlik göstermektedir. <https://l24.im/xAc5>

Batıda ise "Stop Motion" olarak adlandırılan ve görüntünün arka arkaya dizilerek, hareketli bir izleme aracına dönüştürüldüğü, animasyonun öncüsü niteliğinde bir teknik geliştirilmiştir. Bu tekniğe öncülük eden isim, Alman film yönetmeni Lotte Reiniger'dir. Hareketi sağlamak için stüdyoda kesip birleştirdiği kağıt parçalarını kullanarak oluşturduğu animasyonlar, gölge oyununu anımsatmaktadır. 1950'lerde stop motion tekniğiyle tanınmış olan yönetmen Lotte Reiniger'in filmlerine benzeyen ve aynı zamanda biçimsel olarak üretim pratiklerinde birbirine yakın olması bakımından, Kara Walker ile birbirlerine benzemektedirler. Kara Walker'ın 2021'de yaptığı animasyona karşılık, Lotte Reiniger'in 1950'li yıllarda yaptığı film görüntülerini görmek bu noktada iyi olacaktır. Yönetmen Lotte Reiniger (1899–1981), kamera ile kaydı yapılan bir düzenlemeyi o yıllarda uzun metrajlı sessiz film olarak yayınlamıştır. Bu anlamda filmler ve hareketli imajlara verilebilecek iyi örneklerden biridir.

1970 yılında John Isaacs'ın yaptığı belgesel filminden aldığım kesitlerde (görsel 30) aşağıda, sol taraftaki sahnenin öncesinde bir insan formu geçiş efektiyle birlikte aslana dönüşmektedir. Bu dönüşümü akıcı bir şekilde sağlayabilmek için, her kare için sahnedeki harekete uygun ayrı uzuv parçaları oluşturulmuştur. Lotte Reiniger'in çalışmaları, tekniksel anlamda tıpkı gölge oyunu gibi ışığa ihtiyaç duymaktadır.



Görsel 30. Lotte Reiniger Video Kesiti. 49"



Görsel 31. Lotte Reiniger Video Kesiti 8' 10" 1970

<https://l24.im/z2ik>

Biçimselliği bakımından, sinema da gölge tiyatrosu ile benzerlik göstermektedir. Gölge, kimi zaman tekniksel anlamda, kimi zaman ise içerik bakımından sahneye dahil olmuştur. Yukarıdaki örnekte de gördüğümüz gibi kesip birleştirilen kağıt parçaları da (görsel 31) hareketli görünümü oluşturmak için bir karartı ve gölge niteliğinde algılanabilmektedir. Günümüz sanatçılarından, Kara Walker'ın çalışmaları ise bu dile yine biçimsel açıdan yaklaşmaktadır.

Masalsı bir dünyayı andıran resim, kolaj ve illüstratif çizimleriyle aklımızda kalan Kara Walker, sanat üretimi konusunda daha politik bir yerde konumlanmaktadır. Genel olarak şiddet, ayrımcılık, cinsiyet ve ırk gibi konuları ele alan Güney Amerikalı sanatçı, kendi dünyası ve yaşanan gerçeklik ile doğrudan bir ilişki kurmaktadır. Kara Walker'ın son dönem işlerinden olan ve anlatım dili olarak diğer çalışmalarına yakın fakat farklı bir teknikle bu dile katkı sağlaması bakımından diğer çalışmalarından ayrılan "Prince McVeigh and Turner Blasphemies" adlı 12 dakikalık stop-motion animasyonda (görsel 32), aslında Walker'ın genel anlamda ele aldığı temayı görebiliriz (<https://l24.im/uA9klw>).



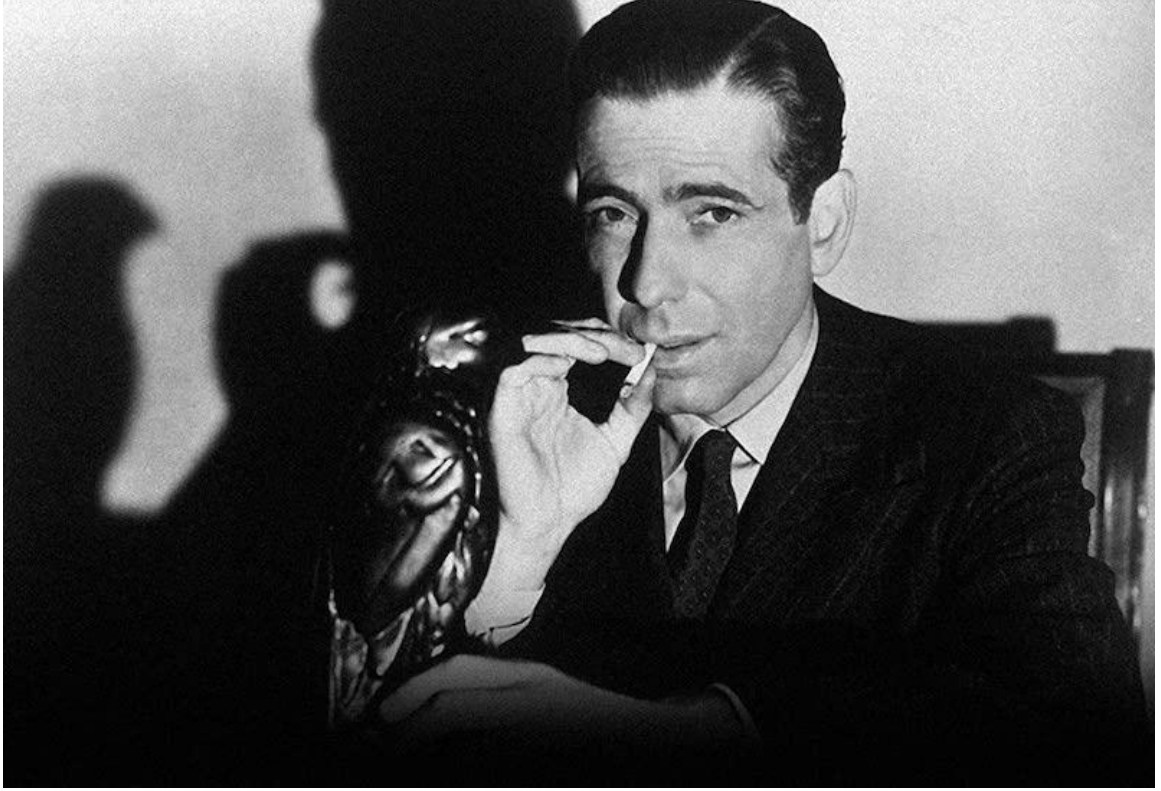
Görsel 32. Kara Walker. Prince McVeigh and Turner Blasphemies , 2021. (Tek kanallı video, 12 dakika 6 saniye) <https://l24.im/atyOo>

Kara Walker, kesilerek şekillendirilmiş karton parçalarıyla düzenli bir kurgu oluşturmaktadır. Oluşturulan koyu silüetler ve karanlık alanlar, aynı zamanda ışığı biraz daha fazla geçirebilen kağıtlarla birlikte kullanılarak yüzeyde derinlik ve planların birbirinden ayrılmasını sağlamaktadır. Farklı malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşan görüntüler Kara Walker'ın, 2021 yılında stop motion tekniğiyle yaptığı "Prince Mcveigh and Turner Blasphemies" adlı çalışmasını oluşturmuştur. Walker'ın bu çalışmasında diğer çalışmalarıyla aynı içeriğe sahiptir. Kara Walker'ın sanat pratiğinin büyük bir parçasını oluşturan silüet görünümleri, sinemada gölge kullanımı bakımından dramatikliği ve etkiyi güçlendirme anlamında yakındır.

