



İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ
ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Cilt / Vol: 6, Sayı/Issue: 8, 2017

Sayfa: 73-92

Received/Geliş: Accepted/Kabul:

[25.-10.-2017] – [29.-12.-2017]

Resim Sanatında Gölge

Birsen GİDERER

Yrd. Doç. Dr., AİBU Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Asst Prof. Dr. AIBU, Faculty of Arts,

Orcid Id: 0000-0002-5444-3267

birsen.giderer@gmail.com

Öz

Bu makalede, gölgenin farklı dönemlerde yapılmış resimlerde anlamsal ve biçimsel olarak nasıl kullanıldığı anlatılmaktadır. Yabanıl insanların resimleri doğa bilgisine paralellik taşımaktadır. Kültürel olarak gölge hakkında masalsi bir söylem oluşmuştur. Yabanıl insanda ruh ve gölgenin birbirine karıştığı söylenir ve gölge bedeninin canlı bir parçasıdır. Mağara resimlerinde gölgeden bir kontur çizim aracı olarak yararlanılmıştır. Nesnenin ve gölgesinin gerçekçi, bakış odaklı çizimi perspektifin keşfedilmesiyle mümkün olmuştur. Gölge, resimlerde, filmlerde ve edebi eserlerde tekinsiz ve korkutucu duyguları ifade eder. Batı Resmi Rönesans'dan itibaren gölgeyi bir gerçeklik simgesi olarak kullanır. Retinal ve mimetik sanat anlayışında gölge nesneye üç boyut yansımaları katan bir unsurdur. Gölge, ressamın kişiliğinin negatif yanlarını gösteren psikolojik bir araç, yaşamın dertlerini betimleyen bir gösterge olarak da resimlerde kullanılmıştır. Modernizm, gözün değil bilginin gerçeğini ararken resimlerdeki gölgeler akıl gözüyle resmedilir. Postmodernizm, gölgenin resimde kavramsallaştığı, geçmişten gelen anlamlarından koparıldığı hatta içinin boşaltıldığı bir zamandır.

Anahtar Kelimeler: Gölge, Resim Sanatı, Modernizm, Postmodernizm, Sanat.

Shadow in Art of Painting

Abstract

In this article, how 'shadow' in a semantic and figural manner is used in the paintings produced in different periods of time has been explained. The paintings of the primitive humans demonstrate parallelism with the knowledge of nature. An epic discourse has emerged from the cultural aspect. It has been said that the soul and shadow coalesce into each other in primitive humans and the shadow is a living component of the body. In the cave painting, the shadow had been used as a tool of contour drawing tool. A realistic, view-oriented drawing of an object and its shadow has become possible after the discovery of perspective. The shadow represents uncanny and dreadful emotions in the paintings and movies. Since Renaissance, the western painting style has been using the shadow as a symbol of authenticity. According to the retinal and mimetic understanding of art, a shadow adds a three-dimensional perspective into an objective. A shadow has been used in the paintings as a psychological tool that demonstrates the negative aspects of the painter and an indicator that portray the sorrow of the life. While modernism is seeking for the truth of the knowledge instead of the truth of eye, the shadows in the painting are painted from the eye of the mind. Post-modernism is a time that the shadow is conceptualized in the painting and deracinated from its meanings coming from the past, even reduced to emptiness.

Keywords: Shadow, Art of Painting, Modernism, Postmodernism, Art.

Giriş

Sanat tarihinde gölge, başlangıçta resim yapmak için bir teknik araç olarak kullanılmıştır. Resimde gölge konusu, gerçeğin taklit edilebilme yöntemlerinin keşfedilmesiyle mümkün olabilmektedir. Yabanıl insandan Avrupa Rönesans'ına kadar olan süreçte insanın doğa karşısındaki bilgiden uzak oluşu, gölge karşısında da korku dolu ve masalsi bir atmosfer içinde yaşamasına neden olmuştur. İslam dünyasında üç boyutlu resmin bir tabu oluşu (Belting 2012, s.64), bu makalede perspektif bilgisini resim düzlemine aktarmayı başarmış olan Batı resmine ağırlık verilmesine neden olmuştur. Nesnelerin gölgesinin mekan içinde perspektif bilgisine dayanılarak çizilmesi Batı resminin bir ürünüdür. Mekanı, bakışa göre resmetmek perspektifle gerçekleşmiştir. Şüphesiz Doğu, İslami kültürle sınırlı değildir ama Batı kültüründe gölgenin resmedilmesinde sayısız örnek bulunmaktadır. Hayal gücü resmi de gölgeye yüklediğimiz anlamları da birlikte beslemiştir. 18. Yüzyıla kadar geçen sürede mimetik projenin içinde olan Batı resmi, günümüzde, doğanın ve mekanın taklit edilmesi kadar kavramsal yaklaşımlarla da ürünler vermektedir. Eğretileme, kültürün gölgeye yaklaşımının önemli bir yanıdır. Makalede literatürü tarama yöntemiyle zaman içinde ressamların gölge konusuna ve çizimine farklı bir biçimde yaklaşımları ele alınmaktadır.

Gölge, bir ışık olayıdır. Işık, saydam olmayan bir nesne tarafından engellenir, nesnenin bir yüzü aydınlıktır ve nesnenin arkasında ise karanlık oluşmaktadır. Işığın olmadığı yerde ne nesne ne de gölgesi görülemez. Statik nesnelerin gölgesi ışığın hareketiyle hareket etmektedir. Hareket eden nesnelerin gölgesi ise hem ışığın hareketi hem de nesnenin ışık karşısındaki hareketlerine göre değişmektedir. Gölgenin koyuluğu ya da rengi, gölgenin algılanması ışığın belirleyiciliğine bağlıdır. Işık olmasa gölge de görülemez. Sözer (2000, s.169), bir cismin olmadığı yere gölgenin düşmeyeceğini söylemektedir. Ona göre, gölge, nesnesinin göstergesidir ve nesnenin şimdi burada olduğunu göstermektedir. Gölgenin işaret ettiği, nesnesidir. Gomrich (2000, s.179), dokunulamayan, yakalanamayan gölgenin gerçek dünyanın bir parçası olmadığını öne sürmektedir. Ona göre, gerçek olmayan şeylerden söz ederken gölge mecaz olarak kullanılmaktadır. Gerçeğin ve gerçek olmayanın arasında kalan gölge baştan beri insanın yaşamının içinde olmuştur. Tıpkı güneşin, karın, yağmurun tam olarak anlaşılamadığı zamanlarda onlara farklı farklı anlamlar yüklendiği gibi gölgeye de aynı biçimde davranılmıştır. Ergüven (2000, s.147), İlkel kavimlerde gölge ile ruhun karıştığını



