T.C.

BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE GÖLGENİN BİR ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SANATTA KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BATUHAN GÖRKER

BALIKESİR, 2026

T.C.

BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE GÖLGENİN BİR ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SANATTA KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BATUHAN GÖRKER

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. ALTAY ALDOĞAN

BALIKESİR, 2026

T.C.

BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 202312543002 numaralı BATUHAN GÖRKER'in hazırladığı 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE GÖLGENİN BİR ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SANATTA KULLANIMI konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 08/07/2026 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ ile karar verilmiştir.

Üye (Başkan)	Dr. Öğr. Üyesi Özkan BAYSAL	İmza
Üye (Danışman)	Doç. Dr. Altay ALDOĞAN	İmza
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Esra AYDIN	İmza

16/07/2026

Enstitü Onayı

ETİK BEYAN

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı ve
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.
- Yükseköğretim Kurulu tarafından 2024 yılında yayınlanan "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehber" ve Üniversitemiz Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Çalışmalarda Üretken Yapay Zekâ Kullanımı: Etik İlkeler ve Uygulama Rehberi hakkında bilgi sahibiyim. Üretken yapay zekânın kullanılmasına ilişkin doğabilecek sorumluluklarımı kabul ettiğimi beyan ederim.

…./…./2026

İmza

Batuhan GÖRKER

ÖNSÖZ

Sanatsal üretim sürecimde gölge, uzun zamandır yalnızca ışığın oluşturduğu biçimsel bir unsur olarak değil, duygu, anlam ve atmosfer taşıyan güçlü bir anlatım aracı olarak dikkatimi çekmiştir. Bu ilgiden hareketle hazırladığım "20. Yüzyıldan Günümüze Gölgenin Bir Anlatım Biçimi Olarak Sanatta Kullanımı" başlıklı tez çalışmasında, gölgenin modern ve çağdaş sanat içerisindeki anlatımsal işlevini felsefi, psikolojik ve plastik bağlamlar üzerinden incelemeyi amaçladım.

Bu tezin hazırlanma sürecinde bilgi birikimi, öneri ve yönlendirmeleriyle bana her şekilde destek olan danışmanım sayın ve sevgili Doç. Dr. Altay Aldoğan'a; lisans ve lisansüstü eğitimlerimde bana farklı bir bakış açısı kazandıran değerli hocam Prof. Dr. Duygu Sabancılar Iştın'a ve sanat alanındaki bilgi birikimiyle sanatı tarihsel ve düşünsel bağlamda anlamlandırmamda önemli katkıları bulunan Öğr. Gör. Dr. Mehmet Mengü'ye teşekkür ederim.

Ayrıca sanatsal bakışımın oluşmasında ve resim pratiğime yön veren atölye deneyimlerimde önemli katkıları bulunan, bugün aramızda olmayan değerli ressam ve atölye hocam Özdemir Yemenicioğlu'nu saygı ve rahmetle anıyor; üzerimde bıraktığı emek ve sanatsal yönlendirmeleri için kendisine içtenlikle teşekkür ediyorum. Hayatım boyunca kararlarımı destekleyen; sabır, destek ve anlayışlarını esirgemeyen aileme de teşekkürlerimi sunarım.

BALIKESİR, 2026 **BATUHAN GÖRKER**

ÖZET

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE GÖLGENİN BİR ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SANATTA KULLANIMI

GÖRKER, Batuhan
Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Altay Aldoğan
2026, 96 sayfa

Gölge, sanat tarihinde uzun süre ışıkla birlikte ele alınan biçimsel bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Ancak modern ve çağdaş sanatla birlikte gölge, yalnızca nesnenin fiziksel bir sonucu olmanın ötesine geçmiş; anlam, atmosfer ve anlatım üretiminde etkili bir unsur hâline gelmiştir. Sanatçılar gölgeyi kimi zaman psikolojik gerilim yaratmak, kimi zaman mekânı dönüştürmek, kimi zaman da varlık, yokluk ve bilinçdışı gibi kavramları görünür kılmak amacıyla kullanmıştır. Bu yönüyle gölge, modern ve çağdaş sanat yapıtlarında anlatımı güçlendiren önemli bir ifade aracı olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma, 20. yüzyıldan günümüze sanatta gölgenin bir anlatım biçimi olarak kullanımını incelemektedir. Çalışmada gölge kavramı, felsefi, psikolojik ve sanatsal yönleriyle ele alınmış; modern ve çağdaş sanat yapıtlarında üstlendiği anlatımsal işlevler değerlendirilmiştir. Kuramsal çerçevede Platon, Heidegger, Sartre, Freud ve Jung'un görüşlerinden yararlanılmış; Francis Bacon, Giorgio de Chirico, René Magritte, Edward Hopper, Harald Slott-Møller ve Pablo Picasso gibi sanatçıların eserleri incelenmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda, gölgenin sanatta yalnızca ışık-gölge ilişkisine bağlı biçimsel bir unsur olmadığı; aynı zamanda anlam üretiminde etkili, çok katmanlı bir anlatım aracı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sanat tarihi, felsefe ve psikoloji gibi disiplinlerden yararlanılarak yapılan bu çalışmanın, gölge kavramının sanatta yalnızca biçimsel bir ışık-gölge ilişkisi olarak değil, çok katmanlı bir anlatım aracı olarak değerlendirilmesine katkı sağlaması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda çalışma, modern ve çağdaş sanat yapıtlarında

gölgenin üstlendiği anlatımsal işlevleri görünür kılarak, gölge kavramının sanat alanındaki anlam üretme biçimlerine ilişkin bir değerlendirme sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gölge, Sanat, Anlatım Biçimi, Modern Sanat

ABSTRACT

THE USE OF SHADOW AS A FORM OF EXPRESSION IN ART FROM THE 20TH CENTURY TO THE PRESENT DAY

GÖRKER, Batuhan
Master Thesis, Department of Painting
Supervisor: Doç. Dr. Altay Aldoğan
2026, 96 pages

Shadow has long been considered a formal element in art history, mostly in relation to light. However, with modern and contemporary art, shadow has gone beyond being merely the physical result of an object and has become an effective element in the production of meaning, atmosphere, and expression. Artists have used shadow to create psychological tension, transform space, and make concepts such as presence, absence, and the unconscious visible. In this respect, shadow can be considered an important expressive tool that strengthens narrative in modern and contemporary artworks.

This study examines the use of shadow as a form of expression in art from the 20th century to the present. In this study, the concept of shadow is addressed from philosophical, psychological, and artistic perspectives; and its expressive functions in modern and contemporary artworks are evaluated. Within the theoretical framework, the views of Plato, Heidegger, Sartre, Freud, and Jung are used; and the works of artists such as Francis Bacon, Giorgio de Chirico, René Magritte, Edward Hopper, Harald Slott-Møller, and Pablo Picasso are examined. In line with the data obtained, it has been concluded that shadow is not merely a formal element based on the relationship between light and shadow in art, but also a multilayered means of expression that is effective in the production of meaning.

By drawing on disciplines such as art history, philosophy, and psychology, this study aims to contribute to the evaluation of shadow not only as a formal light-shadow relationship in art, but also as a multilayered means of expression. In this

context, the study presents an evaluation of the ways in which the concept of shadow produces meaning in the field of art by making visible the narrative functions it assumes in modern and contemporary artworks.

Keywords: Shadow, Art, Narrative, Modern Art

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ iii
ÖZET iv
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER viii
GÖRSEL LİSTESİ x
KISALTMALAR LİSTESİ xiii
1. GİRİŞ 1
1.1. Araştırmanın Konusu 1
1.2. Araştırmanın Amacı 1
1.3. Araştırmanın Önemi 2
1.4. Araştırmanın Varsayımları 3
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları 3
1.6. Tanımlar 4
2. İLGİLİ ALANYAZIN 5
2.1. Kuramsal Çerçeve 5
2.1.1. Gölge Kavramı 5
2.1.1.1. Felsefe ve Gölge 12
2.1.1.2. Psikoloji ve Gölge 16
2.1.2. Sanat Tarihinde Gölgenin Kullanımı 23
2.1.3. Gölgenin Bir Anlatım Biçimi Olarak Kullanılması 40
2.1.3.1. Yanıltıcı İmge Olarak Gölge 40
2.1.3.2. Tekinsizlik ve Korku Unsuru Olarak Gölge 47
2.1.2.3. Varlığın Karanlık Tarafı: Gölge 55
2.1.2.4. Gölge ve Sükûnet 62
2.1.2.5. Varlık ve Gölge 66
3. YÖNTEM 71
3.1. Araştırmanın Modeli 71
3.2. Veri Toplama Yöntemi 71
3.3. Verilerin Analizi 71

4. BULGULAR VE YORUMLAR..... 72
5. SONUÇ VE ÖNERİLER..... 90
5.1. Sonuç..... 90
5.2. Öneriler..... 92
KAYNAKÇA..... **93**

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa

Görsel 1. Güneş Tutulması 7

Görsel 2. Gölgenin Oluşumu 7

Görsel 3. Düşen Gölgenin Oluşumu 8

Görsel 4. Samuel van Hoogstraten, Gölge Dansı, 1675, Gravür 10

Görsel 5. Gölgesiz Obje 11

Görsel 6. Chauvet Mağarası Çizimleri 24

Görsel 7. Antik Mısır'da Zanaatkârların Tasviri 25

Görsel 8. Duccio, Tahtta Oturan Meryem ve Çocuk İsa, 1308-11, 412 x 214 cm, Ahşap Üstüne Tempera 26

Görsel 9. Giotto, Ağıt (İsa'nın Yas Tutulması), 1304-1306, 200 x 185 cm, Fresk ... 27

Görsel 10. Masaccio, Kutsal Üçlü, 1427, Fresk 28

Görsel 11. Masaccio, Aziz Peter Hastaları Gölgesiyle İyileştiriyor, 1425, 230 x 162 cm, Fresk 29

Görsel 12. Leonardo Da Vinci, Mona Lisa Detay, 1502 30

Görsel 13. Caravaggio, Aziz Hieronymus, 1605-1606, 157 x 112 cm, T.Ü.Y.B. 31

Görsel 14. Eugène Delacroix, Mezarlıkta Yetim Kız, 1823-24, 66 x 54 cm, T.Ü.Y.B. 32

Görsel 15. Claude Monet, Tahıl Yığınları Yılın Sonu, 1891, 100 X 60 cm, T.Ü.Y.B. 33

Görsel 16. Claude Monet, Tahıl Yığınları Parlak Güneş Işığı Altında, 1890, 91 x 64 cm T.Ü.Y.B. 33

Görsel 17. Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1884-86, 308 x 207.6 cm, T.Ü.Y.B. 34

Görsel 18. Matisse, Madam Matisse: Yeşil Çizgi, 1905, 40.5 x 32.5 cm, T.Ü.Y.B. 35

Görsel 19. Matisse, Dans 2, 1910, 391 x 260 cm, T.Ü.Y.B. 35

Görsel 20. Edvard Munch, Melankoli, 1895, 100 x 81cm, T.Ü.Y.B. 36

Görsel 21. Giorgio de Chirico, Taşınan Eşyanın Gelişi, 1965, 50 x40 cm, T.Ü.Y.B. 37

Görsel 22. Kumi Yamashita, Yapı Taşları, 2014, Oyma Ahşap, Tek Işık kaynağı ve Gölge 38

Görsel 23. Tim Noble ve Sue Webster, Kirli Beyaz Çöp (Martılarla), 1998, 6 Aylık Sanatçı Çöpü, 2 Adet Doldurulmuş Martı, Işık Projektörü 41

Görsel 24. Regina Silveira, Yoklukta, 1983, Beton Zemin ve Ahşap Paneller Üzerine Lateks 43

Görsel 25. Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-29, 93 x 63 cm, T.Ü.Y.B. 44

Görsel 26. Kara Walker, Geçip Gitmiş: Genç Bir Siyahi Kadının Uylukları ile Kalbi Arasında Yaşanan İç Savaşa Dair Tarihsel Bir Romans, 1994, 396.2 x 1524 cm, Kağıt ile duvar enstalasyonu 44

Görsel 27. Giuseppe Licari, Humus, 2012, Yerleştirme 46

Görsel 28. Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi, 1914, 87.5 x 71.5 cm T.Ü.Y.B. 48

Görsel 29. Rene Magritte, Işık İmparatorluğu, 195.4 x 131.2 cm, 1954 50

Görsel 30. The Exorcist Film Sahnesi 51

Görsel 31. Francis Bacon, Baş İçin Çalışma, 1952, 66 x 56 cm, T.Ü.Y.B. ve Kum. 52

Görsel 32. Velázquez, Masum X'in Portresi, 1650, 141 x 119 cm, T.Ü.Y.B. 53

Görsel 33. Potemkin Zırhlısı Film Sahnesi 54

Görsel 34. Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim, 1996, 210 x 210 cm T.Ü.Y.B. 56

Görsel 35. Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim (Detay 1) 57

Görsel 36. Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim (Detay 2) 57

Görsel 37. Andy Warhol, Efsaneler Serisi, 1981 59

Görsel 38. Andy Warhol, "Gölge", 1981, 69.5 x 69.5 cm, Lenox Müze Kartonuna Elmas Tozu ile Serigrafi Baskı 59

Görsel 39. Edvard Munch, Cehennemde Otoportre, 1903, 82 x 66 cm, T.Ü.Y.B. ... 61

Görsel 40. Edward Hopper, Gece Kuşları, 1942, 152 x 84 cm, T.Ü.Y.B. 63

Görsel 41. Harald Slott-Møller, Alacakaranlık, 1918, 81 x 51 cm, T.Ü.Y.B. 65

Görsel 42. Picasso, Kadının Üzerindeki Gölge, 1953, 130 x 97 cm, T.Ü.Y.B. ve Füzen 67

Görsel 43. Ercan Sert, Düş, 2012, T.Ü.Y.B. 69

Görsel 44. Batuhan Görker, Yaratım Süreci, 2025, 100 x 80 cm, Karışık Teknik .. 75