Sinema ve fotoğrafta gölgenin dramatikliğine ve gerilimine sıkça başvurulmaktadır. Kimi zaman ışık ile güçlendirilen bir gölge etkisi, sahnede istenilen gerilimi yaratır. Martin Gayford, "Resmin Tarihi" adlı kitapta sinema için gölgenin dramatik etkiyi güçlendirmedeki önemini şu şekilde aktarır:

Film noir (kara film) diye bilinen sinema türünde güçlü aydınlatma ve derin gölgeler dramatik atmosfer yaratır. Gölgeler olmasaydı bu tür o kadar etkilemezdi.

Malta Şahini (1941) filminden bir karede, özel dedektif Sam Spade rolünde, elinde sigarasıyla Humphrey Bogart ve bahsi geçen heykelcik birleşerek tek bir imge oluştururlar ve bu görüntüde gölge, oyuncunun kendisinden daha güçlü, daha tehditkar bir etki yaratır (Hockney, Gayford, 2017, s. 60).



Görsel 33. John Huston. Malta Şahini. 1941. <https://l24.im/iaX8>

“Malta Şahini” filminin (görsel 33) siyah beyaz etkisi kendiliğinden dramatik anlatımı güçlendirmeye yetmektedir. Siyahın baskınlığı ve beyaz ile girdiği kontrast ilişkiyi, film karesinde (görsel 33) görmekteyiz. Sahnedeki gölge görünümü, Gayford’un bir önceki sayfada değindiği gibi, nesne ve figürün önüne geçmektedir.



Görsel 34. Robert Wiene. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, 1920 <https://I24.im/VGhW58>

Alman sinemasının, dışavurumcu örneklerinin başında gelen, Robert Wiene'nin yönetmenliğini yaptığı, "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" (görsel 34) isimli korku filminde ışık ve gölge, ön planda tutulmak istenen korku ve gerilim hissini artırmak için kullanılmıştır. "Malta Şahini" (görsel 33) filminde gördüğümüz gibi yine siyah-beyaz kontrastın da etkisiyle koyu gölgeler oldukça ön plana çıkarılmıştır. Filmde plastik bir araç olarak kullanılan ışık, gerilim, korku ve ürkütücülüğe vurgu yapmakla birlikte, kurgulanan mekana dair öğelerin planlanmasına da katkı sağlamıştır. (<https://I24.im/iYhl>)

Resmin tarihi kitabında Martin Gayford gölgenin biçimselliğine dair şöyle bir tanımla devam ediyor:

Gölge negatif bir olay: Işık kaynağından gizlenen ışık geçirmez bir nesnenin arkasındaki alan. Eğer ışık, tek bir noktadan gelirse –örneğin Gonzales Galerisi'nin spot ışıklarından- gölge daha keskin hatlı oluyor. Sonuçta, yansıtılan negatif bir imge: Belirgin dış çizgilerle çevrelenen bir karanlık alan (Hockney, Gayford, 2017, s. 56).

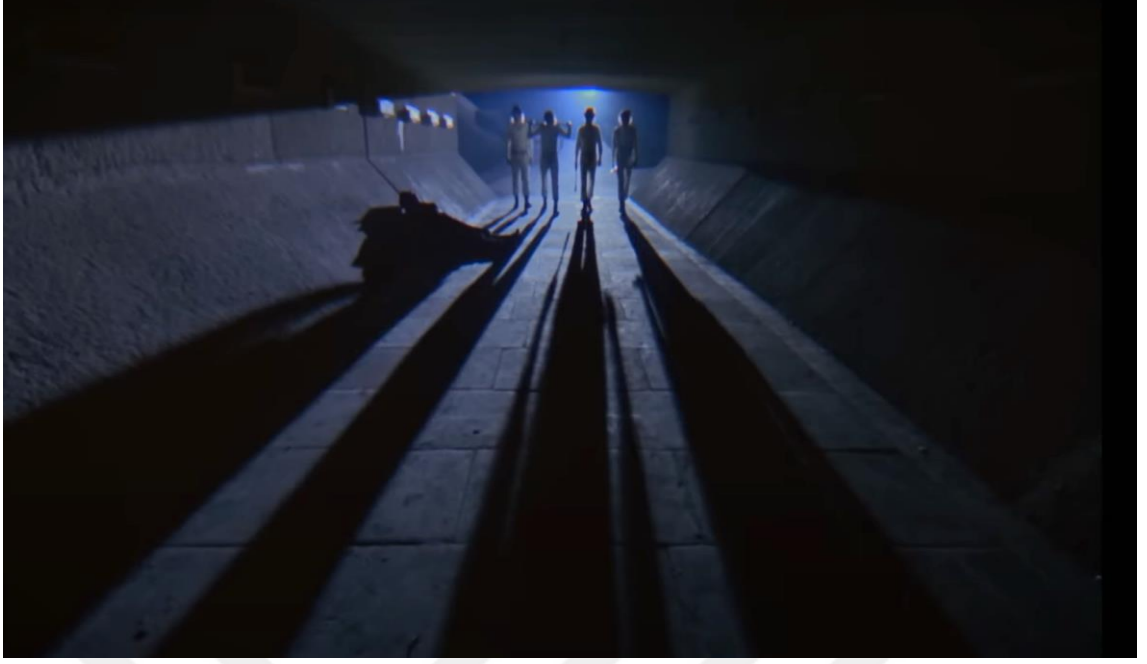
Gayford'un gölge için yaptığı bu tanımlamanın yanında David Hockney resmin gölgeye zorunlu bir şekilde ihtiyacı olmadığını söylerken bu noktada, resim ve fotoğrafın önemli sayılabilecek bir ayrımına değiniyor. Aynı kitapta David Hockney'in gölge için yaptığı tanım ise şöyle:

Gölge, ışığın eksikliğinden kaynaklanan bir şey. Ama her zaman gölgeler görüyor muyuz? Onları birebir görmeyebiliriz. Mesela insanlar fotoğraf çekerken bazen farkında olmadan kendi gölgelerini de çekiyorlar. Çizim yaparken gölgeleri yok

sayabilirsiniz, örneğin Antik Yunanlılar da gölgelere aldırmadılar. Ben de sadece çizgi çizerken gölgeleri koymayabilirim. Fotoğraflarda gölgeleri görüyoruz, hatta son dönemlere değin fotoğrafların gölgelere ihtiyacı vardı çünkü ışığa gerek duyuyorlardı (Hockney, Gayford, 2017, s. 56).