aktarmaktadır. Yabani insan için gölgesi bedeninin canlı parçasıdır, gölgesiyle ilgili bir işlemin doğrudan bedeniyle bağıntılı olduğuna inanmaktadır. Ergüven (2000, s. 148), Ekvator yakınında iki ada olan Amboina ve Uliase’de öğleyin yere gölge düşmediğini, bu nedenle adalarda yaşayan yerlilerin, öğle vakti dışarıya çıktıklarında ruhlarının gölgesini kaybedeceklerine inandıklarını belirtmektedir. Gombrich de (2007, s.303). verdiği bir örnekte yabani insanların ruh ve bedenleriyle ilgili inançları konusunda Ergüven’in tezini destekler: “Çok uzun zaman önce, insanlar portrelere korkuyla bakıyorlardı, çünkü sanatçının, bir insan benzerliğini yakalarken, bir şekilde ruhunu da yakalayıp, portrenin bünyesinde koruduğuna inanıyorlardı”.

Işığa bağlı olarak gölgenin büyümesi, küçülmesi, uzaması, kısılması ve her türlü yüksekliğe tırmanması insanın üzerinde sihirli bir etki bırakmıştır. Psikolojik açıdan bakıldığında, karanlık silüetlerin insanın üzerinde korkuyla ve bilinmezlikle ilintili bir etki bıraktığı da bilinmektedir. Video paylaşım sitelerinde izlediğimiz “kendi gölgesinden korkan kız” videoları küçük çocukların bir türlü peşlerini bırakmayan gölgelerinden büyük bir korkuyla kurtulmak istediklerine dairdir. Çocuklukta gölgeler kaynağı ve nedeni bilinmeyen canlılar gibidir. Piaget (1999, s.179-181) çocukların düşünme ve anlama süreçleri ile ilgili yaptığı deneysel çalışmalarda, küçük çocukların gölgeyi nesneden çıkan bir şey olarak algıladığını ifade etmektedir. Ona göre, çocuklar gölgenin ışıkla ilgisini dokuz yaşına doğru fark ederler. Gölge, kendisiyle ilgili çocukluk yaşantılarının anılarıyla da yetişkinlik düşüncelerimizi etkiler. Issız bir sokakta gece yürürken görülen ya da gördüğümüzü sandığımız gölgeler birden karşımıza çıkıverecek tehlikeli varlıklara ilişkin korkularla ilgilidir. Stoichita (2006 s.193), “Ebedi Dönüşün Gölgesinde” adlı makalesinde gölgenin her şeyden önce kendisine ölümü hatırlattığını söylemektedir. Edebiyatın, korku sinemasının sık kullandığı öğelerden biridir gölge. Cinayet filmlerinde katili değil katilin kurbanını bıçaklayan gölgesinin kullanılması filmdeki ya da çevremizdeki pek çok kişiye korku içinde bir şüpheyle bakmamız içindir. Gölge nesnesine benzer fakat ayrıntılarını karanlığın içinde gizler. Bir nesnenin gölgesi onun karanlık benzeridir. Bu nedenle nesnesi bilinmeyen bir gölge varlığa işaret etmekte ama onun görüntüsüyle ilgili çoğu bilgiyi bizden saklamaktadır. Ergüven (2006, s. 74), gölgenin özünde görsel bir olay olmasına rağmen eğretilmeye yatkın doğasının daima ağır bastığını belirtmektedir. Gölge bazen bir



yanılsamadır; gölgesinden bir kaplan olduğunu düşündüğümüz bir yansımanın, köşeden karşımıza çıktığında sadece bir kedi olduğu gerçeğiyle karşılaşabilir. İnsan, gölgeyle ilgili tüm hissettiklerini, tüm gözlemlerini ve bilgilerini zaman içinde kullanmış, onu yaşamının bir zenginliği olarak sanatın içinde bir teknik, bir oyun ya da duygularının anlatımı olarak kullanmıştır.

Gölge ve Kontur Çizimi

Lascoux Mağarası'nda bulunan mağara resimleriyle ilgili olarak Bertrand David ve Jean Jacques Lefrere (2013), "İnsanlığın En Eski Muamması" adlı kitaplarında bu resimlerin üretim yöntemleri ve nedenleri ile yeni düşünceler öne sürerler. Resimlerin üretim yöntemi bir ışık kaynağı ile resimlerin olduğu mağaraların en karanlık bölgelerinde bulunan taştan yapılmış küçük hayvan heykelciklerinin duvara düşen gölgelerinin konturlarıyla desen çizmektir. M.Ö. 40.000 yılına kadar uzanan mağara ve çevrelerindeki küçük hayvan heykelciklerinin varlığı teorilerini güçlendirmiştir. Buzul Çağı'na ait yağ lambaları gölgeyi yaratan ışık kaynaklarıdır. Yazarlar, benzer koşulları sağlayarak grafik eğitimi almamış "ressam" deneklerle yaptıkları deneylerle buluşlarını doğrulamışlardır. Gölgenin kontur çiziminde bir "teknik" olarak kullanımı ile önemli bir iddiadır bu.

Batılı anlamda gerçekçi resmin kaynağı olarak görülen bir hikayede gölge kontur çizme işlevini görür. Hikayeyi Romalı doğa bilimcisi ve ansiklopedi yazarı Yaşlı Plinius anlatır. Bir adama aşık olan Korintli bir hizmetçi kız uzaklara gidecek olan sevgilisinin yüzünü duvara lamba ışığı yansıtarak çizer. Bu örnekte, sevgilinin gölgesinin çizimi canlı sevgilinin yüzünün birebir kopyası olmasa da onun yerine geçer, gölge artık bir metafordur (Mitchel 2005, s.66). Korintli hizmetçinin gölgeyi bir kontur çizim tekniği olarak kullanması gerçekçi portre resmi ya da ilk fotoğraf denemesi gibi düşünülebilir. Fotoğrafın icat edilmediği dönemlerde resmin işlevinin bellek görevi olduğu fikrini izleyerek, Korintli kızın da sevgilisinin yüzünü hatırlamak, unutmamak için gölgesinden yararlanarak duvara çizdiği söylenebilir. Kıs Ve Kurz (2013, s.82) Loufer'e dayanarak Yaşlı Plinius'un anlattığına benzer bir hikaye anlatırlar.