Görsel 45. Batuhan Görker, İzleyici, 2026, 100 x 80 cm, Karışık Teknik..... 76

Görsel 46. Batuhan Görker, Nesep, 2025, 80 x 60 cm, Karışık Teknik..... 77

Görsel 47. Batuhan Görker, Ziyaretçi, 2023, 35 x 35 cm, Dijital Baskı 79

Görsel 48. Batuhan Görker, Yük Paylaşımı, 2025, 100 x 80 cm, Karışık Teknik 80

Görsel 49. Batuhan Görker, Aile, 2023, 35 x 35 cm, Dijital Baskı..... 81

Görsel 50. Batuhan Görker, İzdüşümü, 2026, 120 x 70 cm, Karışık Teknik 82

Görsel 51. Batuhan Görker, Bölünme 1, 2024, 80 x 80 cm, T.Ü.A.B. 83

Görsel 52. Batuhan Görker, Bölünme 2, 2024, 80 x 80 cm, T.Ü.A.B. 84

Görsel 53. Batuhan Görker, “Ben, Kendim, O ve Diğeri”, 2023-26, 175 x 125 cm, T.Ü.A.B. 85

Görsel 54. Batuhan Görker, Fani, 2026, 42 x 29,7 cm, Dijital Baskı 86

Görsel 55. Batuhan Görker, Ayrılma Noktası, 2026, 21 × 29,7 cm (her biri) üç parçalı, Dijital Baskı..... 87

Görsel 56. Batuhan Görker, Sıkışık, 2026, 35 x 50 cm, Karışık Teknik..... 88

Görsel 57. Batuhan Görker, Rahatlama, 2026, 35 x 50 cm, Karışık Teknik..... 88

KISALTMALAR LİSTESİ

AKT **:** Aktaran

CM **:** Santimetre

TDK **:** Türk Dil Kurumu

TÜYB **:** Tuval Üzerine Yağlı Boya

TÜAB **:** Tuval Üzerine Akrilik Boya

1. GİRİŞ

Gölge, optik bir olay olmasının yanı sıra insanlık tarihi boyunca farklı anlam katmanlarıyla ele alınmış önemli bir kavramdır. Sanat, mimari, felsefe ve psikoloji gibi disiplinlerde çeşitli biçimlerde yorumlanan gölge; kimi zaman ışığın karşıtı olarak karanlık ve tekinsiz bir alanı, kimi zaman insanın bilinçdışı ya da karanlık benliğini, kimi zaman da kutsallık, ruhaniyet, dünyevilik ya da yokluk gibi birbirinden farklı anlamları temsil eden bir olgu olarak değerlendirilmiştir.

Resim sanatında gölge, uzun süre hacim, derinlik, mekân ve gerçeklik etkisinin kurulmasında kullanılan temel plastik unsurlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Ancak modern sanatla birlikte gölge, yalnızca nesnenin ışık karşısında oluşturduğu karanlık alan olmaktan çıkarak, sanat yapıtında anlam üreten bir anlatım aracına dönüşmüştür. Bu yönüyle gölge, izleyicinin algısını yönlendiren, mekânın atmosferini belirleyen, figürün psikolojik durumunu güçlendiren ve görünen ile görünmeyen arasındaki ilişkiyi sorgulatan bir unsur hâline gelmiştir. Bu araştırmada, 20. yüzyıldan günümüze sanatta gölgenin bir anlatım biçimi olarak kullanımı incelenmektedir.

1.1. Araştırmanın Konusu

Bu araştırmanın konusunu, 20. yüzyıldan günümüze sanatta gölgenin bir anlatım biçimi olarak kullanımının incelenmesi oluşturmaktadır. Araştırmada gölge, yalnızca ışık ve hacim ilişkisi içinde değerlendirilen plastik bir unsur olarak değil; sanat yapıtında anlam, atmosfer, psikolojik derinlik ve varlık-yokluk ilişkisi kuran çok katmanlı bir ifade aracı olarak ele alınmaktadır.

Bu kapsamda gölgenin modern ve çağdaş sanat yapıtlarında hangi anlatımsal işlevleri üstlendiği, seçilen sanatçıların eserleri ve araştırmacının kendi sanatsal çalışmaları üzerinden değerlendirilmektedir. Çalışmada gölgenin yanıltıcı imge,

tekinsizlik ve korku, sükûnet, varlık ve psikolojik gerilim gibi farklı bağlamlarda nasıl kullanıldığı araştırmanın temel yönelimini oluşturmaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, gölgenin sanatta nasıl bir anlatı biçimine dönüştüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Temel problem, gölgenin farklı dönem ve yaklaşımlarda hangi amaçlarla, hangi yöntemlerle ve nasıl bir anlam çerçevesi içinde kullanıldığıdır. Bu doğrultuda çalışma; gölgenin oluşumunu, onun tarihsel gelişimini, estetik ve kavramsal işlevlerini ve özellikle modern ve çağdaş sanat pratiklerinde üstlendiği rolü ele alarak, gölgenin anlatı gücünü açıklamayı hedeflemektedir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Gölgenin sanat tarihindeki yeri uzun zamandır bilinen bir gerçek olsa da, gölgenin bir anlatım biçimine dönüşmesi ve eserde bağlam kurma potansiyelinin, psikoloji ve felsefe gibi disiplinlerin bir arada ele alındığı çalışmalar sınırlıdır. Bu çalışma, gölgenin yalnızca formu tanımlayan bir unsur olmadığını, aynı zamanda sanatçının düşüncesini ve eser üzerinde kurmak istediği anlamı destekleyen ve yeri geldiğinde anlamı yalnız başına inşa edebilen bir ifade aracı olarak kullanılabileceğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, hem sanat tarihi hem de çağdaş sanat uygulamaları açısından alan yazına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Gölgenin estetik, kavramsal ve algısal işlevlerini bir arada değerlendirmek, sanat eserlerinin yorumlanmasına farklı bir okuma imkânı sağlar. Bu araştırma, gölgenin sanatçı tarafından nasıl bilinçli bir tercih hâline getirildiğini açıklayarak, görsel anlatının oluşumuna dair bütüncül bir çerçeve sunmaktadır. Ayrıca özellikle günümüz sanatında gölgenin anlatı oluşturmadaki rolünü incelemek hem kuramsal hem de uygulamalı sanat alanları için önemli bir katkı niteliği taşımaktadır. Bu nedenle çalışma, konuya ilişkin eksik görülen noktaları tamamlaması ve daha sonraki araştırmalara zemin oluşturması bakımından değerli görülmektedir.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

Bu araştırmada, gölgenin yalnızca ışık kaynağına bağlı fiziksel bir sonuç olmadığı; sanat yapıtlarında anlam, duygu, varlık, yokluk, belirsizlik, yanılsama ve psikolojik derinlik gibi kavramları aktaran bir anlatı unsuru olarak kullanılabileceği varsayılmaktadır.

Araştırmada incelenen sanat eserlerinde gölgenin, sanatçılar tarafından bilinçli ya da bağlamsal olarak anlam üretimine katkı sağlayan bir öğe olarak kullanıldığı kabul edilmektedir. Bu doğrultuda gölgenin, eserin kompozisyonunda yalnızca biçimsel bir unsur değil, aynı zamanda izleyicinin yorumlama sürecini yönlendiren sembolik ve anlatısal bir araç olduğu varsayılmaktadır.

Ayrıca sanat eserlerinin dönemsel, kültürel, felsefi ve psikolojik bağlamlarla birlikte değerlendirildiğinde gölge kullanımının daha kapsamlı biçimde çözümlenebileceği kabul edilmektedir. Bu nedenle araştırmada ele alınan eserlerin, gölgenin sanatta farklı anlatı biçimlerini incelemek için uygun örnekler sunduğu varsayılmaktadır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, 20. yüzyıldan günümüze gölgenin bir anlatım biçimi olarak sanatta kullanımını incelemektedir. Çalışmada gölge, yalnızca fiziksel ve optik bir olgu olarak değil; sanat yapıtında anlam, duygu, atmosfer, varlık-yokluk, belirsizlik, yanılsama ve psikolojik derinlik oluşturan bir unsur olarak ele alınmaktadır.

Araştırmanın 20. yüzyıl ve sonrasına odaklanmasına karşın, gölgenin modern sanattaki anlatı ve anlam üretme işlevinin tarihsel gelişimini ortaya koyabilmek amacıyla konu, Antik Çağ'dan itibaren ana hatlarıyla ele alınmıştır. Önceki dönemlere ait örnekler, yalnızca konunun tarihsel ve kuramsal arka planını desteklediği ölçüde değerlendirilmiştir. Çalışmada gölge kullanımına yer veren tüm sanatçılar ve eserler değil, gölgenin anlatı ve anlam üretme işlevinin belirgin olduğu örnekler incelenmiştir.

1.6. Tanımlar

Arketip: İlkörnek (Bakırcıoğlu, 2012).

Epistemoloji: Felsefenin, bilişsel süreçlerin oluşumlarından ziyade, bilgiyi genel olarak ele alan, bilgiyle ilgili problemleri araştıran, bilginin kaynağını, doğasını, doğruluğunu, sınırlarını inceleyen dalı (Cevizci, 1999).

Figür: Resim ve heykel sanatlarında insan resmi (Turani, 1975).

Hakikat: En genel anlamı içinde, dini, bilimsel, ahlaki, v.b.g., hakikatler bağlamında, bir bilgi alanı yada disiplinin konu aldığı varlık alanıyla ilgili temel doğrular bütünü (Cevizci, 1999).

Kontur: Etraf çizgisi (Turani, 1975).

Kontrast: Karşıt/Karşıtlık (TDK sözlük).

Metafor: Mecaz (TDK sözlük).

Ontoloji: İlk felsefe olarak da bilinen ve teolojiyle benzerlikleri olan, zaman zaman metafizik anlamına gelecek şekilde anlaşılıp, bazen de metafiziğin bir dalı olarak görülen felsefi disiplin. Metafiziğin, tek tek nesne ve olaylarla değil de, genel olarak varlık problemiyle ilgili olan dalı… (Cevizci, 1999)

Optik: Görme ile ilgili olan (TDK sözlük).

Psikanaliz: Sigmund Freud'un geliştirdiği, bireyin uyumlu veya uyumsuz davranışlarının kaynağı sayılan bilinçaltı çatışma ve güdüleri araştırıp bilince çıkararak davranış sorunlarını çözme yöntemi; ruhsal çözümleme, ruhi çözümleme (TDK sözlük).

2. İLGİLİ ALANYAZIN

Bu bölümde, araştırmanın konusu doğrultusunda gölge kavramına ilişkin kuramsal yaklaşımlar ve sanat alanındaki kullanımlar ele alınmaktadır. Bölüm kapsamında önce gölge kavramının farklı disiplinlerde kazandığı anlamlar incelenmiş, ardından sanat tarihinde gölgenin biçimsel ve anlatımsal kullanımı değerlendirilmiştir. Bu yapı, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yer alan eser incelemeleri için kavramsal bir zemin oluşturmayı amaçlamaktadır.

2.1. Kuramsal Çerçeve

Bu araştırmanın temel kavramı olan gölge, yalnızca ışığın engellenmesiyle oluşan optik bir durum olarak değil; anlam, varlık, yokluk, yanılsama, bilinçdışı, tekinsizlik ve psikolojik gerilim gibi kavramlarla ilişkili çok katmanlı bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle kuramsal çerçeve kapsamında gölge kavramı; felsefe, psikoloji ve sanat tarihi alanlarıyla ilişkili olarak ele alınmıştır.

2.1.1. Gölge Kavramı

Gölgeden bahsedebilmek için önce onun oluşmasını sağlayan ışığın varlığına ihtiyaç duyarız. Işık, TDK'ye göre: "Cisimleri görmeyi, renkleri ayırt etmeyi sağlayan fiziksel enerji… (TDK sözlük)" olarak tanımlanmıştır.

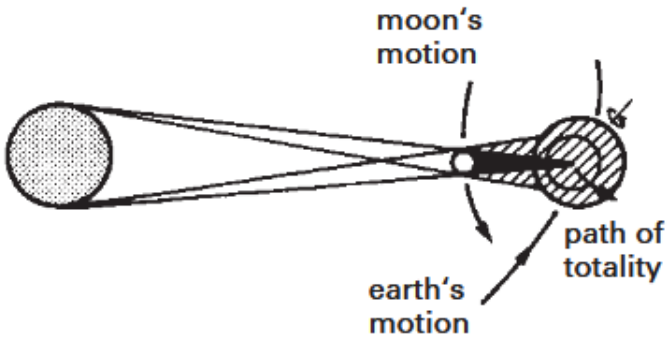
Gölge ise, TDK'ye göre: "Saydam olmayan bir cisim tarafından ışığın engellenmesiyle ışıklı yerde oluşan karanlık… (TDK sözlük)" olarak tanımlanmaktadır. Oxford Bilim Sözlüğü ise gölgeyi şu şekilde tanımlar:

> "Bir nesne, bir kaynaktan gelen ışığın yüzeye düşmesini engellediğinde, yüzeyde oluşan karanlık bölgeye gölge denir. Noktasal bir ışık kaynağı söz konusu olduğunda, gölgenin keskin bir sınırı vardır. Ancak, ışık kaynağı belirli bir büyüklüğe sahipse, gölge iki farklı bölgeye ayrılır: Tam gölge bölgesi olan umbra ve yarı gölge bölgesi olan penumbra" (Oxford University Press, 2010, s. 746)

Filippo Baldinucci'nin halefi, Oxford Bilim Sözlüğü tanımında bahsedilen umbra ve penumbra kavramlarından, gölgeyi resim sanatı içerisinde tanımlarken bahseder:

> "… 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… (Gombrich E. , 2020, s. 7)."