Hockney'in bu tanımı resim dışında ki disiplinler içinde artık aynı durumdadır. Fotoğraf makineleri ve video kameralardaki gelişim, karanlık bir alanı olduğundan daha aydınlık ya da aydınlık bir ortamı olduğundan daha karanlık gösterebilmektedir. Bu nedenle de gölge resimden çıkarılabildiği gibi fotoğraf ya da videodan da çıkartılabilir. "Gölgesiz bir fotoğraf", "gölgesiz bir video", "gölgesiz bir resim" tercihe bağlı olabildiği gibi bu durumun aksi de yine anlatılmak istenen duruma göre değişiklik gösterebilmektedir. Gölgesiz olmayan, hatta gölgenin bazı sahnelerde tıpkı "Malta Şahini" filminde olduğu gibi olabildiğince abartılı şekilde gösterilmesi gölge kullanımının teknik bir mesele yanında anlatımdaki önemine vurgu yapmaktadır.

Stanley Kübrick'in "Otomatik Portakal" adlı filminde (görsel 35), iktidar meselesine vurgu yapılmaktadır. Filmdeki karakterler, özellikle Alex'in arkadaşları ve kendisiyle verdiği bu sosyal ayaklanma ve başkaldırı, küçük bir komün ile gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Alex'in, arkadaş grubuyla sergilediği sapkın tutum, başlarda izleyicide ne kadar bir katharsis etkisi yaratmış olsada sonrasında halka kazandırılmak üzere denek olarak kullanılacak olan Alex, artık bir çok değer yargısının dışarıdan müdahale edilerek değiştiğini kendi de görmektedir. Alex için eziyete dönüşen bu durum onu kendi benliğinin dışına itmektir. Filmin yüzeysel de olsa içeriğinden bahsetmem gerekiyordu, çünkü teze eklediğim sahne kesitinde(görsel 35) gölgenin gerilimi ve kötücül fikri nasıl güçlendirdiğini anlamak gerekmektedir.



Görsel 35. Stanley Kubrick. Otomatik Portakal. 1971. <https://i24.im/nArL7>

Filmde dramatik sahnelere sıkça başvuran yönetmen Kubrick, yakın çekim, pan, el kamerası ve diğer kamera tekniklerinin yanında, gölgeyi de bazı sahnelerde anlatımda ki konuya daha fazla vurgu yapmak için kullanmıştır. Bu sahne özelinde (görsel 35), yönetmen gölgeyi o kadar net bir şekilde vurgulamıştır ki, oyuncuya ve oyunculığa ihtiyaç duymadan duyguyu izleyiciye aktarmayı başarmıştır. Kubrick, kötü karakterlerin yapacakları eyleme dair ipucu vermek amacıyla sahneye gölgeleri dahil etmiştir. Bu bakımdan filmde gölge kullanılan bazı sahnelerde kamera karşısında ki kişinin oyuncudan çok figüratif bir eleman olarak kadraja dahil olmuştur diyebiliriz.

3. BÖLÜM: BENDEKİ ŞEY ve ŞEYLER

Bu bölümde kendimi anlatmak ve “ne yapıyorum?” konusuna açıklık getirmek istiyorum. Tez içeriğinde kullandığım biçimselliği, yer yer varlık ile kimi zaman metaforik anlamlarda, kimi zaman da zıtlık şeklinde değerlendirmelerle ele almaktayım. Bütün bu yaklaşımların ardından, bu biçimselliğin benim tarafımda nasıl bir yerde ve ne şekilde konumlandığına değinmek iyi olacaktır. Fakat bunun öncesinde, Heidegger’in tanımıyla “şey”ler dünyasına baktığımızda aslında bu şeylerin ne olduğuna dair fikir edinmemiz öznel kalmakla birlikte, bizi bir şekilde sonuca ulaştıracaktır. Öncelikle, “şey” dediğimizde neyi kastetmek istediğimizi, günlük yaşamdan yola çıkarak düşünelim. Hiçbir şey ifade etmemekle birlikte, birden fazla anlamı olduğunu ve bir şey yerine geçen bir zamir olduğunu biliriz. Bu yüzden de şeyin ne olduğunu anlayabilmek için “şey”in öncesine ve sonrasına eklenecek olan kelime büyük önem taşımaktadır. Sözel olarak incelediğimizde böyle, peki “şey” bende nasıl karşılık bulmaktadır?

Heidegger bizim dile getirmeye çalıştığımız tarzda olmasa bile şeyi, şeyin şeyliğini, bütün varolanların ve şeylerin içinde bulunduğunu varsaydığı çevreyi [Umkreis] tanımak, deneyimlemek için şey nedir diye sorup, hemen yanıtlamak yerine, nelere şey dediğimizi sıralamaya girişir: “Yoldaki taş ve tarladaki kesek/toprak parçası [Erdscholle] bir şeydir. Testi ve yoldaki bir çeşme bir şeydir. Ancak testideki süt ve çeşmedeki su ne durumdadır? Doğru bir biçimde şey diye adlandırılmışsa, gökyüzündeki bulut ve tarladaki devedikeni, sonbahar rüzgârına kapılmış yaprak ve ormanın üzerinde uçan atmaca da şeydirler. Tıpkı az önce sayılanlar gibi her bir kendini göstermeyene, yani her bir görünmeyene şey denebilirse bunların hepsi aslında bir şey olarak adlandırılmalıdır(Yıldız, 2017, 55).

Yukarıdaki alıntıda, Heidegger için “şey” in basit ve anlaşılır bir tanımı yapılmıştır. Heidegger’e göre, “şey”lerin tanımının çok değişken olmamasıyla birlikte, insansı olmayan ya da insan için olmayan, yani maneviyattan uzak konumlandırılanları “şey” olarak tanımlamaktadır.