"Gölge dediğimiz şeyin birinin sabitlemesi için bekleyen potansiyel bir resim olduğu fikri, Buda tasvirinin kökeniyle ilgili Tibet ve Moğol efsanelerinde de görülür. Çeşitli sanatçılar Buda'nın portresini yapmaya çalıştılar ama beceremediler, o zaman Buda gölgesini çizdirdi ve boyayla doldurttu."



Mağara ressamlarının, Korintli kızın, Buda ressamlarının temel sorunu kültürel bakış açısı ve deneyimdir. Günümüzdeki ressamların gölgenin yardımı olmadan yüzyıllarca sürmüş kültürel değişimlerin, Batılıların retinal olana ve mimesise verdikleri değer sürecinin, gerçekçi çizim deneyiminin ve sanat eğitiminin birikimiyle “başarılı” çizimler yaptıkları söylenebilir.

Kaçınılan Bilinmezlik ve Negatif Anlam

Antik Mısır Sanatı’nda sanatçılar gölgeyi resmetmişlerdir. Stoichita(2006,s.20), Mısırlıların ruhu yani ka’yı gölge biçiminde görselleştirdiklerini belirtmiştir. Yazar söz konusu gölgeyi; renklendirilmiş bir izdüşüm, fakat ölüden göge doğru çıkan ve çehresinin bütün özelliklerinin her biri yeniden oluşturulmuş net bir gölge olarak tanımlar. Eski Çin resminde gölge vardır. Okay (2011,s.208), Çin resminde renkli resim yapım sürecini anlatırken önce ıslak kağıda sulandırılmamış mürekkeple kontur çizildiğini sonra sulandırılmış mürekkeple gölgelerin yapıldığını ifade etmektedir. Eski Çin resmi Batılıların “gördüğünü çiz” düşüncesinden farklı bir felsefeye dayanır. Gombrich (2007, s.153), Çinli ressamların önce resimsel teknikleri öğrenme sürecinden geçip daha sonra doğaya çıktıklarını yazar. Yürüyüşler sırasında manzara kavranır, içselleştirilir, ressam evine dönünce izlenimlerini resmeder. Dolayısıyla Çinli ressam olağanüstü bir belleğe sahiptir. Bu yöntemle sanatçının coşkusunun görülebilen izlerinin ortaya çıkması beklenir. Eski Çin resminde gölgenin yaşama ve görünene verdiği şiirsel belirsizlik ressamın farkındalık alanındadır.

Gölgenin resimlerde tasvir edilmesi ve resmedilme biçimi kültürle yakından bağlantılıdır. Rönesans ve sonrası Batı resmi doğayı kopyalama paradigması içinde çalışmıştır. Batıdaki resim anlayışından söz ettiğimizde gölge doğadaki ışık alan her nesneyi takip ettiğinden mimetik görüntünün de bir parçasıdır ve resimde doğadaki gibi görünmelidir ama Ortaçağ’a bakıldığında, gölgenin izdüşümü ortaçağda optik konusyla ilgilenenler tarafından dikkatle incelenmiş olmasına rağmen, aynı dönemin ressamları tarafından neredeyse göz ardı edilmiştir. Bu durum Ortaçağ imgesinin mantıksal statüsüne bağlanabilir çünkü o yüzyılda gölge, prensipte fiziksel varlığa dönüşmesi arzu edilmeyen bir varlıktır (D. C. Lindberg, 1976, Akt. Stoichita, 2006, s.76). Ortaçağ, matematiksel perspektif icadına doğru giden deneysel, düşünsel bir çağdır ve Batılı ressamların Ortaçağda gölgeyi fark etmemeleri imkansızdır



ama resimlerde gölgeye yer vermemeleri kültürün ona yüklediği negatif anlamla ilişkili bir tercihtir.

Erzen (2011,s.127-128), Rönesans'la başlayan modernleşmenin insanın kendi kendini sorgulaması, eleştirel bakış açısının gelişmesi ve kendi varlığını, dünyadaki konumunu çözümlenmeye çalışırken ortaya çıktığını belirtmiştir. İnsan bakışına göre düzenlenmeye başlayan dünyada resim de başrol alacak olan sanatlardan biridir. Dolayısıyla insan bakışının ve aklının farkında olduğu ışık ve gölge sorunu bu dönemde dinsel düşüncenin korkularından arınmaya başlayan kültürün de resme sunduğu özgürlük duygusuyla ciddi bir biçimde ele alınmaya başlanmıştır. Batı resminde gerçekçi resim bir perspektif resmi olarak gelişmiştir. Mende (2001,s.53), gerçekçi resmin sanatçının gördüğü mekanı yanılısamayla yaratması yani iki boyut üzerinde üç boyutlu bir yanılısama kullanmasıyla ilgili olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, yalnızca çizgi kullanılarak nesnelere tasvir edilebilir ve insanlar onu algılayabilir ama mükemmel bir perspektif kullanılsa bile ışık gölge olmaksızın resim gerçekçi olamaz.

Gözün ve Gerçeğin İzinde Resimde Gölge

Erken Rönesans ve Rönesans Döneminde gölgelerle ilgili olarak sanatçı yaklaşımları farklıdır. Ressamlar 14. yüzyılda perspektifi keşfetmişlerdir (Belting 2012, s.10). O güne kadar dini resimler yapan sanatçılar, yaşadıkları dünya ile ilgilenmeye başlayınca resmin konusu da değişmiştir. Perspektifin ilk nüveleri Giotto di Bondona`da (1266–67/1276) görülmektedir. Ressamlar dini resimlerdeki öte dünyanın önemini ve ulviliğini vurgulamak için zemini altın sarısıyla boyayıp, resmi önem perspektifine göre kurgulamışlardır. Giotto ise resme gerçekçi üslubu katarak; insan, mekan ve doğayı kullanmaktaydı. Sarı zeminin yerini gerçekçi bir doğa tasvirinin aldığı görülür. Giotto resminde derinlik etkisi ön ve arka plan olarak ortaya çıkarılarak, figürlerin her birine farklı bir ifade verilmeye çalışılmıştır. Figürlerin giysilerindeki koyu gölgeler, bedenlerde ve portrelerde ışık ve gölge ile hacim yaratılması ile resimde kabartma etkisinin ortaya çıktığı gözlenir. Böylece resimlerinde üç boyutluluğu yakaladığı ve düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılısaması yarattığı görülür. Giotto bu özellikleriyle Rönesans`ın ilk temellerini atmış olur. Onunla birlikte sanatçılar zanaatkar statüsünden kurtularak bireysel özelliklerinin farkına varmaya başlarlar. Natüralist bir anlatım tarzını oluşturan perspektifin ilk hamleleri, doğa ve figürlerdeki gölgelendirmeler Giotto'nun başarısıdır. Masaccio, merkezi perspektifteki kaçış noktalarını kullanmış ama bunu ışık ve gölgeyle destekleyerek Batı resmindeki mekan ve figür ilişkisindeki gerçekçiliğin