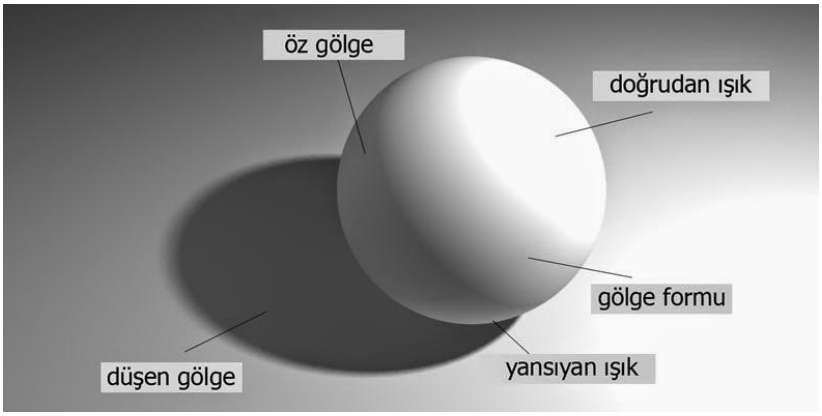
Tanımlardan anlaşılacağı üzere gölge, ışık kaynağından yayılan ışınların saydam olmayan bir nesne tarafından engellenmesi sonucunda oluşan optik bir olaydır. Kaynaktan gelen ışık nesneye ulaştığında, nesnenin ışık ile buluşan yüzü aydınlanırken bu yüzün tersinde ise gölge oluşur (Görsel 2). Örnek olarak dünya incelendiğinde gece kavramı, dünyanın yalnızca bir yüzünün güneş tarafından aydınlanması ve diğer yüzünün gölgede kalmasından ibarettir. Söz konusu nesne birkaç farklı kaynaktan ışık alıyor ise, yarı gölge oluşur. Bu durum için de güneşten gelen ışınların ay yüzeyinden yansıyarak dünyanın gölgede kalan kısmına ulaşması ve geceyi loş bir şekilde aydınlatması örnek olarak verilebilir. Aynı zamanda nesnenin ışık alan yüzeyi ile ışık almayan yüzeyi arasında bulunan bölge de yarı gölge olarak isimlendirilir. Güneş doğarken veya batarken oluşan loş alacakaranlık da yarı gölgeye örnek gösterilebilir. Işık, nesne tarafından engellendiğinde gölge yalnızca nesnenin üzerinde oluşmaz. Nesne bulunduğu ortam içerisinde, kaynaktan gelen ışığın ortamdaki yüzeylere ulaşmasını da engeller ve bu durumda da düşen gölge meydana gelir. Güneş tutulmaları (Görsel 1) bu durum için güzel bir örnektir. Ay, dünya ile güneş arasında bir konuma geçerek dünyanın bazı bölgelerine güneş ışınlarının ulaşmasını engeller (Oxford University Press, 2010, s. 263). Bu şekilde ayın gölgesinin düştüğü bölgeler loş bir karanlığa bürünür.



Görsel 1. Güneş Tutulması

Kaynak: (Oxford University Press, 2010, s. 264)

Gölgenin var olabilmesi için bir ışık kaynağı ve kaynaktan gelen ışığı engelleyecek bir nesne bulunmak zorundadır; bu şekilde gölge, oluşmasını sağlayan ışık kaynağının ve nesnesinin var olduğunun bir kanıtıdır. Işık kaynağının sayısı, kaynaktan gelen ışığın şiddeti, kaynağın nesne ile olan konum ilişkisi, etkileşimin gerçekleştiği ortam veya yüzey, nesnenin saydamlık derecesi gibi etmenler oluşan gölgenin, özellikle de düşen gölgenin formunu etkileyen ve değiştiren etmenlerdir.



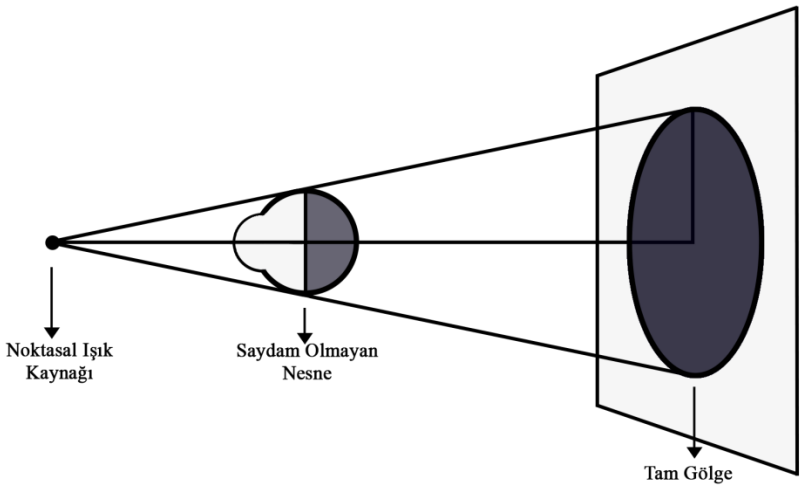
Görsel 2. Gölgenin Oluşumu

Kaynak: https://guzelsanatlarokulu.wordpress.com/07-hafta-isik-golge-slayt03/ (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Düşen gölge, ışığın nesne tarafından engellenmesi ile nesnenin siluetinin, bulunduğu ortamdaki yüzeylere düşmesi ile oluşur. Tek bir noktasal ışık kaynağının tek bir nesne ile engellenmesi ile oluşan gölge her zaman için tam gölgedir (Optik-2). Oluşan gölgenin formu, ışık ve nesnenin birbiri ile olan konum ilişkisine bağlı olarak

değişiklik gösterir. Örneğin basit bir şekil olarak küre düşünüldüğünde; bu küreye dik olmayacak şekilde farklı açılardan doğrultulan ışık, kürenin düşen gölgesinin kusursuz bir daire değil, elips şeklinde olmasına sebep olur. Açının değiştirilmesi ile birlikte, oluşan elipsin şekli de gittikçe incelip uzayabilir veya kalınlaşıp daireye yakın bir forma ulaşabilir. Sanat tarihçisi Prof. Ernst Hans Josef Gombrich bu dinamiği günlük hayatımızda rahatça gözlemleyebileceğimiz bir örnek vermiştir: Gece sokakta yürüdüğümüzde sokak lambalarının oluşturduğu, vücudumuza ait düşen gölgemizi görürüz. Sokak lambası karşımızda iken gölgemiz uzun bir formda arkamıza doğru düşer. Sokak lambasına yaklaştıkça gölgemiz kısalır ve tam yanından geçerken ayaklarımızın altında kalır. Yürümeye devam ettiğimizde gölgemiz döner ve bu sefer de önümüzde uzamaya başlar. Eğer bir yokuşu iniyor olsaydık gölgemiz düz bir zeminde olacağından daha uzun görünürdü. Aynı şekilde yokuş yukarı çıktığımızda ise gölgemiz olduğundan daha kısa görünecektir (Gombrich E. , 2020, s. 29,30).

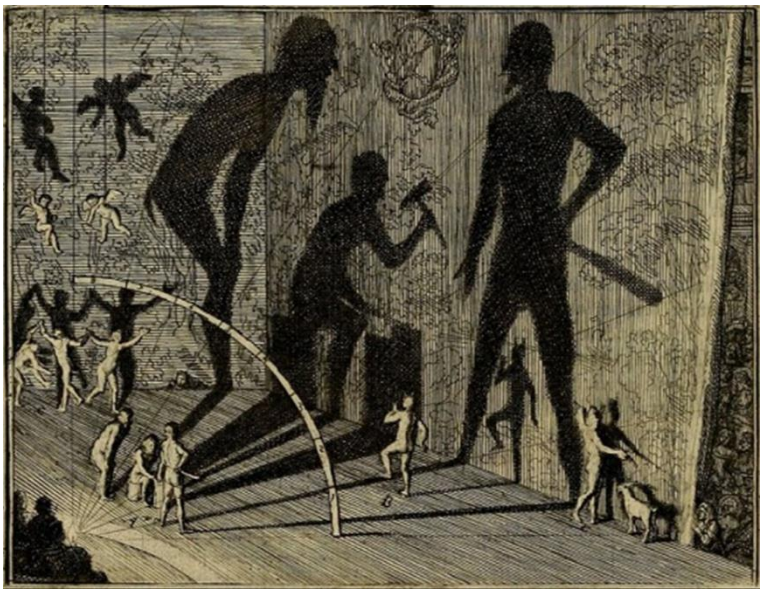
Işık ile nesne arasındaki ilişkinin yarattığı başka bir etki ise nesne ile ışık kaynağı arasındaki mesafenin arttırılması ile gölgenin boyutunun değişmesidir. Nesne ışık kaynağından uzaklaştıkça düşen gölgesi küçülecektir veya ışık kaynağına yaklaştıkça gölge büyüyecektir (Optik-2).



Görsel 3. Düşen Gölgenin Oluşumu

Nesneyi aydınlatan birden fazla noktasal ışık kaynağı bulunması durumunda, nesneye ait iki veya daha fazla düşen gölge oluşur. Bu gölgelere yarı gölge denir ve yarı gölgelerin birbiri ile kesiştiği noktalarda ise tam gölge oluşur (Optik-2). Gombrich' in düşen gölgeyi anlatmak için verdiği sokak lambası örneği bu durum çerçevesinde genişletildiğinde; birbirine yakın iki sokak lambasının arasında durduğumuzda bu sokak lambalarından kaynaklanan, biri önümüzde ve diğeri arkamızda olacak şekilde iki gölge oluştuğunu gözlemleyebiliriz. Bu iki gölge, ayaklarımızın altında kesişim noktasına ulaşır. Bu kesişim noktası gölgelerin geri kalan kısımlarından çok daha koyudur. Nesne tarafından engellenen noktasal ışık kaynakları birbirlerinden uzaklaşacak şekilde zıt yönde hareket ederlerse, kesişim noktaları küçülür ve mesafeye bağlı olarak tamamen yok olur. Bu durum nesnenin, ışık kaynağı sayısınca, birbirinden bağımsız gölgelerinin oluşmasına sebep olur (Optik-2). Bu gölgelerin formları, aynı tekil ışık kaynağında olduğu gibi, ışık ve nesne arasındaki mesafe ve açıya göre birbirinden farklı şekillerde görünebilir. Birden fazla noktasal ışık kaynağının bulunduğu durumlarda tek bir nesnenin birden fazla gölgesinin oluşması, birden fazla nesnenin var olabileceği yanılgısını da beraberinde getirecektir.

Düşen gölge bu yapısıyla oluşmasını sağlayan nesneyi tanımlamak konusunda yetersiz ve güvenilmez bir kaynaktır; yüzeye düşen gölgenin formuna bakarak nesne hakkında kesin bir bilgi alabilmek veya yorum yapabilmek güçtür (Görsel 4). Görsel 3'te görüldüğü üzere nesnenin ışık alan yüzündeki farklı detaylar, yüzeye düşen gölge üzerinde tamamen kaybolabilir. Düşen gölgenin, nesnesini ne doğrulukta temsil edebileceğini başka bir örnekle inceleyebiliriz. Hareketsiz bir hayvanın gölgesi ile bu hayvanın biçiminde kesilmiş bir kartonun gölgesi arasında hiçbir fark yoktur. Ne zaman ki hayvan hareket ederse o zaman hareket eden gölgenin bir canlıya ait olduğunu anlarız; ancak gördüğümüz ikinci gölgenin bir canlıya ait olup olmaması durumu gizemini korur. Bu durum da düşen gölgenin güvenilmez bir kaynak oluşunu desteklemektedir.



Görsel 4. Samuel van Hoogstraten, Gölge Dansı, 1675, Gravür

Kaynak: https://www.kitaptansanattan.com/golgenin-kisa-tarihi-uzerine-meral-bostanci-yazdi/ (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

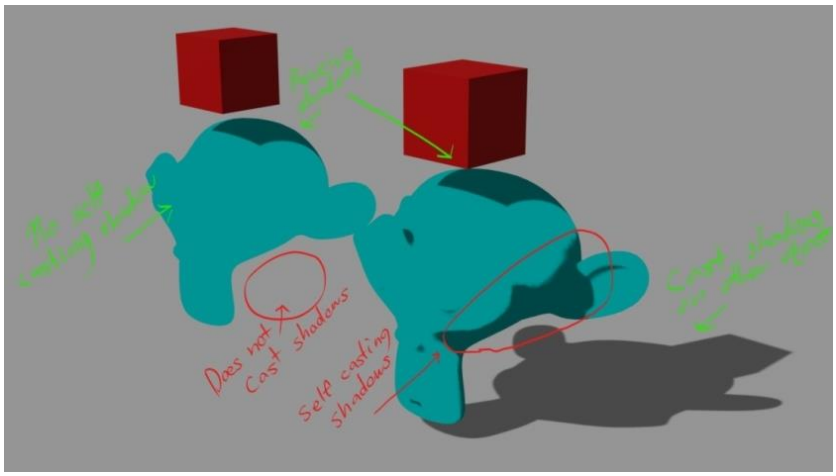
Nesnenin üzerinde oluşan gölge, çevremizdeki dünyayı algılayabilmemiz için önemli bir etmendir. Işık, görme eyleminin gerçekleşmesi için gereken ilk öğedir. Göz canlıların hayatta kalmalarını sağlamak için evrimleşmiş bir organdır ve göz görebilmek için ışığa ihtiyaç duyar (Gombrich E. , 2020, s. 27). Işık, her ne kadar görmek için gereken ilk etmen olsa da; tek başına ele alındığında çevremizdeki varlıkları anlamlandırmak konusunda yetersiz kalabilir. Sadece ışığın olduğu ve hiç gölgenin olmadığı bir ortamda (Görsel 5) derinlik algısı, hacim ve ön-arka ilişkisi gibi kavramları algılamak zor veya imkânsız olabilir. E.H. Gombrich bu durumdan şu şekilde bahseder:

> "…Bu yalnızca etraftaki objelerin üzerine düşen ışığın değişimine dayanan bir kazanımdır. Objenin yüzeyinde bulunan ışık ve gölgenin çeşitliliği, objenin şeklini; yüzeydeki yansımalar, dokusunu ve bunların çeşitli dalga boyundaki ışık dizeleriyle tepkimesi de objenin rengini belirlemektedir (Gombrich E. , 2020, s. 27)."