Gölgeler de, şeyler gibi her şey yerine geçebilir. Bazen bir şey zannettiğimiz gölge, aslında o şey değildir. Basit bir örnekle; ışığın çok yakınından geçen ufak bir toz parçası yüzeyde kocaman, ürkütücü bir görünüme dönüşebilir. Bu belirsizlik ve kendi olmayan bir şeye karşılık gelmesi bakımından anlamsızlıklar ve çeşitli anlamlar içermektedir. Tez içinde “şey” olarak geçen şeyler, aslında gölgelerdir. Gölgeler ışık ile ilgili olmakla birlikte, tez içerisinde bahsedilen birçok farklı anlamı da karşılamaktadır. Gölgeler, kimi zaman bir karartı, kimi zaman yüzeyde kendini

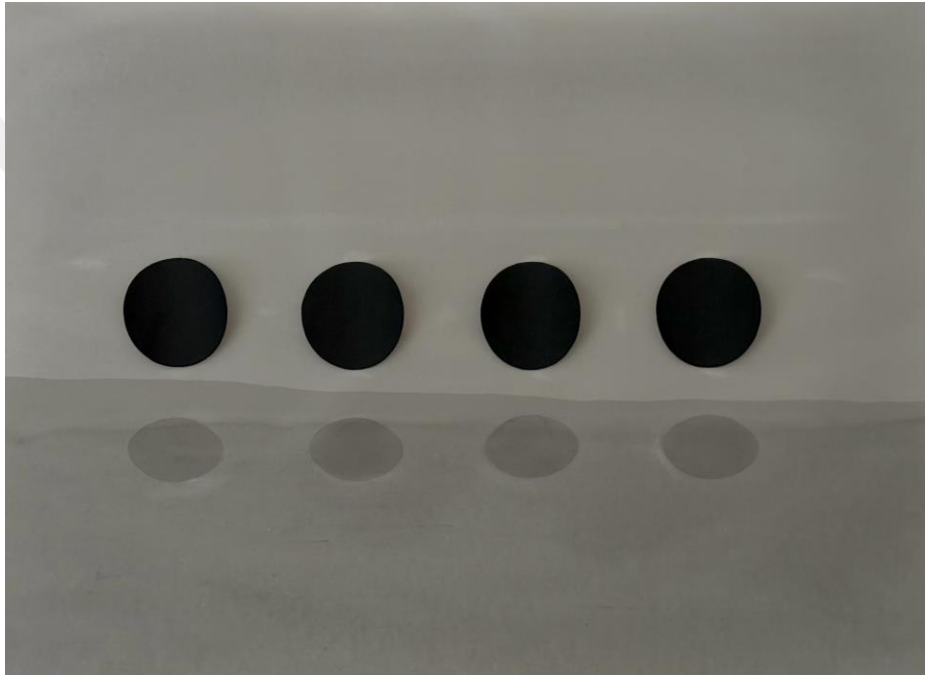
gösteren çok hafif bir leke şeklinde görünebilmektedirler. Daha çok biçimsel farklılıklarla konuya dahil ettiğim gölgeler, kompozisyonda aktarmak istediğim şey ne olursa olsun süreç içinde ışık, saydam gölge, kara leke, siyah-beyaz kontrastı gibi şekillerde değişip dönüşmektedir.



Görsel 36. Oktay Yılmaz. Reflection of Thing. 2023. (kağıt üzerine akrilik boya ve füzün, 97,5x145 cm)

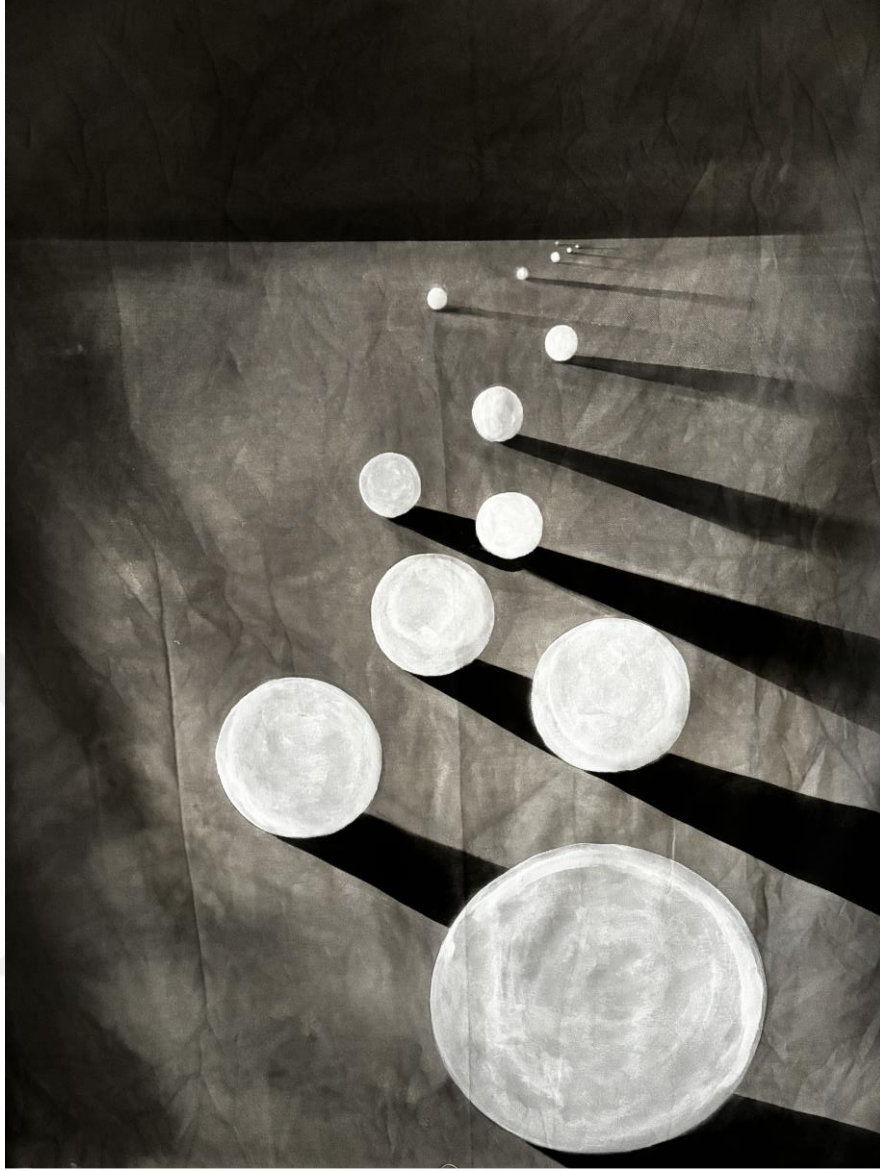
Taş ve kayaların, gölgeler ile olan ilişkisi de, bir yandan doğal olan ile yapay olan arasındaki kontrastı vurgulamaktadır. Taşlar, yeryüzü görünümünün neredeyse tamamını içinde barındırmasıyla ve en küçük birim oluşuyla temsil ettiği, büyük yapıya vurgu yapmaktadır. Yeryüzü şekillerinin, akış içinde oluşturduğu gölge görünümleri, kendinden olan doğal bir parçayla(büyük yapıya ait küçük parça) kendilik özelliğini korumaya devam etmektedir. Yapılar arasında hiyerarşik olmayan bu durum, yalnızca kendini kendinde yeniden yaratmak ve kendi doğasını oluşturmaya çalışmakla ilgili bir meseledir.