öncülüğünü izleyicinin bakış açısına göre sunmuştur. Resim artık izleyicinin baktığı yerden imgeleri göstermeye başlamıştır. Gombrich (1997,s.300) İtalya`da Masaccio`nun izinden giden XV. Yüzyıl ustalarının sanat eserlerindeki figürlerin katı olmasının sanatçıların ortak noktası olduğunun ve bunun nedeninin de sanatçıların bilgi ve beceri eksikliğine sahip olmasından değil; figürlerin her ayrıntısının yapılarak heykelsi bir forma dönüşmesinden kaynaklandığını ifade eder. “Sanki sanatçı onu büyülemiş de, tıpkı “Uyuyan Güzel” masalında olduğu gibi, sonsuzluğa kadar hareketsiz kalmaya mahkum etmiştir”(Gombrich 2007, s.300-301). Botticelli, figürlerdeki bu katılığı saçları dalgalandırarak, giysileri uçuşturarak kırmaya çalıştıysa Leonardo (1452-1512), “Sfumato” yani erime tekniğini geliştirerek resimde yeni bir adım atılmasına neden olmuştur.(Gombrich 2007s.303; Krausse 2005, s.14). Bu teknikte biçim sanki gölgede kayboluyormuş gibi, ışık ve gölge arasında yumuşak geçişler yaparak, nesnelerin sertliği yok edilir, gerçekliği yumuşatılır ve izleyicinin hayal gücüne pay bırakılır.

“Ressam, sert hatları ve keskin konturları yumuşatarak resminde daha büyük bir özgürlük yakalar. Renkler artık resmedilen mekanların ve nesnelerin özelliklerini daha iyi yansıtmaktadır. Gündüz ve gece, aydınlık ve karanlık resmin önemli unsurları haline gelirler. Leonardo bu yöntemle hem erken Floransa resminin ustası olduğunu gösterir, hem de onu çoktan ardında bıraktığını. Katı, soyut bir geometrik biçim olan çizgiye ve bariz konturlara ağırlık veren eski resimlerin yerini artık nesneleri ve bedenleri bambaşka bir canlılık içinde gösteren zengin ışık – gölge oyunları ve geçişken konturlar almıştır; resim göze çok daha “ruhani” , bedenler çok daha canlı görünür. Resimdeki bu devrimin çıkış noktası, Leonardo`nun gölgeye yüklediği olumlu anlamdır. Gölge artık sadece ışığın ve rengin olmadığı anlamsız bir boşluk değildir; kendine ait bir renk değeri, yorumlanmak ve kavranmak isteyen bir manası vardır” (Krauss 2005, s.14).

Leonardo, gölgeye olumlu bir anlam yüklese de, günlüklerinde, döneminde yaşayan önemli ressamların paylaştığı karşı bir görüş geliştirmiştir.

“Işığın gölgelerle kesilmesi ressamlar tarafından kesinlikle benimsenmemektedir. Bu yüzden, açık havada insan bedeni çizecekseniz figürlerinizin gün ışığı tarafından aydınlatılmasına olanak vermeyin, onları bir sis içine yerleştirin ya da güneşle figürler arasına saydam bir bulut yerleştirin; böylece figürünüz güneşle doğrudan aydınlatılmaz, gölgeler ışığı engellemez” Gombrich (2000, s.181). Onun sözlerinden resimde gölgenin anlamının, izleyicinin bakışından doğan bireysellikte birlikte, ressamın gözü



ve yaratıcı aklın gerçek için ekleme çıkarma yeteneğinin bir parçası olmaya başladığı da anlaşılmaktadır.

Kişiliğin Karanlığından Çıkan Gölge

Batı Resminde başka bir gölge ustası olan Caravaggio, yalnızca görünen gerçeği değil içsel gerçeği de gölgelerle yansıtmış bir sanatçıdır. Fonda koyu gölgeler kullanarak "Chiaroscuro" üslubunu yaratmış; ve bu teknikle figürleri karanlığın içinden çıkartarak; ışığı bedeninde belli noktalarında daha şiddetli vurgulayarak; resmin ruhani ve duygusal yanını da ihmal etmemiştir. Lionello Venturi (1954, s.100), onun resimlerindeki ışığın Leonardo'daki gibi evrensel bir ışık olmadığını ifade etmektedir. Onunki gece ışığı olarak adlandırılan bölgesel bir ışıktır. Koyu, karanlık gölgelerle bu gölgeler üzerindeki dar ışık şeritleri arasındaki kuvvetli ışık gölge kontrastları bir gece ışığı gibi görünmektedir. Caravaggio'daki ışığın etkisi realist bir etkidir, formu kuvvetli ışık gölge etkileri altında açık bir şekilde belli etmek için fantastik bir ışık kullanılmaktadır. Bu aynı zamanda sanatçının istediği yeri göstermesine, istediği yeri gizlemesine yardım etmektedir.

Erdoğan(2015, s.59), bazı bilim insanlarının Caravaggio'nun suç eğiliminin ve öfkesinin, eşcinsellik eğilimini reddetmeye çalışmasının bir dışavurumu olduğunu iddia ettiklerini ifade etmektedir. Ona göre, alt kültürlerin dehlizlerini iyi bildiği söylenen ressamın asillerle ve din adamlarıyla ortaklıklar kurduğu, bir cinayete karıştığı ve suikast ihtimalleri nedeniyle sürekli yer değiştirdiği bilinmektedir. Resimlerindeki mekan kurgusunda karanlıkların ve gölgelerin belirleyici olması, kişiliğinin eserlerine yansımaları olarak düşünülmektedir. 1598 yılında yaptığı sanılan "Holofernes'in Başını Kesen Yudit" adlı tablosuna bakıldığında dramatik anlatımın şiddetle pekiştiği bir sahne görülmektedir (Resim-1). Tablodaki üç figür karanlığın içindedir ve sahne spotlarıyla ön plana çıkartılmış gibi durmaktadırlar. Holofernes'in ağzının içindeki karanlık, bedeninin belden aşağısının karanlığın içinde kaybolması, gölgelerle resmedilmiş bedeni suçu ve can çekişmeyi vurgulamış, Yudit'in yüzü, intikamını alırken soğukkanlı bir suçluluk ifadesiyle kaplanmış. İfadeler gölgelerle ve karanlıkla gerçekçi bir biçimde anlatılmıştır. Caravaggio'nun karanlık resimlerinde yalnızca kendi psikolojisini yansıttığı söylenemez. Kahramanlarının da şiddetten, tekin



olmayan bir dünya algısından pay aldığı düşünülebilir.