Bir formun göz tarafından doğru algılanabilmesi için, o formu aydınlatan ışığın yanında, forma ait detayların okunabilmesini sağlayacak ışıksız alanlara da ihtiyaç duyarız. Işık tekil olarak bir görme aracı olduğunda yaratacağı körlük, karanlıkta yaşayacağımız körlükten çok da farklı değildir. Hegel de ışık ve gölgenin görme eylemi üzerine olan etkisinden aynı şekilde bahsetmektedir:

> "…kişinin mutlak aydınlıkta algılayabileceği, mutlak karanlıkta algılayabileceğinden daha fazla ya da daha az olamayacaktır; saf görüş hiçbir şey görememektir. Saf karanlık ve saf aydınlık aynı şeyin hükümsüzlüğüdür. Bir şey ancak belirli aydınlıkta veya belirli karanlıkta ayırt edilebilir (ışık karanlıkla ayırt edilebilir, ki bu karartılmış ışıktır, ve karanlık da ışıkla ayırt edilir, ki bu da aydınlatılmış karanlıktır), ve bu nedenle karartılmış ışık ve aydınlatılmış karanlık ancak birbirinin içindedir ve önemleri farklılıklarıdır… (Stoichita, 2006, s. 9)."

İki boyutlu sanatlarda da ışık ve gölgenin bu etkileşimlerinden yararlanılarak eserlere hacim ve ön-arka ilişkisi gibi etkilerin verilebilmesi sağlanmaktadır.



Görsel 5. Gölgesiz Obje

Kaynak: https://blender.stackexchange.com/questions/227331/create-object-with-no-self-casting-shadows-but-can-cast-and-receive-shadows-in (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Gölge kavramı, yalnızca fiziksel ya da görsel bir olgu olarak değerlendirildiğinde eksik kalmaktadır. Işıkla kurduğu doğrudan ilişki nedeniyle optik bir durum olarak açıklanabilen gölge, düşünsel ve psikolojik bağlamlarda çok daha geniş anlam alanlarına açılmaktadır. Felsefe tarihinde gölge; görünüş, gerçeklik, yanılsama, hakikat, varlık ve yokluk gibi kavramlarla ilişkilendirilirken, psikoloji alanında daha çok bilinçdışı, bastırılmış yönler, benlik ve içsel çatışma gibi kavramlarla birlikte ele alınmıştır. Bu nedenle gölgenin sanattaki anlatımsal işlevini değerlendirebilmek için, kavramın felsefi ve psikolojik anlam katmanlarının da incelenmesi gerekmektedir.

2.1.1.1. Felsefe ve Gölge

Gölgeyi yalnızca bir optik olay olmaktan çıkarıp kavramsal bir düzleme taşıyan asıl unsur, onun insan zihniyle kurduğu ilişkidir. Işık ve nesne arasındaki fiziksel etkileşimin bir sonucu olarak ortaya çıkan gölge, bu bağlantılı yapısı sayesinde felsefi düşünce içerisinde metaforik bir araç olarak ele alınmaya elverişli hâle gelir. Bu bağlamda gölgenin kavramlaşma süreci; Platon'un mağara alegorisi, Martin Heidegger'in hakikat anlayışı ve Jean-Paul Sartre'ın varlık ile yokluk arasındaki ilişkiye dair düşünceleri üzerinden incelenecektir. Böylece gölgenin, yalnızca fiziksel bir gerçek değil, düşünsel üretimi tetikleyen bir kavram olarak nasıl konumlandığı ortaya konulacaktır.

Gölgenin, felsefe tarihinde en erken ve en belirgin ifadesini Platon'un mağara alegorisinde bulur. Platon, mağaradaki gölgeleri duyusal dünyanın sunduğu eksik ve yanıltıcı bilgiye karşılık gelen imgeler olarak konumlandırarak, gölgeyi yalnızca bir görünüm değil, hakikatten uzaklaşmanın bir göstergesi hâline getirir.

Platon, Antik Yunan felsefesinin en büyük düşünürlerinden biridir. Özellikle bilgi ve hakikat üzerine geliştirdiği görüşlerle kendisinden sonra gelecek olan batı düşüncesinin temellerini oluşturmuştur.

Platon'a göre duyusal deneyimler, değişken ve aldatıcıdır ve bu sebeple özneyi kesin veya doğru bilgiye ulaştıramaz ve "...bilginin salt duyusal deneyimlerden ziyade akıl yoluyla ulaşılan değişmez ve mutlak gerçeklere dayanması gerektiğini savunur (Akgün Kaya, 2023, s. 1225)." Bu noktada, gerçekliğin çoğu zaman yanlış veya eksik algılandığı düşüncesini görünür kılmak için oluşturduğu mağara alegorisine yakından bakmak uygun olacaktır.

Platon Devlet adlı eserinin 7. kitabında, bir mağara kurgular. Bu mağaranın girişi dış dünyaya ve ışığa açılır. Girişten aşağıya inen bir rampanın sonunda ise geniş bir oda bulunur. Bu odanın içerisinde ayaklarından ve boyunlarından bağlanmış, başlarını döndürme imkânları olmayan tutsaklar bulunur. Bu tutsaklar ömürleri boyunca yalnızca karşılarında bulunan duvara bakabilirler. Çocukluklarından beri bu mağarada tutsak olan insanların arkasında ise yüksek bir duvar ve bu duvarın arkasında ise yanan bir ateş vardır. Ateş ile duvarın arasından ellerinde farklı malzemelerden yapılmış hayvan veya insan kuklaları taşıyan kişiler geçer. Ateşin yaydığı ışık bu kuklaların gölgelerini tutsakların bakabildiği tek

yöndeki duvara düşürür. Tutsaklar hayatları boyunca yalnızca bu gölgeleri görür ve gerçeklik algıları sadece bu gölgeler üstüne oluşur. Gölgeler onlar için gerçektir; ancak bu tutsaklardan birisi bir gün zincirlerinden kurtulur ve mağaranın çıkışına doğru ilerlerse gerçeklik algısı tamamen kırılır ve değişir. Önce, ateşin aydınlattığı figürleri görür, gölgelerini gerçek olarak algıladığı nesnelerin ta kendilerini. Daha sonra mağaranın girişine tırmanan rampada, geniş girişten gelen ışık gözlerini başlangıçta kör eder. Daha sonra girişe ulaştığında ise gözleri ışığa alışmaya başlar ancak dış dünyayı algılamakta zorlanır ve algısı ilk olarak dışarıda gördüğü gölgeleri seçer. Bu durum tutsak için acılı bir süreçtir. Gerçek olarak algıladığı bilgi parçalanmış ve bambaşka bir gerçekliğe adım atmıştır. Gördüklerinden sonra mağaraya dönüp gördüklerini diğer tutsaklara anlatmaya çalışsa, tutsaklar ona inanmayacak, güleceklerdir (Platon, 2014, s. 231-233). Burada Platon' un mağarası duyusal dünyaya hapsolmuş, bilgiden ve ideaları kavramaktan uzak olan zihni temsil eder. Gölgeler ise sanı, yanıltmaca ve taklit bilgidir. Mahkûmun zincirlerinden kurtulması ve ışığı (hakikati) görmesi durumu keyifli bir aydınlanma anı değil acı verici bir olaydır. Platon mağara alegorisi ile hakikatin çoğu zaman, ilk anda rahatsız edici ve acı verici olduğuna değinmiştir ve bunu yaparken yanıltmaca olan bilgiyi, gölge ile temsil etmiştir.

Tutsakların burada hayatları boyunca gördükleri ve tüm gerçeklik algılarını kuran düşen gölgeler, yalnızca "-mış" gibi görünen nesnelerin birer yansımasıdır. Hakikatin eksik ve indirgenmiş temsilleridir. Gerçek bir varlığın kopyası olarak hazırlanmış bir kuklanın duvara yansıyan kopyalarıdır. Düşen gölge bu yapısıyla yanıltıcı bir imge olma özelliğini taşır. Oluşan gölge nesnesinin gerçek veya sahte, canlı veya cansız olması gibi özelliklerini düzlemsel bir şekle indirgeyerek saklar. Hareketsiz bir düşen gölgeye bakarak bu gölgenin gerçek bir ata mı yoksa sadece dış hatları kusursuz inşa edilmiş at şeklinde bir figüre mi ait olduğunu bilemeyiz.

Platon'un mağara alegorisinden uzaklaşılıp hakikat üzerine düşünceleri incelendiğinde idealar kuramı ile karşılaşılır. Bu kurama göre gerçeklik iki düzeyli bir yapıya sahiptir. Duyularla algılanan nesneler dünyası ve asıl hakikat. Duyularla algılanan yani maddesel dünya sürekli değişen ve bu nedenle kesin bilgiye elverişli olmayan bir alandır. Asıl hakikat ise değişmeyen ve yalnızca akılla kavranabilen, metafizik bir idealar dünyasıdır. Fiziksel dünyadaki nesneler, metafizik dünyadaki ideaların birer yansıması veya kopyasıdır. Gölgeler ise bu ideaların daha da

indirgenmiş yansımalarıdır (Arslan A. , 2006, s. 258, 262). Bu ilişkiden hareketle, Platoncu düşünce bir adım daha ileriye taşındığında, duyusal dünyanın bütünü, hakikatten farklı derecelerde uzaklaşmış görünümlerden oluşan bir alan olarak okunabilir. Bu bağlamda "dünya", doğrudan hakikatin kendisi değil, gölge benzeri temsillerden oluşan bir gerçeklik düzeyi olarak yorumlanabilir.

Heidegger'in hakikat yorumu ise Platoncu düşüncenin üzerine yoğunlaşarak ona yeni bir katman ekler. Platoncu düşüncede "Hakikat, değişmez ve evrensel bir olgu olarak idealar dünyasında yer alır ve buradan "dünyaya yansıtılır (Arslan S. , 2022)." Heidegger'e göre ise hakikat bir varlığın "anlamının" örtülü halinden sıyrılması ve o anlamın açığa çıkması sürecidir. Bu bağlamda hakikat, sabit bir doğruluk değil, açığa çıkma sürecidir (Heidegger, 2021, s. 330).

Bu fark bir nesne üzerinden düşünüldüğünde daha anlaşılır hâle gelir. Platoncu düşüncede bir masa, ancak "masa ideası"na uygun olduğu ölçüde hakikidir; duyularla algılanan tekil masalar, bu değişmez ideanın eksik ve geçici yansımalarıdır. Dolayısıyla hakikat masanın ne olduğu sorusuna verilen, masa ideasına bağlı olan, tanımsal ve değişmez cevaptadır. Heidegger'de ise masa, önceden belirlenmiş bir tanıma uygunluğu üzerinden değil, insanla kurduğu ilişki içinde açığa çıkan anlamı üzerinden kavranır. Masa, üzerinde çalışılan, etrafında toplanılan ya da gündelik pratikte kullanılan bir varlık olarak, bağlamına göre farklı anlamlar açığa çıkarır. Bu durumda hakikat, masanın sabit bir tanımına değil, belirli bir durumda nasıl göründüğüne ve nasıl anlam kazandığına bağlıdır.

Heidegger bu noktada, aletheia kavramına başvurur. Bu kavram yalnızca "doğru" anlamına gelmez; daha temel olarak örtünün kaldırılması, gizlinin açığa çıkması demektir. Bu nedenle hakikat, bir nesnenin doğru temsil edilmesi değil, varolanın kendisini görünür kılmasıdır. Heidegger bu durumu, logos kavramı üzerinden açıklar: "Logos'un apophansis olarak hakiki-oluşu, apophainesthai minvalindeki aletheuein'dir: Varolanı kendi örtüklüğü içinden çekip çıkarmak ve örtük olmayışlığı (keşfedilmişliği) içinde görünür kılmak (Heidegger, 2021, s. 330)." Bu ifade, hakikatin özünün "görünür kılma" olduğunu açıkça ortaya koyar. Ancak bu görünürlük, mutlak bir açıklık değildir; aksine, diğer anlamların gizlenmesiyle birlikte ortaya çıkan bir açıklıktır.

Bu bağlamda akademisyen Aliş Sağıroğlu; hakikatin, Heidegger düşüncesinde karşıtıyla mutlak bir ayrım içinde ele alınmadığı; aksine, saklı olanla

birlikte var olduğunu ifade eder. Açıklık, ancak örtülülükle birlikte düşünülebilir; çünkü açığa çıkan her şey, aynı anda kendisini geri çeken bir yön de taşır. Bu nedenle hakikat, kendisini bütünüyle sunan bir açıklık değil, açılma ile gizlenme arasındaki gerilimli bir süreçtir. Hakikatin anlamı, tam da bu karşıtlık içinde belirginleşir. Açık olan, ancak kapalı olana yaslanarak anlam kazanır; bu nedenle kapalılık, açıklığın önünde bir engel değil, onun ontolojik koşuludur. Böylece hakikatin ne olduğu sorusu, giderek "kapalı olanın ne olduğu" sorusuna dönüşür (Sağıroğlu, 2013, s. 177).

Bu noktada, Heidegger'in hakikat anlayışı, gölge kavramı ile ilişkilendirilecek olunursa; nesne üzerinde oluşan ve onun belirli alanlarını saklayan gölgenin, hakikatin karşıtı değil onun gerçekleşme koşulu olduğu şeklinde bir düşünce ortaya atılabilir. Varlık, ancak bir ölçüde gizlenerek açığa çıkabilir. Nesnenin formunun tam olarak anlaşılabilmesi için, ışığın getirdiği gizlenmenin yani gölgenin olması gerekir. Tam açıklık yani üzerinde gölge oluşmayan bir nesne, bu nesnenin anlamının yitimi olurdu. Bu nedenle ışığın varlığı ile ortaya çıkan "gölge", anlamın doğduğu eşik olarak düşünülebilir. Gölge, ışığın bir karşıtlığı değil, nesne üzerindeki anlamı inşa eden eşlikçisidir.

Heidegger'in hakikat anlayışı çerçevesinde düşünüldüğünde; gölgenin, yalnızca fiziksel ya da metaforik bir unsur olarak değil, ontolojik bir gereklilik olarak da ele alınabileceği fikri mümkün kılınır. Gölge, varlığın (ışığın) kendisini geri çekerek açtığı alandır; bu yönüyle hakikatin sessiz eşidir. Nesnenin bütününü tek seferde göstermez, bazı özelliklerini açığa çıkarırken bazılarını gizler. Bu nedenle gölge, yalnızca görünürlüğü azaltan bir unsur değil, nesnenin hangi yönüyle algılanacağını belirleyen bir koşuldur.