Yukarıdaki kompozisyon (görsel 36), bahsettiğim doğal-yapay ilişki içinde değerlendirilmelidir. Kendiliğinden karşımıza çıkamayacak kadar keskin hatlara sahip olan duvar görünümünde ki yüzeye, doğada her an karşılaşılabileceğimiz kaya ya da doğal sayılabilecek bir yığının zemine düşen hatta uzanan biçimiyle kendini göstermektedir. Kendine dair olan ikinci görünümünde (gölgesi), kendinden biçimsel olarak da uzaklaşmış bir görünüme dönüşmüştür. Bu da, gölgenin tanımını yaptığımız kısımda, gölgenin bulunduğu ortam ve düştüğü zeminin yapısal özelliğine bağlı olarak değişime uğramasıyla ilgilidir.



Görsel 37. Oktay Yılmaz. İsimlessiz. 2022. (kağıt üzerine akrilik boya ve kolaj, 57x76 cm)

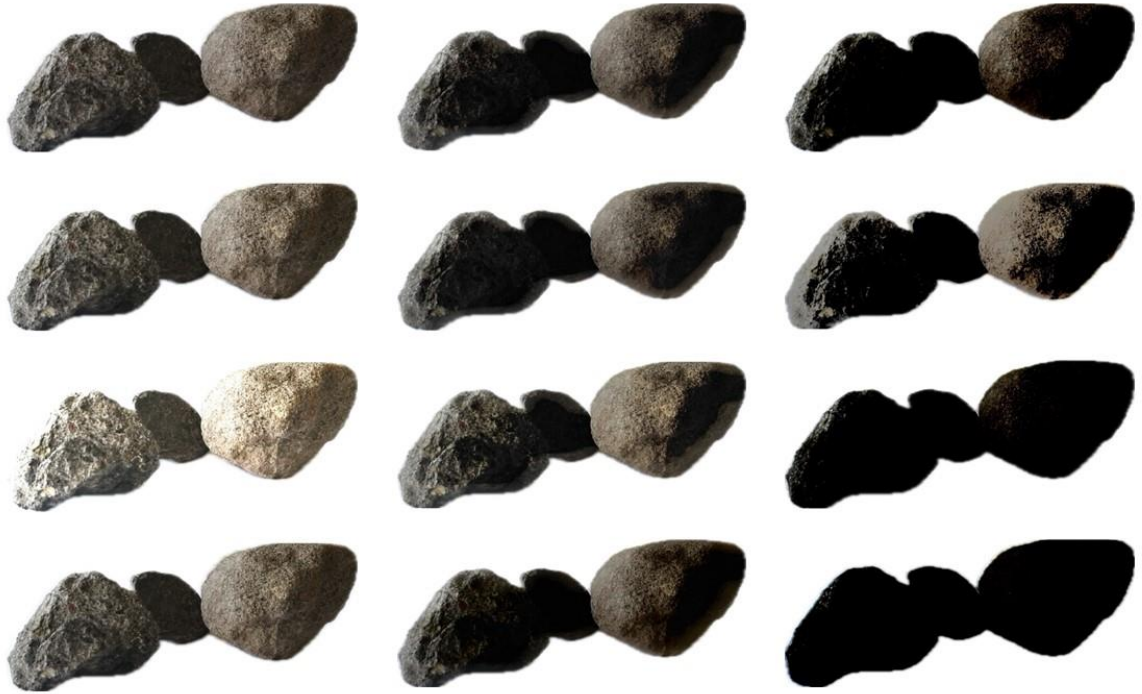
Doğal ve yapay arasındaki tezatlık, iyi-kötü, gölge-ışık, karanlık-aydınlık gibi karşıtlıklarla benzerlik göstermektedir. Kolaj ve akrilik boya ile oluşturduğum çalışmada (görsel 37), siyah daire formu karşıdan bakıldığında düz bir zeminde uzanmamaktadır. Resme yan taraftan bakıldığında iç bükey olduğunu gördüğümüz bu formların zemindeki gölgeleri ise yandan baktığımızda gördüğümüz inceliğin aksine, derinliği ve hacmi olan küre bir yapıya ait gibi görünmektedir.



Görsel 38. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2022 (Bez Üzerine Akrilik Boya, 105x90 cm)

“Dolunay’da Bir Gece” serisi için yaptığım çalışmada, (Görsel 38) ışık ve gölgeyi, ayın dolunay evresinden aldığım form ile kurguladım. Ayın gölgesi ise yine büyük ve derin bir karartı şeklinde yüzeyde uzanmaktadır. Bu kurguyu, tez bağlamında değerlendirdiğimde, ayın gölgesi olabilmesi fikri ve yeryüzünde birden fazla görünümle çoğaltılması, uzaklık yakınlık ilişkisi bakımından gerçeklikten çok bağımsız değildir. Burada anlatmak istediğim şey, herhangi bir nesneyi arka arkaya sıralarsak kabaca oluşacak görünüm bu şekilde olacaktır. Klasik bir peyzaj resmi anlayışıyla oluşturduğum kompozisyon, kontrast etki bakımından klasik anlamdan uzaklaşmaktadır. Bu tezat ilişki de ışık ve gölgenin kendi özünü bize vurgulamaktadır. Gölgenin, kompozisyonda biçimsel kullanımını yanıltıcı özelliği ile

ele alabiliriz. Aynı zamanda aydınlık alanın oluşturduğu beyaz görünümün öne gelmesi ve karanlık alanların geri gitmesi basit bir resimsel anlatımın temeline vurgu yapmaktadır. Bu noktada sahte ve yanıltıcılık için Baudrillard, Göz aldatmasının gerçek nesnelere, bir boyut eksilterek onların görkemli görünmelerini sağladığından bahsetmektedir. “Göz aldatması, gerçek nesnenin içkin formu içindeki esikliğidir –hilenin tinsel cazibesini, duyuların aldatılmasını, resmin biçimsel cazibesine ekler.” (Baudrillard, s. 31, 2022)