Resim-1. Caravaggio. (1599). "Holofernes'in Başını Kesen Yudit", tuval üzerine yağlıboya, 145x195 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Resimlerinde gölgelerin ve karanlıkların hakim olduğu diğer bir ressam da Rembrandt van Rijn (1606 –1669)'dir. Venturi (1954, s.105), Rembrandt'ın resimlerindeki gölgeleri şu şekilde anlatmaktadır:

"Rembrandt'ın gölgesinde Caravaggio'nun sertliği yoktur. Figürler Caravaggio'dakinden, hatta Tiziano'dakinden daha az sınırlandırılmıştır. Merkezi ışık gölge kontrastlarını kullanmaz. Resimlerinde alacakaranlık hakimdir, renk kullanmamıştır ve buğulu resimler yapmıştır. Rembrandt'da nüanslar önemlidir. Bu nüanslar yoluyla eşyanın detaylarını ortaya çıkarmaktadır. Fakat bu detayların miktarı ne olursa olsun form genel bir alacakaranlık içindedir. Bir burun, bir parmak kendi maddi formları içinde görülmezler; gölge tarafından emilmiş kaçıcı ışıkların ortaya çıkardığı şeyler gibidirler. Rembrandt'ın vücutlarının ağırlığı yoktur. Onlar alaca karanlık tarafından ortaya çıkarılmış hayallerden ibarettir. Ruhani oldukları halde materyal gibi görünen vücutlar, gölge olduğu halde ışık gibi görünen ışıklar, oturan figürleri bile saran kozmik nüansların titreşimleri Rembrandt'ın resminin esasıdır. O kendi ifadesine uymayan her şeyi resminden atmıştır. Onun resimleri endirekt sezgiye dayalı resimlerdir. Sanatçı gördüklerini değil, görmeyi arzu ettiği, zihninde canlandırdıklarını resmetmiştir. Onun içindir ki, Rembrandt görünmeyenin formunu bulmaya gücü



yeten bir ressamdır. Hissedilen şeyi görmek ve bir hissediş içinde ifade etmek. İşte Rembrandt`ın mucizesi buradadır.”



Resim.2- Rembrandt Harmensz van Rijn , Kendi Portresi, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 1628, 22,6X18,8 cm., Rijksmuseum, Amsterdam.

Resim.2- Ressamın gölgelemedeki ustalığının kanıtlarından biridir. Erken dönem portrelerinden biri olan bu resimde karanlıkta kalan gözler yüzdeki ifadeyi derinleştirmiştir. Omuz, yanaklar ve saçlara düşen ışıkla yüzün gölgede kalmış diğer bölümü zıt ama yumuşak bir birliktelik oluşturur. Koyu gölgeleri ışıklı bir merkez etrafında döndürmek resmin en önemli özelliğidir. Gölgelerle yüzdeki ayrıntıları buğulamak, eritmek Rembrandt`ın üslubudur. Gölgeler, en koyu renkleri bile siyah olmaktan kurtaracak şeffaflıktadır. Rembrandt, ışığı bile hafifçe gölgenin içine saklar. Böylelikle, gözlerdeki anlam gölge içinde yok olmaz. Durgun bir ifadeyle birlikte ressamın iç dünyasının karmaşıklığı ve masumiyet duygusu izleyiciye ulaşmaktadır.

Modernizmin Gölgesi

Sarup (2004, s.188), 20. Yüzyılın başlangıcında ortaya çıkmış, yakın zamana gelene kadar çeşitli sanat dallarına egemen olmuş, sanatsal hareketlerle birlikte anılan modernizmin, Klasisizme karşı bilinçli olarak geliştiğini, deneyimin ve yüzeydeki görünüşün ardındaki gizli doğruyu bulmak olduğunu öne sürmektedir. Ona göre Modernizmin temel özellikleri, estetik bir öz bilinç ve düşünümsellik, eşzamanlılık ve kurgu lehine anlatı yapısının reddi, gerçekliğin paradoksal, belirsiz, kesin olmayan ve açık uçlu olmayan doğasının araştırılması olarak



özetlenebilir. Modernist ressamın gölge konusuna yaklaşımları da söz konusu temel özelliklerle uyum içinde olduğu düşünülmektedir. Resimlerdeki gölgeler arık gözle görülenin değil, görülenin ardındaki gizemli gerçeğin izdüşümleridir.

Giorgio de Chirico (1888 – 1978) resimleri mimari, heykel ve figür gölgeleriyle de önem taşımaktadır. 18 yaşına kadar Yunanistan’da yaşar. Daha sonra Münich’te Böcklin Sanat Okulu’nda eğitim görür. Daha sonra İtalya ve Paris’te yaşar (Passeron, 1982, s. 140-141). Yaşadığı şehirlerdeki geniş meydanlar, Barok yapılar, anıtsal heykeller, mekanların ışığı ve gölgesi resimlerine yansımıştır. Pek çok yazar onun resimlerinin gizem, tekinsizlik dolu olduğunda hem fikirdir (Krausse 2005,s.102; Passeron 1982, s.140; Stoichita 2006, s.150). Akdeniz ışığıyla aydınlatılmış geniş meydanlara düşen koyu bina gölgeleri, resmetmeyi çok sevdiği arkatların içindeki ışık ve gölgeler, meydana ışık altında duran heykelin gölgesi, arkatlarla bölünmüş bir kompozisyonda meydana koşarak çember çeviren bir kız çocuğunun gölgesi, tıpkı eski çağlarda gölge hakkında bilgi yetersizliğinden kaynaklanan tekensizlik, korku ve gizem algısıyla benzeşmektedir. Artun(2016) Chirico’dan yaptığı bir alıntıda onun şu ifadelerini kullanmaktadır: “Yeryüzünde, güneş altında yürüyen birinin gölgesinde, geçmişteki ve gelecekteki bütün dinlerden daha fazla enigma barınır”. Chirico’nun resminin rüyayı andıran, bilinçaltı anıları çağrıştıran atmosferi yaratabilmek için mimariden ve gölgelerden yardım aldığı söylenebilir.