Aynı çerçevede, nesne üzerinde oluşan gölgeden değil de nesnenin düşen gölgesinden bahsedecek olunursa, Platon'un mağara alegorisi ve Heidegger'in "açığa çıkma-gizlenme" anlayışı ortak bir çerçevede karşılaştırılabilir.

Platon'un mağara alegorisinde gölgeler hakikatin eksik temsilleri olarak sunulur. Bu nedenle epistemolojik olarak güvenilmezlerdir. Heidegger için ise durum, görünür olanın yanlış olması değil, görünürlüğün her zaman sınırlı olmasıdır. Bir varlığın anlamı, belirli bir bağlamda ortaya çıkar. Bu açığa çıkma başka anlamların geri çekilmesi durumunu beraberinde getirir. Bu çerçevede, gölgeler

mağaradaki tutsaklar için gerçekliğin kendisi olarak açığa çıkmışken, mağaranın dışındakiler için yalnızca optik bir olaydan ibarettir. Bu iki felsefi çerçeve üzerinden düşünüldüğünde, gölge doğrudan veya tam bir temsil sunmaz; çünkü Platon'da gölge hakikati tamamen saklarken, Heidegger'de ise nesnenin içerisinde barındırdığı anlamın yalnızca bir kısmını açığa çıkarır. İki örnekte de düşen gölge, oluşmasını sağlayan nesnenin kesin veya tam bir tanımını sunmaz.

Gölgenin nesne ile kurduğu anlam ve bağ üzerine oluşturulan düşüncelerden uzaklaşıp, gölgenin ışık ile kurduğu ilişki incelendiğinde önemli bir örnek çıkar. Bu örnek Jean-Paul Sartre tarafından varlık ve hiçlik arasındaki ilişkiyi açıklamak için kullanılmıştır. Sartre'a göre varlık ve varlık-olmayan, birbirinden ayrı ve birbirine karşı olan iki soyut kavram olarak değil, birbirlerini tamamlayarak gerçekliği oluşturan olgular olarak düşünülmelidir. Bu nedenle her iki kavramı birbirinden kopuk bir şekilde ele almak, onları soyutlamaya indirger ve somut gerçekliğin kavranmasını engeller. Sartre bu ilişkiyi ışık ve gölgenin birbiri ile kurduğu ilişkiye benzetir (Sartre, 2010, s. 54). Işık, gölgenin var olmasının koşuludur; gölge ise ışığın kesilmesiyle ortaya çıkar. Bu sebeple ışık ve gölge birbirinden bağımsız iki ayrı şey değildir. Bu çerçevede gölge, ışığın yokluğu değil; ışıkla birlikte anlamı kuran unsurdur. Sartre'da gölgenin ışığın yapısal bir sonucu olması gibi, Heidegger'de de gizlenme, açığa çıkmanın karşıtı değil, onun koşuludur. Böylece gölge, her iki düşünürde de yokluğun basit bir göstergesi olarak değil; görünür olanın nasıl anlam kazanacağını belirleyen bir unsur olarak ele alınabilir.

2.1.1.2. Psikoloji ve Gölge

Psikoloji alanında gölge kavramı, insanın yalnızca dış dünyayla kurduğu algısal ilişkiyle değil, iç dünyasında saklı kalan duygu, düşünce ve dürtülerle de bağlantılı olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda gölge, bireyin bilinçli benliği dışında kalan, bastırılmış ya da görünür kılınmamış yönlerini ifade eden güçlü bir metafor hâline gelmiştir. Özellikle psikanalitik kuramda gölge, insanın kendisiyle kurduğu ilişkiyi, içsel çatışmalarını, bastırılmış arzularını ve benlik yapılanmasını anlamlandırmak için önemli bir kavramsal alan sunmaktadır. Sanat yapıtlarında gölgenin yarattığı karanlık, belirsizlik ve tekinsizlik duygusu da bu psikolojik

çağrışımlarla birleşerek figürün ya da mekânın yalnızca görünen biçimini değil, içsel gerilimini de görünür kılmaktadır.

İnsan davranışları ve psikolojisi söz konusu olduğunda bu konuları Ernest Jentsch, Sigmund Freud ve Carl Gustave Jung gibi psikoloji alanında önemli adımlar atmış düşünürler olmadan incelemek mümkün değildir.

Sigmund Freud, modern psikoloji üzerinde derin etkiler bırakmış, psikolojinin alt dallarından bir olan psikanaliz biliminin kurucusu olan bir nörologdur. Ona göre insan davranışları yalnızca bilinç üzerinden açıklanamaz. İnsanın farkında olmadığı ruhsal süreçler; bireylerin düşünceleri ve eylemleri üzerinde belirleyici bir rol oynar. Psikanalitik kuram ruhsal yaşamı; çatışmalar, bastırmalar ve dinamik ilişkiler üzerinden ele alarak, öznenin iç dünyasını katmanlı bir yapı olarak düşünmeyi mümkün kılar. Freud'un bu yaklaşımı, zihni tek bir bütün olarak değil, farklı işlevlere sahip alanların etkileşimiyle oluşan bir yapı olarak kavramlaştırmasına zemin hazırlamıştır. Freud, New Introductory Lectures başlıklı çalışmasında bireyin; id, ego ve süperego olarak adlandırdığı üç bilinç düzeyine sahip olduğunu açıklamaktadır. Bu bilinç düzeyleri şematik olarak birbirinden ayrılabilse de onları birbirinden kopuk veya ayrı olarak değerlendirmemek gerekir (Read, 2023, s. 118). Freud bu alanları id, ego ve süperego kavramları üzerinden açıklayarak; bilinçdışı olayların, bireyin davranışları üzerindeki etkisini daha sistematik biçimde ortaya koymayı amaçlamıştır.

Freud'un bahsettiği bilinç alanlarından biri olan id, insanın haz ilkesine bağlı olarak içgüdüsel ihtiyaçlarını tatmin etmesine bağlı bir dürtüye sahiptir. Ona göre, "altbenlik" olarak da adlandırılan bu bilinç düzeyi, insan kişiliğinin karanlık, erişilemeyen bir bölümüdür ve id'i açıklarken onu kaos veya kaynayan bir heyecan kazanı olarak örneklendirmiştir. İd zaman tanımaz bir bilinç düzeyidir. Bastırılan duygu ve düşünceler zaman tanımaksızın değişmeden aynı şekilde kalmaktadır (Read, 2023, s. 118). Arzular, korkular, verilen hızlı ve rasyonel olmayan kararlar altbenlikten kaynaklanmaktadır.

Söz konusu ego veya "benlik" olduğunda ise Freud onu id'in dış dünyaya daha yakın bir versiyonu gibi tanımlar. Ego, id gibi yalnızca arzu ve haz ilkesine göre hareket etmez. Gerçekleştirilecek eylem ve ona sebep olan arzu arasına düşünce faktörünü ekler. Bunu gerçekleştirirken ise bireyin sahip olduğu hafıza ve

deneyimlere başvurur. Bu şekilde, bir eylem veya düşünceyi, id'e egemen olan haz ilkesinin yerine daha güvenilir olan gerçeklik ilkesiyle meydana gelir (Read, 2023, s. 119). Benlik, altbenliğin dış dünyadan gelen etkilerle değişmiş ve gelişmiş, topluma daha uyumlu hale gelmiş bir versiyonu gibidir. Altbenliğin peşinde olduğu ilkel haz arayışı benlik tarafından rasyonel hale getirilerek topluma uygun hale getirilir.

Süperego veya "üstbenlik" ise ahlaki ve etik düşüncelerin bulunduğu, mükemmellik dürtüsünün egemen olduğu bir bilinç düzeyidir. Üstbenlik, egonun genişletilmiş hali gibidir ve bireyin kendini gözlemleme, yönetme ve öz disiplin işlevlerinin tümüdür. Üstbenlik, doğru ve etik davranışları benimser ve onun bu yapısı, çocuklukta anne-baba ile kurulan iletişim yoluyla şekillenir. Çocukluk dönemindeki insanlar, altbenliğin egemen olduğu, haz ilkesine bağlı ve ahlak kavramından yoksun bir davranış şeması içerisindedir. Haz arayışlarına dair içsel kısıtlamaları henüz oluşmamıştır; ancak bu kısıtlamalar dış bir güç olan aile otoritesi ile şekillenmeye başlar. Yaşamın sonraki evrelerinde bu otoritenin yerini üstbenlik yani süperego alarak bireyin davranışlarını düzenler. Üstbenlik, çocuk üzerinde otorite kuran aile gibi, benliği ahlaki açıdan değerlendiren ve ona ödüller veya cezalar veren bir vicdan mekanizması gibi düşünülebilir (Read, 2023, s. 121).

Bu durumda ego temelde, id'in dış dünyadan gelen etkilerle değişmiş ve gelişmiş, topluma daha uyumlu hale gelmiş bir versiyonuna benzetilebilse de aralarındaki fark bu kadar basit değildir. Ego, id ile süper-ego arasında bir uzlaşmacı veya dengeleyici rolünü üstlenir. İd'in peşinde olduğu ilkel haz arayışı ego tarafından rasyonalize edilerek topluma ve süper-egoya uygun hale getirilir. Ego bu rasyonalize etme sürecinde, zaten bilinçdışında bulunan ve id aracılığıyla ortaya çıkan, toplumsal veya ahlaki açıdan kabul edilemez gibi görülen dürtüleri bilinçdışına geri iter. Freud bilinçdışına itilen bu düşüncelerin içinde bulunduğu durumu baskılama olarak ele alır ancak baskılanan dürtü farklı biçimlerde geri dönebilme potansiyelini de korur (Freud, 2025, s. 15-23). Baskılanan bu dürtüler, Jung psikolojisinde ise kendini gölge arketipi olarak gösterir. Freud bireyin içsel çatışmalarını ve kendi kendini denetleme mekanizmasını id, ego ve süper-ego ile açıklarken; Carl Gustave Jung, insan davranışlarının oluşumunu ve düzenlenmesini, bilinç ve bilinçdışı arasındaki ilişkiyi görünür kılan arketipler üzerinden ele alır. Jung üzerine yazı ve yapıtlar sunan Anthony Stevens, onun arketiplerini şu şekilde açıklar:

> "Jung'a göre arketipler temelde tüm insanların ortak davranış özelliklerini ve sıradan deneyimlerini başlatan, denetleyen ve aracı olan içkin nöropsişik merkezlerdir. (…) Tek bir bireyin tüm arketipik donanımı kolektif bilinçdışını oluşturur. Bu kolektif bilinçdışının yetkesi ve gücü merkezi bir çekirdekte toplanır; kişiliğin bütünleşmesinden sorumludur ve Jung da buna Benlik der. (Stevens, 2014, s. 72)"

Jung, insanın yaşamı boyunca süren davranışlarını düzenleyen merkezin temelini Benliğe dayandırmaktadır. Arketipler, bu süreçte gerçekleştirilen psişik gelişimde ve sosyal uyum sağlanmasında önemli bir yere sahiptir. Bu arketiplerin içinde ego, persona, gölge, anima ve animus yer almaktadır (Stevens, 2014, s. 88).

Jung'un "gölge"sini daha iyi anlayabilmek için önce onun persona arketipini incelemek gerekir. İsmini, Antik Yunan tiyatro oyuncularının taktığı maskelerden alan persona arketipi insanoğlunun sosyal çevre ile girdiği ilişkilerin kilit noktasındadır. Kısaca persona, bireyin başkaları tarafından kabul edilebilir bir sosyal maske takmasıdır (Stevens, 2014, s. 91). Bu durum bireyin toplumda hoş karşılanmayan veya etik olarak görülmeyen davranışlarını gizleyerek toplumun kurallarına daha uygun bir biçimde davranması ile gerçekleştirilir. Buna paralel olarak bireyler, toplum içerisinde benimsediği veya ona verilen roller için de personalar oluşturur. Bu roller için uygun persona geliştiremeyen veya geliştirmeyen bireyler ise toplum tarafından kaba, uyumsuz veya huzursuzluk yaratan bireyler olarak görülür. Tam tersi bir durum olarak da bireyin personasını kendi kişiliğinin yerine koyması da toplum tarafından doğru karşılanmaz (Fordham, 1997, s. 60).

Persona, Freud'un süper-egosu gibi çocukluk döneminde anne-baba ile kurulan ilişkiler üzerinden şekillenmeye başlar. Çocukluk dönemindeki birey, davranışlarının çevresindekiler tarafından onaylanması veya reddedilmesi durumunu hızlıca kavrar. Onaylanan davranışlarının teşvik edildiğini veya ödüllendirildiğini fark ederken reddedilen davranışlarının ise hoş karşılanmadığını, cezalandırılabileceğini veya bu davranışların sevgi kaybına yol açabileceğini fark eder ve bunun sonucunda bireyde topluma uygun olmayan davranışları saklama eğilimi ortaya çıkar. Birey olgunlaştıkça, toplum tarafından hoş karşılanmayan bu davranışları kişisel bilinçdışına iter ve burada biriken bu davranışlar başka bir arketipin oluşmasına neden olur. Bu arketip gölgedir (Stevens, 2014, s. 91, 92).

Gölge arketipi personaya ait özelliklerin tersini taşıyan, bireyin karanlık alt-kişiliğini barındıran arketiptir. O, insanın kendine dair yüzleşmek istemeyeceği yönlerini veya engelleyerek baskıladığı her şeyi içinde tutan ve onları dışarıya salmak isteyen yanıdır. Jung bu arketip için gölge ismini seçerken burada yalnızca gölgenin karanlık yapısını vurgulamayı amaçlamaz. Gölge, bilinç tarafından aydınlatılan alanların dışında kalan yönleri temsil eder ve bu yönler bilinçle karşılıklı bir ilişki içinde var olur. Sartre'ın varlık ile hiçliği, ışık-gölge metaforu üzerinden birbirine bağımlı kavramlar olarak ele almasına benzer biçimde, Jung da bilinci ve gölge arketipini birbirinden bağımsız değil, karşılıklı olarak birbirini mümkün kılan yapılar olarak düşünür. Bu bağlamda bilinç (ışık) olmaksızın gölgenin tanımlanması mümkün değildir. Jungcu yaklaşıma göre bireyin gölgesiyle temas kuramaması, kişilik bütünlüğünde bir eksikliğe işaret eder (Fordham, 1997, s. 62).