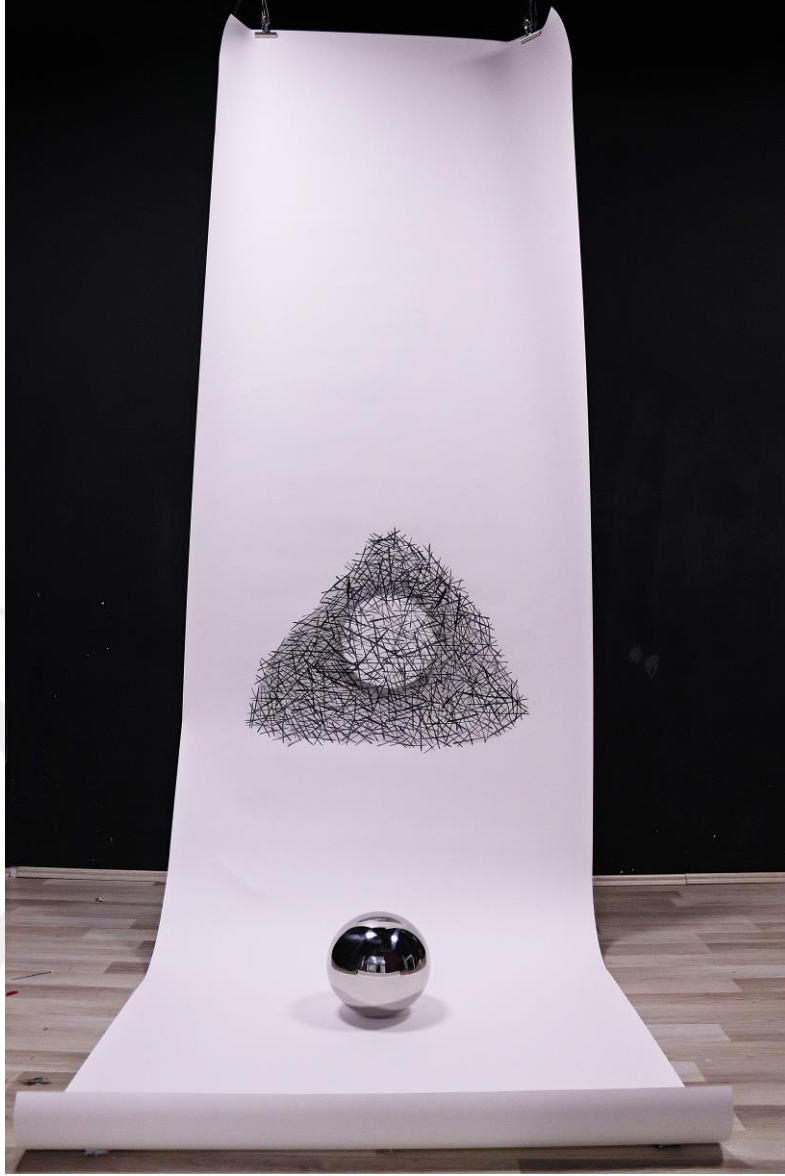


Görsel 39. Oktay Yılmaz. 1440' \ 2'06". 2023. (Video içinden 12 kare)

Gölge, tamamen zaman ile ilgili bir olaydır. Gölgeden bahsettiğimiz bir noktada zamanı görmezden gelmek mümkün değildir. 1440'\2'06" isimli video çalışmasında(görsel 39), bir günlük süre içinde yapının gölge ile girdiği ilişkinin temsilini izlemekteyiz. Videoda, yavaş yavaş değişen gölge, daha doğrusu nesnenin bulunduğu ortamdaki ışığın değişimini görmekteyiz. Videodaki, 24 saatlik ışık ve gölge değişimleri, empresyonistlerin günün farklı zamanlarında dışarı çıkıp aynı manzarayı tekrar tekrar resmetmesi gibi bir durumdur. Videoda gerçek bir görüntü değil, dijital müdahale ile oluşturulmuş gölge değişimleri kullanılmıştır.



Görsel 40. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2022. (bez üzerine akrilik boya ve kolaj, 43x88 cm)



Görsel 41. Oktay Yılmaz. İsimlessiz. 2023. (kağıt üzerine füzen, paslanmaz çelik küre yerleştirme, 290x125x120 cm)

Büyük alanlarda çalışmak, küçük alanlarda çalışmak kadar heyecan vericidir. Bu durum büyük yüzeydeki boşluğu kullanmak içinse daha fazla heyecan uyandırmaktadır. Doğulu sanatçıların, boşluklara yükledikleri anlamın ne olduğunu, François Cheng'in "Boşluk ve Doluluk" isimli kitabından referansla tekrar hatırlayalım:

Karşılıklı etkileşime olanak veren Boşluk kavramı, Gökyüzü ve Toprak arasındaki dönüşümü görmemize olanak verir ve oradan, Uzam ve Zaman kavramları arasındaki ilişkiyi anlama olanağı buluruz. Dirimsel Uzam'ın güncelleştirme olarak algılanması halinde, Boşluk kavramı, sürekli olmayan gelişme içinde süreksizliği kendi kapsamına alarak bir şekilde kuşatır yeniden onu, zaman sürecinde Uzam'ın kalitesi, bağlantıların bütünsel görünümü ve esinlerin tam uyumu güven altına alınmış olur böylece (Cheng, 2006, s. 73).

Boşluk, başlangıçta çoğunlukla Doğuya özgü bir şeyken, artık bütün sanatçıların kullanabildiği teknik bir meseledir. Sanatçılar bu kavramı üretim süreçlerine farklı şekillerde dahil ederler. Bazen tek bir renk ile karşılık bulurken, bazen de bir çizgi yeterli olabilmektedir. Yer yer, benim üretimlerimde de boşluklara rastlamaktayız. Boşluğun bendeki karşılığı ise küçük bir yüzeyde büyük bir alan yaratma duygusu oluşturmaktır. Bunun yanında da boşluk kavramını, tıpkı zaman kavramı gibi resimlerimdeki gölge biçimine tam anlamıyla karşılık geldiği için kullanmaktayım.