Belki de dünyanın en ünlü modernist ressamlarından biri Picasso’dur. Onun dokunmadığı konu yok gibidir. Gölge de Picasso’nun ele aldığı konulardan biridir. Ressam o zamana kadar gölgeyle ilgili dokunulmamış metaforlar yaratmıştır. “Modelin Üzerindeki Gölge” adlı iki tablosu gölge konulu tabloları arasında önemli bir yer tutar. Tablonun birinde gölge kadın modelin üzerine düşmüştür. Diğerinde ise modele belli bir mesafede atölye zemininde durmaktadır. Bir erkeğe ait olduğu düşünülen gölgeler kadın modelle ilişkilidir. Picasso’nun çıplak model ile ressam konularını defalarca ele aldığı bilinmektedir. Berger (1989,s.171), Picasso’nun erkeklerden çok kadınları çizdiğini söylemektedir. Resimlerin çoğu birleşik yaratıklarla doludur. Kadınların bir kısmı gerçeğe uygun olarak çizilmiş, bir kısmı da



idealleştirilmiştir. Resim-3 ve Resim-4'deki gölge konusu daha çok erkek egemen bir söylem üzerine kurulmuştur. Her iki resimde de gölgenin kaynağı olan adam kompozisyonun içinde görünmemektedir. Gölge ve kadın model resimlerin kahramanıdır. Resim-3'te gölgenin modelin üzerine düşmesi ile beden ve gölgenin bulunduğu yer kırmızıya boyanmıştır. Resimde kullanılan mecaz, erkek arzusunun gölgesinin bile kadının tenini reaksiyona geçirebileceği olasılığı üzerine kurulmuş olabilir. Her iki resimde de cinsellik başattır ve tekensiz atmosfer sürdürülmektedir. Resim-3'teki gölge çeşitli çizgiler ve renklerle parçalanmıştır ama modelin atölyedeki bir model değil, atölyedeki bir tuval üzerine çizilmiş çıplak bir model resmi olduğu da düşünülebilir. Resim-4'te gölge modelin üzerinde değildir(belki de adamın cismi ve gölgesi birleşiktir) ama erkeğin kadına bakışı gölge aracılığıyla anlam kazanmaktadır. Gölge, kadına yaklaşan bir erkeğin bakışını temsil etmektedir. Bu durum, gölgenin olumsuz, korkutucu anlamını akla getirmektedir. Picasso, bu resimlerinde gölgenin yarattığı psikolojik etkiyi ve belirsizliği oluşturmuştur. Resimde gölgeyi cinsellik konusuyla buluşturmak bir yeniliktir.

Chirico ve Picasso'dan verilen örnekler, Modernizm'in gözün görmediği ile gölgeye yüklenen geçmişteki anlamların buluşmasını ifade etmektedir. Artık görülmekteki mecazdan çok, bilinçteki ve bilinçaltındaki mecaz daha ön plana çıkmıştır. Nesneye bakınca onun görülmeyen yanını görme isteği, nesneyi üç boyutuyla kavrama arzusu gibi çoklu anlam yaratma çabası Modernist sanatın önemli bir yanıdır.



Resim-3. Picasso.(1953). Modelin üzerindeki gölge, 130,8 x 97,8 cm., tuval üzerine yağlıboya, İsrail Müzesi, Kudüs.





Resim-4. Picasso.P., (1953). "Gölge", 129,5 x 96,5 cm,
Ttuval üzerine yağlıboya ve füzen, Musée Picasso, Paris,.

Kavramın Gölgesi

Marcel Duchamp (1887–1968), postmodernizm denilen ve modernizm sonrası olarak bilinen tartışmalı kavramın ve dönemin öncüsüdür. Sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi, seçkin kültürle popüler kültür arasındaki sıradüzen sınırların çökmesi, biçimsel seçmecilik ile kodların karışması postmodernizmin kilit konumdaki özellikleridir (Sarup, 2004, s.188). Batur (2000, s. 7), Duchamp 'ın hazıryapımlarından dolayı kavramsal sanatın yolunu açtığını öne sürmektedir.

Duchamp tarafından sanat literatürüne sokulan ve hazıryapım denilen sanat nesnelere, geleneksel sanat yapıtlarını eleştiren ve onlara karşı yıkıcı bir işlev üstlenmiş pisuvar, tabure üzerine monte edilmiş bisiklet tekerleği, şapka askılığı gibi sanatçının eli değmeden yapılmış, bir dükkandan satın alınıp sergilenebilecek seri üretim nesnelere (Lynton 2004, s. 134-135). Hazıryapım nesnelere, yapıtı, sanatçı, izleyici, sanat tarihi, estetik gibi sanatın temel kavramlarını sorgulamaktadır. Duchamp iki boyut, üç boyut, dört boyut gibi kavramları, perspektif ve perspektif öncesi dönemler üzerine



düşünen bir sanatçıydı. Büyük Cam adlı yapıtı iki cam panelden oluşan saydam bir çalışmadır. Saydamlık, geleneksel iki boyutlu resim malzemesi olan tuvalden farklıdır ve yeni anlam kombinasyonları yaratmaktadır. Cam, hazır nesnelerin yansımalarının üzerine gölge olarak değil ama yansıma olarak düştüğü bir malzemedir (Beykal 2000, s.127-133). Susan Barbour (2017), Duchamp'ın son yapıtı olan "Tu m" üzerine yazdığı makalede, sanatçının iki boyutlu bir düzlem üzerinde kullandığı bir şişe fırçasının gölgesinden söz etmektedir. Asamblaj tekniğinin yanı sıra şarap açacağı'nın iki boyutlu yüzeye gölgesi düşürülmüş ve gölgesi resmedilmiştir. Fakat bu çalışmada yeni olan hazır yapım bir nesnenin iki boyutlu bir düzlem üzerine düşürülmesidir yani sanatçı gölgeyi de bir hazıryapım olarak kullanmıştır.



Resim-5. M. Duchamp, "Tu m), (1918), Yale Üniversitesi Sanat Galerisi.

Amerikan Pop sanatının en önemli temsilcilerinden olan Andy Warhol (1928 - 1987), Duchamp ve Chirico kavşağında gölgelerle ilgilenmeye başlamış ve "Gölgeler" adında tuvalerden oluşan bir sergi açmıştır. Warhol, söz konusu sergide Duchamp'ın avangart tavrı ile Chirico'nun gizemini bu sergide birleştirmiştir.