İnsanlar, toplum tarafından dışlanma korkusu ile gölgesini saklar ve baskılar. Anthony Stevens bu durumdan "Bu tutum kendi irademizden değil, Freud'un *süper-ego*, Jung'un da *ahlak kompleksi* adını verdiği içsel otoriteye boyun eğmemizden kaynaklanır (Stevens, 2014, s. 94)." şeklinde bahsetmektedir. Bu davranışın temelinde ise Benliğin kötü yanları sebebiyle toplumdan ve özellikle anne figürü tarafından reddedilme korkusunun yattığını belirtir. Gölgeye karşı yapılan bu baskılama çocukluk döneminde ailede başlar. Birey büyüdükçe içinde yaşadığı toplumun kuralları ve kültürün sahip olduğu özellikler çerçevesinde devam eder. Bireyin içinde yaşadığı toplum ne kadar kısıtlayıcıysa, bu toplumdaki bireylerin gölgeleri de bir o kadar genişleyecektir ancak bir toplum için normal olan kültürel bir değer diğer toplum için anormal kabul ediliyor olabilir. Bu durum, gölge arketipi her ne kadar kolektif bir olgu olsa da, herkesin onu farklı deneyimlemesine sebep olur. Aynı zamanda insanlar, bir savunma mekanizması olarak gölgesini inkâr ederek onu başkalarına yansıtma eğilimi gösterir ve kendi gruplarından olmayan insanlara karşı önyargılı bir tutum sergilerler (Stevens, 2014, s. 95).

Freud ve Jung'da görüldüğü üzere, insanın ilkel arzu ve istekleri, istenmeyen duyguları veya topluma ters düşen davranışları her zaman alt bir benlik olarak düşünülmüştür. Yine ikisinde de görüldüğü üzere bu davranışlar gün yüzüne çıkmak için çabalamaktadır veya bunların bastırılması için bir çaba sarf edilmektedir.

Bilinçdışıyla ilişkilendirilen gölge kavramı, mecazi düzlemden fiziksel olana taşındığında, bu kez anlamdan çok algıyla ilişkilenen bir olgu haline gelir. Gölgenin

fiziksel varlığı, algıyla doğrudan ilişkiye girerek tedirginlik ve tekinsizlik gibi duyguların ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Korku, güvensizlik ve kaygı gibi kavramları kapsayan tekinsiz kavramı, TDK'da "güvenilir olmayan, muammalı (kişi, yer) (TDK sözlük)" olarak tanımlanmaktadır. Uğursuz veya huzursuz çağrışımlarıyla kültürümüze yerleşen kavram, olumsuz ve gerilimli durumlara işaret etmektedir. Freud ise tekinsizlik kavramının çok net bir tanımının olmadığını belirtmekle birlikte bu kavramdan; korkutucu, merak uyandıran, korkutan şeyler olarak bahsetmiş ve kelimenin kökenine bakıldığında insanı korkutan her şey için bu kelimenin kullanıldığını belirtmiştir (Jentsch ve Freud, 2023, s. 25). Psikiyatri alanında tekinsizlik kavramını ilk kez açıklayan Ernest Jentsch, tekinsizliği ortaya çıkartanın belirsizlik olduğunu ifade etmektedir. Jentsch'e göre, kişi yeni bir bilgi ile karşı karşıya kaldığında, beyin alışılmadık bulduğu bu bilgiyi kuşku, tedirginlik ve hatta düşmanca karşılar (Jentsch ve Freud, 2023, s. 11).

Freud, tekinsizlik kavramını tanımlarken, Jentsch'in 1906 yılında yazdığı bir makalede yer alan "görünüşte canlı bir şeyin gerçekte yaşıyor olduğu konusundaki şüpheler ya da tam tersi, cansız bir nesnenin gerçekte hareket edip etmediği" örneğine atıfta bulunmaktadır. Jentsch, bu konuyu açıklarken balmumu figürlere, hareketli oyuncaklara ve özdevinime sahip unsurların bıraktığı izlenimlere başvurmaktadır. Freud, bu örnek üzerinden ikiz varlığın yani gölgenin, optik anlamından koparak ilkel içgüdü yoluyla tekinsiz algılandığından bahsetmiştir (Freud, 1955, s. 347, 358; akt. Stoichita, 2006, s. 134).

Gölge kavramı tarih boyunca insanoğluna tekinsizlik ve korku hissi yaşatan olgulardan biridir. Gölgenin, duygusuz, mimiksiz veya kimliksiz olması insan beyninin onu analiz etmekte zorlanmasına, onu bir tehdit olarak algılamasına neden olabilir. Burada tehdit unsurunu yaratan sadece gölgenin kendisi değil, aynı zamanda gölgenin oluşmasına neden olan ve bu gölgenin temsil ettiği nesneye karşı olan bilinmezliktir. Bu konuyu farklı bir yerden ele almak için Masahiro Mori'nin "tekinsiz vadi"si incelenebilir.

Tokyo Teknoloji Enstitüsü'nde robotik profesörü olan Mori, insanların gerçekçi robotlar karşısında verdikleri tepkiler üzerine 1970 yılında yayımladığı makalesinde tekinsiz vadi kavramını ortaya koymuştur. Bu kavram, görünüş veya

davranış olarak insana yaklaşan ama tam örtüşmeyen formların insanda yakınlık değil tekinsizlik uyandırdığından bahseder. Konuyu insana benzeyen robotlar üstünden ele alan Mori'ye göre bu tekinsizlik, biçimsel benzerlik ile algısal uyumsuzluk arasındaki gerilimden kaynaklanır; sorun formların yabancı görünmesi değil, fazla tanıdık görünüp yine de tam tanıdık olmamasıdır (Mori, 2012, s. 2-3). Mori bu durumu, makalesinde yer verdiği protez el örneği üzerinden açıklar. Bu örnekte, gerçek insan eli gibi hazırlanmış bir protez elin hareket etmediği sürece insanda tekinsizlik hissi uyandırmadığından bahseder. Bu el, insan hareketlerine benzer bir şekilde hareket etmeye başladığında algısal uyumsuzluk belirginleşir ve tekinsizlik hissi başlar. Karanlık bir ortamda bu protezi kullanan bir kişiyle tokalaşıldığı düşünüldüğünde, protez elden habersiz karşı tarafın güçlü bir rahatsızlık ve ürperti hissi yaşayabileceğini belirtir (Mori, 2012, s. 3-4). Mori bu örneğiyle, tanıdık görünen ama tanıdık hissettirmeyen form durumunu basit bir şekilde açıklamaktadır. Tokalaşılan el, insan elinin biyolojik yapısından farklı, soğuk veya serttir. Bu durum insan zihninde, biyolojik bir elin uyandırması gerektiği algıyı uyandırmaz ve algısal uyumsuzluk oluşturur ve böylece tekinsizlik hissi tetiklenmiş olur.

Tekinsiz vadi kavramını yalnızca insana benzeyen teknolojik nesnelerle sınırlı bir problem olarak değil, Jentsch ve Freud'un ışığında, daha geniş bir çerçevede ele alındığında; gölgeye karşı duyulan tekinsizlik ve korku hisleri bu kavram çerçevesinde incelenebilir. Gölge, var olmasını sağlayan nesnenin bir kopyası gibi olmasına rağmen bu nesnenin maddesel niteliklerinden yoksundur. Biçimi tanıdık ancak eksiktir. Bu durum algıda uyumsuzluk yaratır. Aynı şekilde protez el örneğinde bahsedildiği üzere hareket, tekinsizliği besleyen bir olgudur. Gölge hareketsiz olduğunda pasif veya dekoratif bir algıyla da yorumlanabilir; ancak onun bağımsız bir şekilde hareket etmesi durumunda algı, gölgenin olası bir eylemini anlamlı bir nedensellik içinde konumlandıramayabilir. Bu durum ona karşı duyulan korku ve tekinsizliğin artmasına sebep olur. Gölge canlı değildir, ancak oluşmasını sağlayan canlı varlığın hareketlerini taklit eder. Bu taklit, zihnin hareket eden gölgeden, canlı bir varlığın gerçekleştirebileceği potansiyel tehditkâr eylemleri beklemesine yol açarak tekinsizlik duygusunu tetikler.

2.1.2. Sanat Tarihinde Gölgenin Kullanımı

Gölge, sanat tarihi boyunca birçok farklı noktada, farklı kullanım amaçlarıyla kendisine yer bulmuştur. Işık ve gölge arasındaki ilişkinin görme biçimimizi etkilemesi, sanatçıların iki boyutlu sanatlarda üçüncü boyut etkisini yakalayabilmek için kullandığı önemli bir durumdur. İki boyutlu bir yüzeye yapılan resim sanatında gölge, hacimlendirmenin ve espasın (derinlik) uygulanmasında yani üçüncü boyut etkisinin verilmesinde önemli bir araçtır. Işık ve gölgenin kullanımı sadece formlara boyut kazandırmak için değil, eserde anlamın inşa edilmesinde de işleve sahiptir; ancak gölgenin sanat ile olan ilişkisi bu kullanımların keşfedilmesinden çok daha önce başlamıştır.

Doğa Tarihi'nin yazarı Romalı Plinius, resim sanatının doğuşu hakkında çok az şey bildiğimize değinir ancak ona göre resim sanatı, bir adamın gölgesinin etrafına çizilen kontur aracılığı ile bu formun (gölgenin) kopyalanması ile başlamıştır (Stoichita, 2006, s. 11). Plinius bu düşüncesini Sikyonlu çömlekçi Butades mitine dayandırır. Bu mitte Butades'in kızının, âşık olduğu ve uzaklara gidecek olan adamın gölgesini bir lamba yardımı ile duvara yansıtıp portresini çizdiğinden ve babasının ise bu silueti bir çömleğe rölyef olarak aktardığından bahseder (Stoichita, 2006, s. 12).

Buna benzer başka bir yaklaşım, sanatçı Pierre-François "David" Beauchard ile tıp profesörü ve edebiyat tarihçisi Jean Jacques Lefrere'nin *İnsanlığın En Eski Muamması* isimli kitabında dile getirilmektedir. Fransız çizgi roman sanatçısı ve yazarı olan ve B. David takma adını kullanan David Beauchard; günümüzden 17.000 ila 36.000 yıl önce yapılmış olan mağara resimlerinin (Görsel 6), hayvan heykellerine ait gölgelerin mağara duvarlarına yansıtılarak yapılmış olabileceğini öne sürmektedir. Bu görüşünü geliştirirken mağara duvarlarında yer alan hayvan tasvirlerini teknik ve biçimsel açıdan inceleyen David; figürlerin çoğunlukla profilden betimlenmesi, farklı mağaralarda karşılaşılan biçimsel benzerlikler, engebeli yüzeylere rağmen formların bozulmadan aktarılması ve tekrar eden ortak sınırlılıklar gibi unsurlar üzerinden düşüncesini temellendirir (David, 2017, s. 18).



Görsel 6. Chauvet Mağarası Çizimleri

Kaynak: https://www.worldhistory.org/Chauvet_Cave/ (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Duvar resimleri arasındaki bu biçimsel benzerlikler, ortak hatalar ve sınırlılıklar, söz konusu imgelerin serbest el çiziminden ziyade belirli bir yöntem doğrultusunda üretilmiş olabileceği fikrini güçlendirmektedir. Bu noktada David, tarih öncesi toplulukların mağara resimlerini üretmek amacıyla sistematik bir teknik geliştirmiş olabileceğini ya da rastlanılan bu tekniğin zamanla mağara resimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırladığını öne sürer. Ona göre böyle bir teknik, uygulanabilir olabilmesi için basit, pratik, anlaşılır ve nesiller arasında aktarılabilir nitelikte olmalıdır (David, 2017, s. 49, 54).

David'in önerdiği teknik, küçük hayvan figürlerinin bir ışık kaynağı aracılığıyla duvara düşen gölgelerinin konturlarının izlenmesine dayanmaktadır. Bu hipotezi sınamak amacıyla gerçekleştirdiği deneylerde, öncelikle basit bir ışık kaynağı kullanarak bir hayvan figürünün gölgesini duvara yansıtmış ve bu gölgenin dış hatlarını çizerek figüratif bir form elde etmiştir. Bu yöntemin uygulanabilirliğini vurgulamak amacıyla, herhangi bir grafik eğitimi bulunmayan sekiz yaşındaki oğlunun da aynı işlemi kolaylıkla gerçekleştirebildiğini belirtmektedir (David, 2017, s. 55–56).

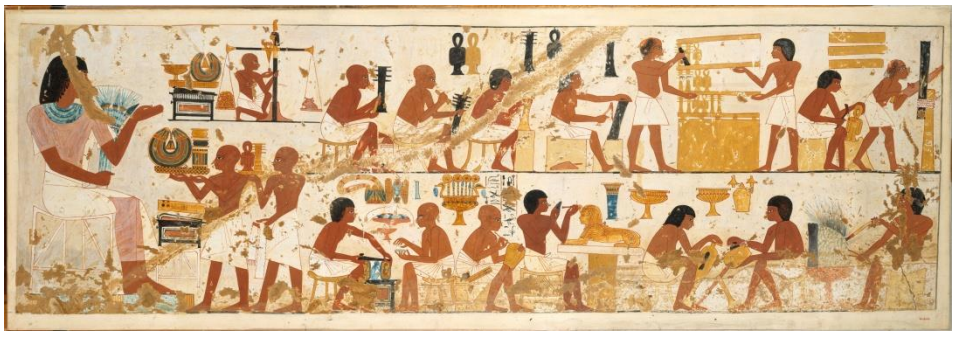
Tekniğin tarih öncesi koşullarda uygulanabilirliğini değerlendirmek için David, ilgili döneme ait arkeolojik buluntulara yönelmiş; Buzul Çağı'na tarihlenen yağ lambalarının ve farklı materyallerden yontulmuş küçük hayvan figürlerinin varlığını dikkate alarak deneylerini genişletmiştir. Bu doğrultuda, mağara ortamını taklit etmek amacıyla tamamen karanlık bir mahzende, yalnızca tarih öncesi

dönemde mevcut olabilecek aydınlatma koşullarını simüle ederek deneylerini sürdürmüştür (David, 2017, s. 59, 66).