Görsel 42. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2022. (bez üzerine akrilik boya, 142x88 cm)



Görsel 43. Oktay Yılmaz. Yangın. 2021. (kağıt üzerine füzen, 57x76 cm)



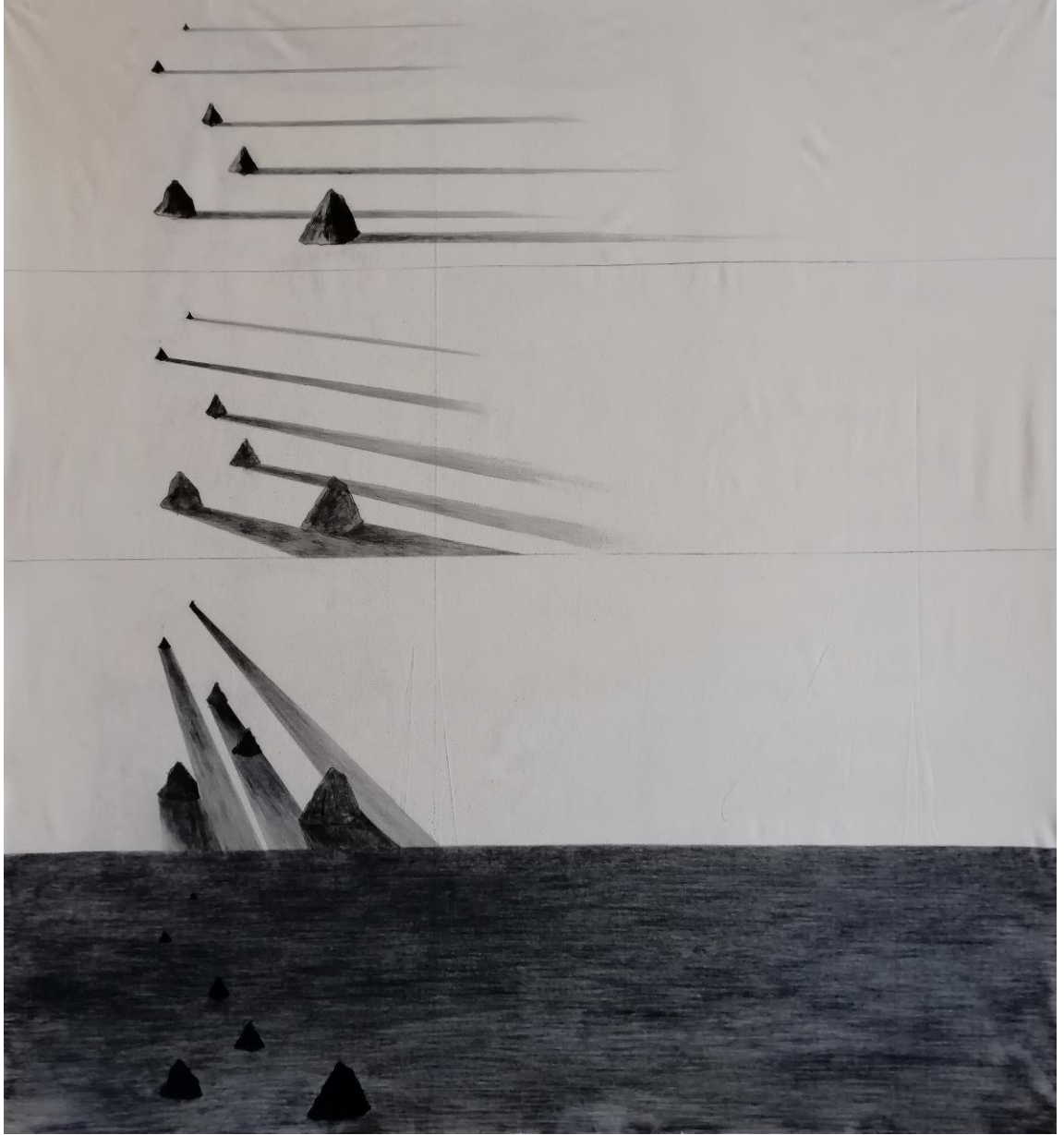
Görsel 44. Oktay Yılmaz. Yangın II. 2021. (kağıt üzerine füzen, 57x76 cm)

Yukarıdaki çalışmaları, yaşadığım yerde çıkan yangınlar sonrasında üzerine düşündüğüm bir proje için kurgulamıştım. Seri, genel olarak tek bir meseleyi ele alacaktı; “yangın” (görsel 43-44). Yangınlara şahit olmak doğanın karşısında ister insan eliyle oluşturulmuş isterse de kendi kendine oluşmuş olsun ne kadar acımasız ve bütün her şeyi tek seferde yok edebilecek bir güce sahip olduğunu hatırlatıyor. Tepemizden helikopterler geçiyor, akşam saatleri, hava karanlık ve

hiçbir şey yapamaz bir durumdaydık. İşte o an istemsizce düşünmeye başlamıştım. Yanan kocaman bir dağ, içinde sayısız canlı ve havaya saçılan kara dumanlar. Hepsi düşündüğüm seriye dahildi. Ve sonuçta üretmeye başladım. Diğer çalışmalarımda olduğu gibi, yine ufukta biten bir manzarayı görmekteyiz (görsel 43). Resmin içinde parçalara ayrılmış yüzeyler farklı alanlara dağılmış durumdadır. Ve birbirinden bağımsız birkaç yüzey, her yüzeyde farklı bir mesele anlatılmaktadır. Ama yine de hepsi, ilk insanın da sahip olduğu ışık kaynağı olan ateşin etrafında şekillenmektedir.



Görsel 45. Oktay Yılmaz. İsimsiz. 2023. (zımpara kağıdı üzerine füzen, 56x115 cm)



Görsel 46. Oktay Yılmaz. Dolunayda Bir Gece. 2023. (bez üzerine füzen, 183x192 cm)

Zamansallığın gölge için önemli bir yeri olduğundan bahsetmiştik. Bu çalışma da (görsel 46), dört farklı zamanda kullandığım organik biçimin görüntüsüdür. Yukarıdan aşağıya doğru sıralanan, ilk üç görüntü, aydınlık ortamda neredeyse birbirine yakın saat aralıklarında gösterilmektedir. Bunu gölge boylarına bakarak söyleyebilmek mümkündür. Fakat dördüncü kompozisyona baktığımızda, karanlık bir alan içinde aynı dizilim ile oluşturulmuş kompozisyonu görmekteyiz.

SONUÇ

Tez bağlamında ışık ve gölge farklı anlamlarda ele alınmaktadır. Işığın fiziksel oluşumuyla başlayan tez süreci, Platon'un mağara alegorisinde gördüğümüz gölgenin kavramsal içeriğiyle devam etmektedir. Yer yer fikir ayrılıkları bakımından yer yer de hemfikir olunan durumlar göz önünde bulundurularak, kendi üretim pratiğim konusunda referans olabilecek fizikçiler, felsefeciler, sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenlerin görüşlerine yer verilmiştir.

Tez içeriğine konu olan filozof ve düşünürlerin ışığa yaklaşımları ve gölgeyle kurdukları ilişkinin yanında, özellikle, Stoichita'nın "Gölgenin Kısa Tarihi" adlı kitabı önemli bir yardımcı kaynak olmuştur. Gölge olumsuz anlamlarda anıldığı gibi, ışıkla da daha çok olumlu anlamda ilişki kurulduğu görülmüştür.