Warhol, tüketim toplumunun, Pop Art'ın en önemli sanatçısıdır. Lynton (2004,s.294), Warhol'un sanatını şöyle açıklar:

"Warhol belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerinde bir çok kez yineleyerek fotoğrafa özgü imgeleri de kaynaklarına katmıştır. Seçtiği temalar arasında, film yıldızları (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) gibi ünlüler; kamuoyunun iyi bildiği başka kişiler (Jackie Kennedy, Warhol'un kendisi), ve



suçlular, elektrikli sandalye, otomobil kazaları gibi ürpertici konularla inekler ve çiçekler gibi zararsız konular sıralanabilir. Kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tual üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle, ilgi çekici ölçüde muğlak sonuçlar elde ediliyordu. Duruma göre bu imgeler olduklarından daha bayağı, daha çekici ya da daha korkunç nitelikler kazanmışlardır (...) Warhol yapıtlarının bir anlam taşıdığı savını hiç kabul etmez. “

Baudrillard (1998, s.92-102) Warhol'un sanatını “Kusursuz Cinayet” adlı kitabında özlü bir biçimde anlatmaktadır. Ona göre, Warhol, kapitalizmdeki sürekli tekrarlanan imgelerin, reklamların insanın içini boşaltan durumunun sanatçısıdır ve kendisinin de dediği gibi yaptıklarının ardında farklı bir anlam aramak boşunadır. Hiçlik, Warhol denince ilk akla gelen kavramdır. Kapitalizmin ürettiği gereksiz ve popüler nesnelere resmederken bir eleştiri imasında bulunmamaktadır. Kendisi de bir kapitalist gibi ticaret ve parayı sevmektedir. Jameson da (1994, s. 216) Andy Warhol'un - meta ya da tüketici fetişizminin açıkça temsilcileri olan- Coca Cola şişeleri ve Campbell's çorba kutularının neden eleştirel ya da politik bildirimler işlevine sahip olmadıklarını sorgulamaktadır. Warhol, Duchamp gibi eleştirel bir sanatçı değildir, sistemin bir bireyidir.

Warhol da Duchamp gibi sanatçının el hünerini devre dışında bırakmak isteyen sanatçılardanıdır. Krause'ye göre (2005, s.116-117), sanatını bir makine gibi seri olarak üretmek istemektedir. Bundan dolayı resimlerini “Fabrika” adlı atölyesinde yardımcılarına yaptırmaktadır.

Sergide yer alan resimlerdeki gölgelerin neyin gölgesi olduğu bilinmemektedir. Bazıları, Warhol'un ofisinde kurulan mukavva maketlerden türetildiğini söylemektedir; bazıları ise şüpheyle, yüz iki resmin tamamında Warhol'un fallik bir şeklin temelini oluşturduğunu öne sürmüştür. Gölgeler, yüz iki parçada tek, anıtsal bir monokrom resim olarak tasarlanmıştır . Resimler, tüm alanı ve ziyaretçileri kuşatan dev bir film şeridi gibi, aralarında boşluk bırakmadan uçtan uca asılmak üzere mekana yerleştirilmiştir. Tekrarlanan imgeler Warhol için yeni bir şey değildir. Warhol, 1962'de ilk Campbell Çorba Konserve resimlerini ve çok sayıda Marilyn Monroe portresini sergilediğinden çokluğun gücünü herkesten daha iyi anlamıştır (<http://artasiapacific.com>). Gölgeler serisi, Chirico'nun gizemini sıfırlar, Duchamp'ın putkırıcı düşüncesiyle soluk alır. Hazıryapım pisuvar nasıl bir sanat eserine dönüşmüşse gölge de artık nesnesini, kaynağını kaybetmiştir. Fosforlu renklerle ciddiyetini, korkutuculuğunu, sırrını yitirmiştir. Bir şov



malzemesine dönüşmüştür. Steril bir galeri alanında parlak ışıklar altında içi boş bir kavrama dönüşmüştür.



Resim-6. Andy Warhol, Gölge (detay), 1978-79, akrilik tuval üzerine, 102 parça, 193 × 132 × 2.9 cm. Yuz Müzesi, Şangay, 2016'daki montaj görünümü. Koleksiyon Dia Sanat Vakfı, New York

Sonuç

Gölgeler, mağara resimlerinde bir araç olarak kullanılsa da her zaman insanların ve sanatçıların ilgisini çekmiştir. İnsan bakışına uygun olarak keşfedilen perspektif, bir yanılsamadır. Perspektif bilgisinin resme uyarlanması, gerçekçi çizim denilen ama özünde bir yanılsama yaratan Batı resminde gölge konusunun kullanılabilmesini mümkün kılmıştır. Gölge, yüz yıllarca ruhsal ve tekinsiz olaylarla ilişkilendirilmiştir. Fizik bilgisi gölgenin ışık tarafından oluştuğunu açıklasa bile Ortaçağ Doğu ve Batı kültürlerinde gölgeye negatif bir anlam yüklenmiştir. Gölgenin resmedilişinde perspektif bilgisiyle gelişen gerçeğin ortaya çıkarılması çabası yatmaktadır. Gölgenin resimde psikolojik, mitolojik ve toplumsal anlamlarıyla ele alınması nesnenin ve mekanın bakışa uygun tasviri ile yani perspektifle gerçekleşmiştir. Batı resmi Rönesansla birlikte, doğanın gerçekçi olarak taklit edilmesi projesi kapsamında gölgeleri de gerçeğin bir parçası olarak ele almıştır. Gölge, nesnelerin resimsel mekanda hacim ve gerçeklik kazanmasında perspektif kadar önemli bir işlev görmektedir. Rönesans'da doğanın mükemmel tasviri resimdeki ışığın kontrol edilmesiyle de gerçekleşmiştir. Gölgelerin bakışa uygun tasvirinde perspektifin rolü büyüktür. Resim, gölgeyle ilgili inançların, düşüncelerin ve duyguların alanı olmuştur. Özellikle Batı kültüründe mimetik proje sayesinde gölgenin bireysel gerçekliği yansıttığı da bilinmektedir. Tarih içinde farklı ressamların gölge çizimine ve konusuna farklı yaklaşımları insanla ilgili bilgi kayıtları anlamına gelmektedir.