David, ileri sürdüğü bu hipotezin bireysel bir sezgi ya da sanatsal varsayım olarak kalmaması için Jean-Jacques Lefrère ile birlikte çalışmıştır. Lefrère'nin katılımıyla birlikte deneyler, bilimsel yöntem çerçevesinde yeniden ele alınmış; tamamen karanlık bir ortamda, tarih öncesi mağara koşullarını taklit eden mekânlarda, yalnızca döneme ait olabilecek aydınlatma araçları kullanılarak sistematik biçimde tekrarlanmıştır. Grafik eğitimi bulunmayan deneklerle gerçekleştirilen bu deneylerde, küçük hayvan figürlerinin duvara düşen gölgelerinin konturlarının izlenmesiyle elde edilen desenlerin, Paleolitik mağara resimleriyle biçimsel açıdan büyük ölçüde örtüştüğü gözlemlenmiştir (David, 2017, s. 89–90).

Bu iş birliği, mağara resimlerinin üretiminde gölgenin teknik bir araç olarak kullanılmış olabileceği fikrinin yalnızca sezgisel bir öneri olarak kalmayıp, bilimsel ve tarihsel veriler ışığında tartışılmasına olanak sağlamıştır. Böylece gölge, tarih öncesi görsel üretiminde yalnızca algısal bir unsur değil, aynı zamanda bilinçli bir üretim tekniği olarak değerlendirilebilecek bir olgu hâline gelmiştir.

Antik Mısır ve Yunan dönemi resmine gelindiğinde burada gölge kullanımına dair bir örnek görmek güçtür. Bu dönemde yapılan resimler (Görsel 7) incelendiğinde; figürlerin çoğunlukla konturla belirlenmiş, düz renk alanlarıyla doldurulmuş şekilde resmedildiği görülmektedir. Burada renk veya gölge bir hacim yaratma aracı olarak kullanılmaz. Helenistik döneme gelindiğinde ise sanatçıların figürler üzerinde derinlik arayışına girmeye başladığı gözlemlenebilir.



Görsel 7. Antik Mısır'da Zanaatkârların Tasviri

Kaynak: https://www.artera.ae/artworks/a6c5822f-ff58-49e6-84ea-fb215adfe653 (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Orta çağada Hristiyanlığın egemen düşünce haline gelmesiyle birlikte resim Hristiyanlık temaları üzerinden varlığını devam ettirmiştir. Bu dönemde tanrıya atfedilen kutsallığın bir simgesi olarak "ışık" karşımıza çıkar. Işığın, "iyi" kavramı ve kutsallık ile olan ilişkisi Hristiyanlık düşüncesinden çok daha önce ortaya çıkmış ve bu düşünceler Hristiyanlığın ışığı iyi olarak konumlandırmasında rol oynamıştır. İyi, doğru ve gerçek kavramlarının ışık ve güneş ile ilişkilendirildiği Platoncu düşünceden Mısır Güneş Tanrısı Ra'ya kadar, Hristiyanlık düşüncesinden önce var olan ışık ve kutsallık ilişkisi Yeni-Platoncu akım yoluyla, Aziz Augustinus ve Sahte Dionysios aracılığıyla Hristiyanlık düşüncesine girmeye başlamıştır. Sahte Dionysios tanrıdan bahsederken birçok kez Lumen (Işık) terimini kullanmaktadır (Eco, 2009, s. 76).

Orta Çağ'da gölge, ışığın temsil ettiği kutsallık karşısında yenilerek resimlerdeki biçimsel varlığını kaybeder ve sadece ışıksız alanları belli edecek şekilde fonksiyonel olarak kullanılır. Bu dönemde İsa ve Meryem ışıklar içerisinde gösterilmiş (Görsel 8) ve gölgeleri, dünyevi varlıklarını askıya alma amacıyla resmedilmemiştir.



Görsel 8. Duccio, Tahtta Oturan Meryem ve Çocuk İsa, 1308-11, 412 x 214 cm, Ahşap Üstüne Tempera

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Duccio_Maest%C3%A0.jpg (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Rönesans döneminde gölgenin; resimde derinlik duygusunu artıran, dolayısıyla da gerçeklik algısını güçlendiren bir araç olarak kullanıldığı görülür.

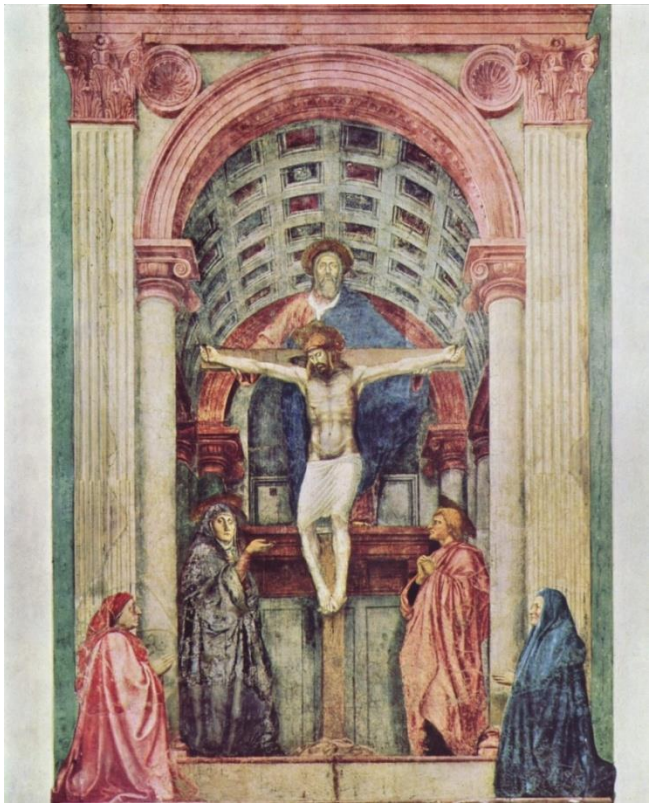
Resim sanatında ışık ve gölgenin hacim vermek için kullanılışı Erken Rönesans'ta Giotto'ya kadar karşımıza çıkmaz. 14.yy. da Giotto ile başlayan bu yaklaşım, figürlerdeki hacim duygusunu yaratmak amacıyla gölgelerin kullanılmasıyla iki boyutlu yüzeylerde üçüncü boyut etkisinin yakalanmasına sebep olmuştur. Henüz mekân algısının tam anlamıyla oluşmasından ve perspektifin keşfedilmesinden önce Giotto, figürlerini ışık ve gölge ile biçimlendirerek onlara hacim kazandırmıştır (Tükel, 1997, s. 680). Bu tekniğe chiaroscuro denmektedir. Bu teknik zıt ışık ve karanlık tonlarının; kütle hacim ya da mekân yanılsamasını oluşturmak için kullanılmasına denmektedir. Aynı zamanda sanatçıların, ışık ve gölgeyi kademeli olarak kaynaştırarak mekânda ya da atmosfer içinde üç boyutlu nesne yanılsaması yaratan bir temsil tekniğidir (Ocvirk vd., 2013, s. 150). Bu teknikle Giotto'nun figürleri resmedildikleri düz zeminden sıyrılmış, bir siluet olmaktan çıkarak ağırlığı ve hacmi olan varlıklar haline gelmiştir; ancak Giotto'nun figürlerini yerleştirdiği mekân hala bu derinliği tam anlamıyla gösteremiyordu (Görsel 9). Bu durum Brunelleschi'nin doğrusal perspektifi bulması ile Masaccio tarafından kırılmıştır.



Görsel 9. Giotto, Ağıt (İsa'nın Yas Tutulması), 1304-1306, 200 x 185 cm, Fresk

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Giotto_-_Scrovegni_-_-36-_-_Lamentation_(The_ Mourning_of_Christ)_adj.jpg (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

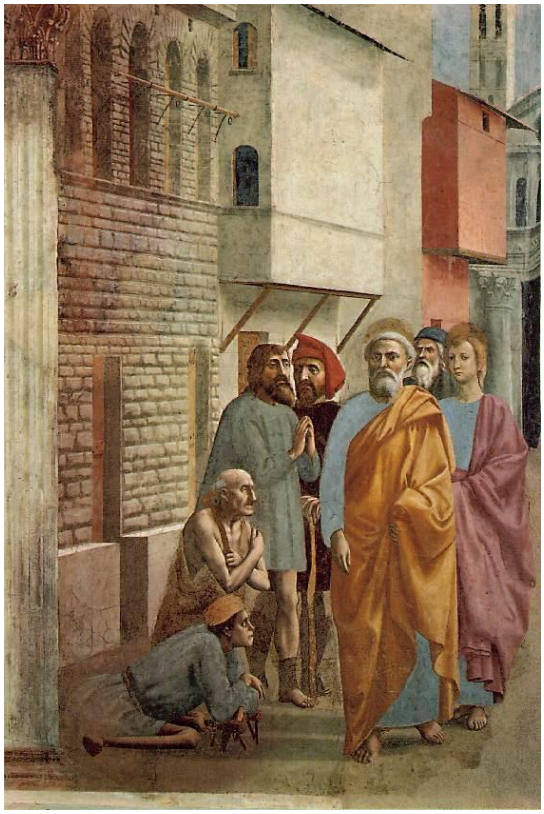
15. yy'da Masaccio, Giotto' nun tekniğini, Brunelleschi'nin bulduğu doğrusal perspektif ile harmanlayarak geliştirmiştir (Dickerson, 2021, s. 140). Bu iki yaklaşımın birleşimi, figür ile mekân arasındaki ilişkiyi optik ve matematiksel bir zemine oturtur. Masaccio figürü, geometrik olarak inşa edilmiş bir perspektif mekânın içine yerleştirir ve ışık kaynağını bütün kompozisyon için tutarlı kılar (Görsel 10). Bu durum, gölgenin yalnızca bedenin plastik etkisini artıran bir unsur değil, aynı zamanda figürün mekânla kurduğu fiziksel ilişkinin kanıtı olmasını sağlar. Bu yaklaşım, Rönesans resminde gerçeklik yanılsamasının kurulmasında belirleyici olmuş ve gölgenin resimsel yüzeydeki işlevini kalıcı biçimde dönüştürmüştür.



Görsel 10. Masaccio, Kutsal Üçlü, 1427, Fresk
Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Teslis (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Masaccio, bu dönemde figürlerin yalnızca hacimsel gölgesini değil, zemine düşen gölgeyi de kompozisyona dâhil etmiş ve onu bilinçli bir anlatım aracına dönüştürmüştür. 1425 tarihli *Aziz Peter Hastaları Gölgesiyle İyileştiriyor* (Görsel 11) freskinde, Aziz Peter'in yere düşen gölgesinin bir kötürümün üzerine temas ederek

onu iyileştirdiği sahne resmedilir (Gombrich E. , 2020, s. 40). Bu betimleme, gölgeyi sadece optik bir sonuç olmaktan çıkararak, Peter'in ilahi kudretini görünür hâle getirir.



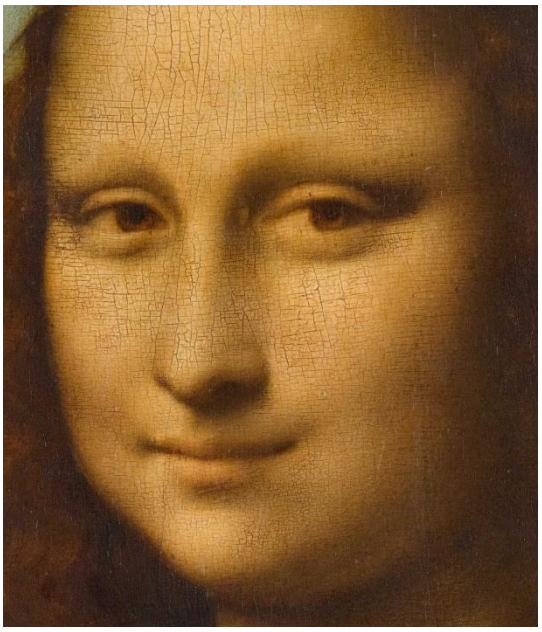
Görsel 11. Masaccio, Aziz Peter Hastaları Gölgesiyle İyileştiriyor, 1425, 230 x 162 cm, Fresk

Kaynak: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/masaccio/masaccio-petrinin-yasamindan-734/ (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

E. H. Gombrich, Masaccio ve onu izleyen erken Rönesans ressamlarının ortak bir niteliğine dikkat çeker. Bu sanatçılar insan bedenini büyük bir ustalıkla ve anatomik doğrulukla betimlemiş olsalar da, bu titizlik kimi zaman figürlerin heykelsi ve durağan bir karakter kazanmasına yol açmıştır (Gombrich E. H., 2020, s. 300). Bu katılığı yumuşatan ve resimsel anlatımı yeni bir yöne taşıyan isim ise Leonardo da Vinci'dir.

Da Vinci'ye göre resimde her ayrıntının açık biçimde tanımlanması gerekli değildir; bazı unsurların izleyicinin algısına ve hayal gücüne bırakılması gerekir. Dış hatların keskinliğinin azaltılması ve formların gölge içinde eriyormuş izlenimi verecek şekilde ele alınması, figürlerin sahip olduğu sertliğini kırabilirdi. Bu anlayış sfumato olarak adlandırılan tekniğin temelini oluşturur (Gombrich E. H., 2020, s.