Kendi içinde bir tinselliğe sahip olan Doğu sanatı, sanatçıların verdiği eserler bağlamında gölgenin nasıl bir yerde konumlandığı incelenmiştir. Doğuda gölgeye atfedilen değer ve yaşam alanlarının içine kadar giren gölge felsefesinin tamamen kültürel anlamda ki gelenek ve zen ile kurdukları ilişkiden kaynaklandığı sonucuna ulaşılmıştır. Batıda ise heryeri olabildiğince aydınlık düzenlemelerle oluşturmalarının sebebi karanlığa karşı hissedilen korkudan kaynaklıdır. Bu nedenle de insanlık tarihi içinde karanlık ve ışık mağaraya kadar uzanan süreç içinde değerlendirilmiştir.

Sanat pratiklerinde, disiplinlerarası bir şekilde ele aldığım gölge ve ışık kullanımı, sinema, tiyatro, heykel, resim, felsefe gibi alanlar içinde değerlendirilerek sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Kendi üretimlerim ve diğer alanlarda yapılan ışık ve gölge yorumlamaları konusunda benim çalışmalarım nasıl ve ne anlamda konumlandığı sorusuna yanıt aramaya çalıştım.

Kendi çalışmalarımda öncelikle, perspektif ve mekânsal anlamda bir kontrast yakalama amacıyla kompozisyonlara dahil olan gölge, zaman zaman daha farklı şekillerde karşımıza çıkabilmektedir. Bazen resimsel kaygılar doğrultusunda, bazen vurgulamak istediğim fikri güçlendirmesi bakımından, bazı zamanlarda da biçimsel bir etki oluşturabilme kaygısıyla resimlerimde karşılık bulmaktadır.

Tez süresince yapılan çalışmalar ve araştırmalar bağlamında, tez başlığı da göz önünde bulundurulduğunda, ışık ve gölgenin, birçok alanın konusu haline geldiği sonucuna ulaşılmıştır. Kimi zaman bir araç olarak sanata dahil olan ışık, kimi zaman da ilahi bir meseleyi vurgulamak için sanatın konusu haline gelmiştir. Bu gibi ayrımları çok keskin bir şekilde yapamasa da, sonuç olarak “Işığın Getirdikleri: Gölge, Karanlık, Aydınlık” başlığı altında sanat pratikleri içerisinde bu kavramların üzerine çokça düşünölmüş ve birbirinden farklı anlamlarda kapılar açan fikirler üretilmiştir.

Bütün bunlara ek olarak, gölge doğal unsurlarla ele alındığında zaman ile ayrı düşünölmemesi gereken bir mesele olduğu sonucuna ulaşılmıştır. İnsan ise yapay ışık kaynaklarıyla bu zamansal düzene müdahalede bulunmuştur. Bu da kendi içinde ışık ve gölgeyi değerlendirirken yapay ve doğal ayrımının sorgulanması gerektiği sonucunu doğurmuştur.

KAYNAKLAR

- Andersan, Nathan.(2019). Gölge Felsefe Platon'un Mağarası ve Sinema. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Antmen, Ahu. (2021). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Atakan, Nancy.(2015). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Bachelard, Gaston.(2021). Mekânın Poetikası. (A. Tümertekin Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baudrillard, Jean.(2022). Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik. (E. Gen, I. Ergüden Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Bayram, Fatih. (2011). Işık ve Aydınlatma: Işığın Televizyon ve Sinemada İşlevsel Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme. Erciyes İletişim Dergisi, 1/2, s. 123. Erişim: 06.12.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/66278>
- Berger, John.(2018). Görme Biçimleri. (Y. Salman Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, John.(2018). O Ana Adanmış. (Y. Salman, M. G. Sökmen Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- Buck, Elaine.(2014). Erken Bahar. Farthing, Stephen. (Ed.), Sanatın Tüm Öyküsü. (G. Aldoğan, F. C. Çulcu Çev.) (s. 103). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Çakmak Duman, Banu. (2018). Resimden Tiyatroya Doğu Ve Batı Sanatı Arasındaki Farklılığı Toplumların Gerçekliğe Bakışı Üzerinden Okumak. Dergipark, s.21. Erişim: 01.11.2023. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/642201>
- Cheng, François.(2006). Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi. (K. Özsezgin Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Duno, Steve.(2004). Her Yönüyle Kedi Bakımı. (S. Deniz Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Gombrich E. H.(2020). Gölgeler, Düşen Gölgenin Batı Sanatında Tasviri. (M. Yalçın Çev.) İstanbul: Everest Yayınları
- Heidegger, Martin.(2022). Metafizik Nedir?. (M. Ş. İşıroğlu, S. K. Yetkin Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Hockney, D., Gayford, M. (2017). Resmin Tarihi – Mağaradan Bilgisayar Ekranına. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Leppert Richard.(2009). Sanatta Anlamin Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi. (İ. Türkmen Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Onat Esen.(2010). Perspektif Ve Perspektifte Gölge Çizimi. Ankara: Efil Yayınevi
- Poroy, A. (2014). Sanat ve Bilimin Kesişiminde Bir Yerleştirme Sanatçısı: James Turrell. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(6), s. 212-223. Erişim: 06.11.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/article/220327>
- Secundus, Gaius Plinius. (2017). Doğa Tarihi. (İ. Pastırmacı Çev.) İstanbul: Say Yayınları
- Seneca.(2014). Doğa Araştırmaları. (C. C. Çevik Çev.) İstanbul: Jaguar Kitap
- Stoichita, V. I. (2006). Gölgenin Kısa Tarihi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tanizaki, Juniçiro. (2019). Gölgeye Övgü. (D. Kizen Çev.) İstanbul: Jaguar Kitap
- Tülüce, Hüseyin Adem.(2016). Martin Heidegger'de Dasein Kavramı. s. 249 Erişim: 03.11.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/224605>
- Turani, Adnan.(2017). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Yıldız, Erdal. (2017). Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida. Dergâh Yayınları: İstanbul

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.

12/02/2024

Oktay YILMAZ

Yüksek Lisans Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Işığın Getirdikleri: Gölge, Karanlık, Aydınlık

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
05.02.2024	83	79291	17.01.2024	%7	2287132897

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. (12/02/2024)

Oktay YILMAZ

Öğrenci No.: N20230528

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Doç. Aslı IŞIKSAL)

Master's Thesis/ Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : What The Light Brings: Shadow, Dark, Bright

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
05.02.2024	83	79291	17.01.2024	%7	2287132897

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. (12.02.2024)

Oktay YILMAZ

Student No.: N20230528

Department: Resim

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Assoc. Prof. Aslı IŞIKSAL)

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

12/02/2024

Oktay Yılmaz

*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 korunmasını ş 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.