Caravaggio'nun karanlık mekanlarının kişisel tercihleri ve karanlık kişiliğiyle de ilişkili olduğu bilinmektedir. Modernizmin görünenin ardındaki gerçeği araması Picasso'nun gölge konulu resimlerinde açıkça ortaya çıkmaktadır. Gerçeğin çok boyutlu oluşu, geleneksel olanın eleştirisi Modernist ressamların Batı resim geleneğini de yıkıcı biçimde ele almasına neden olmuştur. Duchamp'ın Batı resim geleneğini sorgulayan hazır yapım nesnelere, resimdeki perspektif ve gölge kavramlarını sorgulamıştır. Gölgelemenin iki boyutun ötesinde, hazır yapım nesnelere çizimi olarak değil, hazır yapım nesnelere gerçek gölgeleri olarak mekanda yer alması bu yıkıcı sorgulamanın sonucudur. Kapitalist kültürde insanın tüketim nesnelere çevrenmesi ve sürekli yinelenen imge bombardımanı ile geçen yaşamı, hiçlik ve değersizlik duygularını arttırmıştır. Warhol, gölgeleri kavramsal olarak ele aldığı anda aslında izleyiciye kültürel gerçekleri göstermektedir. Resimdeki gölge konusu ve çizimi, zaman içinde kültürel değişimlerin, insanla ilgili gerçeklerin de yansımalarıdır.

Kaynakça

- Batur, E. (2000). " Marcel Duchamp, Sanarşist", Sanat Dünyamız Dergisi, sayı:75, s.5-7, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J.(1998). Kusursuz Cinayet, (Sevil, N. Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belting, H. (2012). *Floransa ve Bağdat*. (Z.A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berger, J. (1989). Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı (M. Gürsoy, Çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Beykal, C. (2000). "Büyük Cam Üzerine Yazı", Sanat Dünyamız Dergisi, sayı:75, s.127-133, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- David, B. ve Lefrere, J. J. (2013). İnsanlığın En Eski Muamması, (İ. M. Uysal, Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Erdoğan, F. C. (Yay. Haz.) (2005). , Caravaggio, İstanbul: Hayalperest Yayınları.



- Ergüven, M. (2000). "Mucizevi İkiz", Sanat Dünyamız Dergisi, sayı:77, s.145-149, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergüven, M. (2006). "Gölge Üzerine Çeşitlemeler", Aydınlıkta Görmek, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erzen, J. N. (2011). Çoğul Estetik , İstanbul: Metis Yayınları.
- Gombrich, E. H.(2000). " Düşen Gölgenin Özellikleri", Sanat Dünyamız Dergisi, sayı:77, s.177-191, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2007). Sanatın Öyküsü, (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jameson, F. (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantiği,(N. Plümer, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Krausse, A. (2005). Rönesans Sanatından Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, (D. Zaptcıoğlu ,Çev.), Bern: Literatür Yayıncılık.
- Kris E. ve Kurz O. (2013). Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü, (S. Gürses, Çev), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü, (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mitchell, W. J. T. (2005). What Do Pictures Want? Chicago: The University of Chicago.
- Okay, B.(1992). "Çin Resim Sanatı", D.T.C.F. Dergisi, C.XXXV, sayı: 2, s.207-211, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Passeron, R.(1982). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, (S. Tansuğ, Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Piaget, J. (1999). The Child's Conception of Physical Casualty, London: Rautledge Press.
- Sarup, M. (2004). Post- Yapısalcılık ve Post-Modernizm, (A. Güçlü, Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.



Sözer, Ö. (2000) "Işığın Metafizikinden Gölgenin Estetiğine", Sanat Dünyamız, sayı:77, İstanbul: Yapı Kredi Bankası Yayınları.

Stoichita, I. (2006). Gölgenin Kısa Tarihi, (B. Aydın, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Venturi, L.(1954). Resim: Giotto'dan Chagall'e Kadar Resme Nasıl Bakmalı, (M. Erdem, Çev.), Doğu Ltd. O. Matbaası, 1954.

İnternet Kaynakları

Artun, A. (2016). "De Chirico'nun Mimari Evreni", e-skop, <http://www.aliartun.com/yazilar/de-chiriconun-mimari-evreni/> (Erişim tarihi: 14.10.2017)

S. Barbour (2017). <https://lareviewofbooks.org/article/duchamps-long-shadow-the-secret-meaning-of-tu-m/#!> (Erişim tarihi: 21.12. 2017)

Mende, K.(2001). "Light and Shadow in Painting– Concerning the Expression of Shadows in Western Painting", Journal for Geometry and Graphics, Volume 5, No. 1, 53–59. http://www.heldermann-verlag.de/jgg/jgg01_05/jgg0506.pdf, (Erişim tarihi:12.07.2017)

Warhol'un Gölgerler Sergisi, <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/AndyWarholShadows>, (Erişim tarihi:15.07.2017)

Resim Kaynakçası

Resim-1. Caravaggio,M.M., (1599). "Holofernes'in Başını Kesen Yudit", tuval üzerine yağlıboya, 145x195 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma/<http://www.caravaggio.org/judith-beheading-holofernes.jsp>

Resim-2.Rembrandt,H.R. (1628). Kendi Portresi, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 22,6X18,8 cm, Rijksmuseum, Amsterdam/<http://www.berfrois.com/2015/02/rembrandts-self-portraits/>

Resim-3. Picasso, P., (1953). Modelin Üzerindeki Gölge, 130,8 x 97,8 cm., tuval üzerine yağlıboya İsrail Müzesi, Kudüs/



<https://i.pinimg.com/originals/5e/ec/74/5eec744d9f7473d740c108b8481a53e6.jpg>

Resim-4. Picasso, P., (1953). Gölge, 129,5 x 96,5 cm, tuval üzerine yağlıboya ve odun kömürü, Musée Picasso, Paris./

<https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/aahtaNzprfANcTbL7CR1vQ/large.jpg>

Resim-5. Duchamp, M., "Tu m", (1918), Yale Üniversitesi Sanat Galerisi.

<https://i.pinimg.com/736x/c2/aa/ae/c2aaaef0b978112e956d0e75b82b8288--bon-point-ready-made.jpg>

Resim-6. Warhol, A., Andy Warhol, Gölgeler (detay), 1978-79, akrilik tuval üzerine, 102 parça, 193 x 132 x 2.9 cm. Yuz Müzesi, Şangay, 2016'daki montaj görünümü. Koleksiyon Dia Sanat Vakfı, New York.

http://www.artsobserver.com/wp-content/uploads/2011/10/IMG_7599.jpg