302). Bu yaklaşımda biçim, ışık ve gölge arasındaki yumuşak ton geçişleri içinde keskin sınırlarını kaybeder. Konturlar belirginliğini yitirirken nesnelerin katı ve sert etkisi azalır; böylece temsil edilen gerçeklik daha akışkan ve algısal bir nitelik kazanır. Bu durum, görüntüyü kesin bir tanımlamadan ziyade izleyicinin görsel tamamlamasına açık bırakır. Mona Lisa'nın gözleri ve ağzının çevresinde de uygulanan bu teknik (Görsel 12), resimdeki figürün yüzündeki ifade belirsizliğini yaratarak izleyicinin Mona Lisa'nın ruh halini okumasını zorlaştırmaktadır (Dickerson, 2021, s. 150).

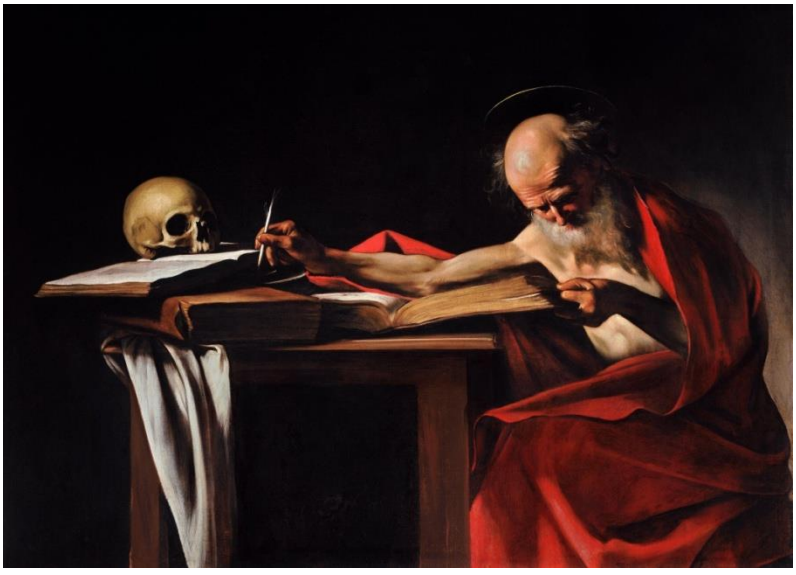


Görsel 12. Leonardo Da Vinci, Mona Lisa Detay, 1502
Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Sfumato/ (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Çizgisel bir çalışmada nesnenin formu olduğu gibi resmedilir. Kontur devamlılığı vardır ve form sabittir; ölçülebilirdir ve biçimi açıkça sınırlandırılmıştır. Çizgisel üslup nesneyi betimlemek açısından tarafsız bir doğruluk sergiler. Yoruma açık değildir. Da Vincinin sfumato tekniği ile ortaya çıkmaya başlayan gölgesel üslupta ise form bütünlüğünü kaybetmeye, yer yer fon ile bütünleşmeye başlar. Kontur devamlılığı ortadan kalkmıştır. Gölgenin formu belirsizleştiren bu yapısı ona bakılarak nesneye dair yapılan yorumların güvenilirliğini zedelemektedir (Wölfflin, 2020, s. 25, 34).

Rönesans'tan Barok dönemine geçildiğinde gölge kullanımının çok daha farklı bir boyuta ulaştığı gözlemlenir. Barok resmini Rönesans eserlerinden ayıran en bariz özelliklerden biri ışık ve gölgenin resimde oluşturduğu dramatik etkidir. Rönesans döneminde yapılan resimlerde görülen eşit ölçüde aydınlanmış figür ve mekânlara Barokta rastlanmaz. Barok resmi, ışık ve gölge arasında ilişkiyi yoğun kontrastlar aracılığıyla vurgular. Bu dönemde, Rönesans ve öncesindeki dönemlere hâkim olan çizgisel üslup yerini gölgesel üsluba bırakmıştır (Dickerson, 2021, s. 178).

Barok döneminde ışık ve gölge zıtlığını en etkili kullanan sanatçılardan biri Caravaggio'dur. Sanatçı figürlerini inşa ederken evrensel olmayan, spot ışığına benzer bir ışık etkisi kullanmaktadır. Bu şekilde resim, teatral bir sahne görünümüne kavuşur (Görsel 13). Bu teknik tenebrizm olarak bilinmektedir. (Ateş Ö. K., 2020, s. 500). "Tenebrizm, resimde aydınlık ve karanlık alanların dramatik etkiyi artırmak amacıyla kontrast oluşturacak biçimde abartılı bir şekilde kullanılmasıdır (Dickerson, 2021, s. 183).". Tenebrizm, chiaroscuro'nun etkilerini abartılması ile ortaya çıkar. Büyük koyu değer alanlarının, önemli özelliklere veya figürlere dikkati yoğunlaştırmak amacıyla ani biçimde değişen, yüksek karşıtlık içeren daha küçük açık alanlara yakın konumlandırılmasıdır (Ocvirk vd. 2013, s. 150).



Görsel 13. Caravaggio, Aziz Hieronymus, 1605-1606, 157 x 112 cm, T.Ü.Y.B.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Caravaggio_-_Saint_Jerome_Writing,_c1606.jpg (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Barok döneminde, ışığın ve gölgenin ressamı olarak bilinen Rembrandt chiaroscuro tekniğini ve gölgenin belirsizleştirici özelliğini resimlerinde bolca kullanmıştır. Onun resimlerinde kimi zaman figürlerin dış hatları gölge ve karanlığın içine eriyerek karışmaktadır. Figür içinde bulunduğu düzlemin bir parçasıdır. Beden adeta odanın karanlığından dışarıya doğru geliyormuş hissiyatı yaratır (Wölfflin, 2020, s. 25).

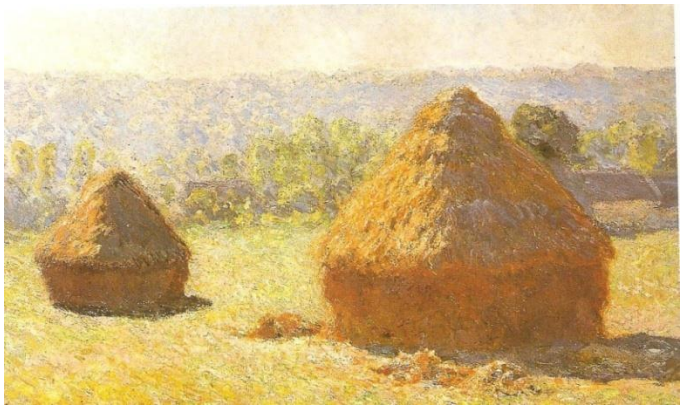
Romantizm akımında ise Eugéne Delacroix, resimde kullanılan gölgeleri siyah değil de renklerin farklı tonlarıyla uygulamaya başlamıştır (Görsel 14). Bu da modern resmin ilk adımlarının atılmasını sağlamıştır. Gölgeleri siyah değil, oluştuğu yüzeyin daha koyu tonları ile resmetmiştir (Demir & Anbarpınar, 2020). Aynı şekilde izlenimcilik akımında da bu renkli gölgeler dikkat çekmektedir. İzlenimciler için ışık, resmin inşasındaki en önemli olgulardan biridir. Ressamlar, günün farklı saatlerinde güneşin hareketlerini izleyerek atmosferdeki renk değişimlerini incelemiştir (Dickerson, 2021, s. 233).



Görsel 14. Eugène Delacroix, Mezarlıkta Yetim Kız, 1823-24, 66 x 54 cm, T.Ü.Y.B.
Kaynak: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/delacroix-eugene-ferdinand-victor/eugene-delacroix-mezarlikta-yetim-cocuk-256/ (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

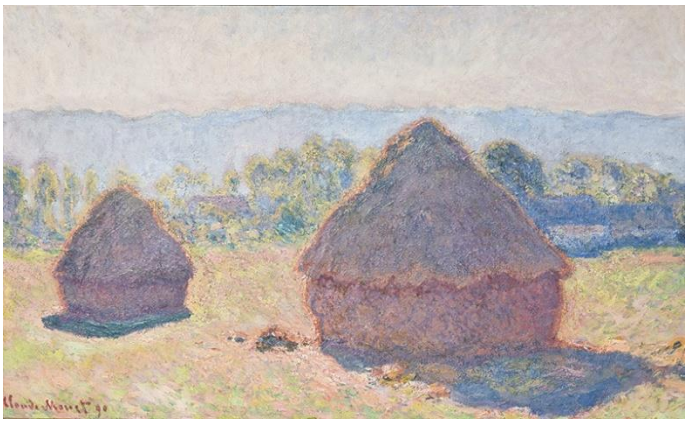
Claude Monet'nin, aynı mekânı günün farklı saatlerinde resmettiği çalışmalar incelendiğinde, ışık ve gölge ilişkilerinin zamansal koşullara bağlı olarak değiştiği açıkça görülür. Mekâna düşen gölgelerin renk ve tonları, günün farklı anlarında farklı

biçimlerde inşa edilmiştir. İzlenimci resimde siyah, gölgeyi tanımlayan temel bir renk olmaktan uzaklaşmıştır. Sanatçılar gölgeyi, ışığın rengi ile yüzeyin (veya nesnenin) yerel renginin karşılaşmasından doğan tamamlayıcı renk ilişkileri aracılığıyla kurmuşlardır. Böylece gölge, karanlık bir alan olmaktan çıkıp ışığın etkisi altında dönüşen renkli bir alana dönüşmüştür. Monet'nin saman yığınlarını farklı zaman dilimlerinde defalarca resmettiği seride (Görsel 15, 16) bu durum açık biçimde gözlemlenebilir. Aynı form, sabah saatlerinde soğuk mavi tonlarla tanımlanırken, gün batımında sıcak kahverengi ve turuncu geçişlerle yeniden kurulmuştur. Bu yaklaşım, gölgeyi sabit bir karanlık alan olmaktan çıkararak, ışığın zamansallığına bağlı bir olgu hâline getirmiştir.



Görsel 15. Claude Monet, Tahıl Yığınları Yılın Sonu, 1891, 100 X 60 cm, T.Ü.Y.B.

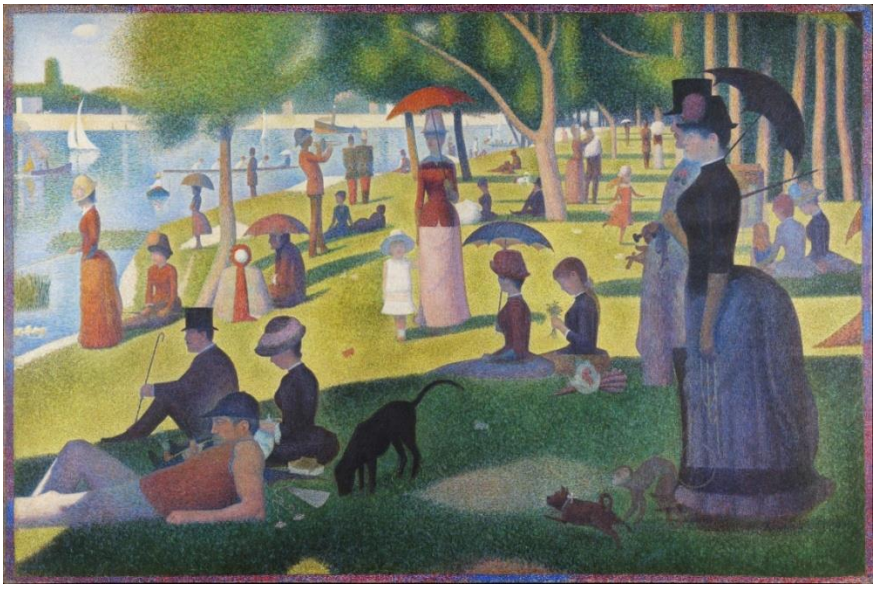
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_(Monet_series) (Erişim Tarihi: 04.06.2026)



Görsel 16. Claude Monet, Tahıl Yığınları Parlak Güneş Işığı Altında, 1890, 91 x 64 cm T.Ü.Y.B.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_(Monet_series) (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

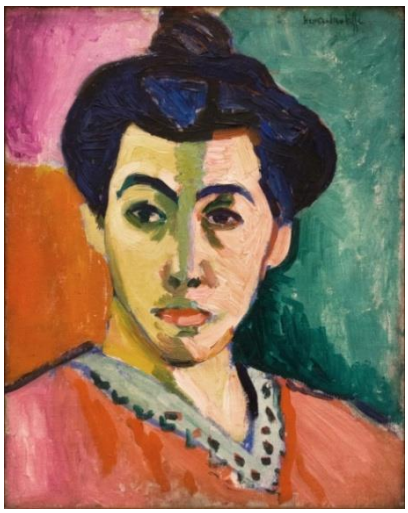
İzlenimciliği takip eden art-izlenimcilik (post-empresyonizm) akımında sanatçılar, izlenimci üslubun doğaçlama ve hızlı fırça tekniğini reddederek canlı renkler ve belirgin fırça darbeleriyle eserlerini üretmişlerdir. (Dickerson, 2021, s. 240). Dönemin dikkat çeken isimlerinden Georges Seurat, renk teorisi üzerine yaptığı deneyler çerçevesinde saf renkleri küçük noktalar hâlinde yan yana uygulamış ve bu renklerin izleyicinin gözünde optik olarak birleşmesini amaçlamıştır. Bu şekilde pointizm (noktacılık) tekniği ortaya çıkmıştır (Dickerson, 2021, s. 241). Seurat'nın renk çarkındaki karşıt ve komşu renklerin etkileşiminden yararlanarak geliştirdiği bu teknik, boyaların palet üzerinde karıştırılması yerine tuval yüzeyinde ayrıştırılması prensibine dayanır; böylece farklı renk kombinasyonları aracılığıyla çeşitli ton ve ışık etkileri elde edilmiştir (Newall, 2014, s. 98-99). Seurat'ın tekniğinde gölge, ışığın yokluğu olarak değil; tamamlayıcı renklerin yan yana gelişiyle oluşan optik bir titreşim alanı olarak kurgulanır. Böylece gölge, nesnenin karanlık yüzeyi olmaktan çıkarak, renk kuramına dayalı sistematik bir algı düzeninin parçası hâline gelir.



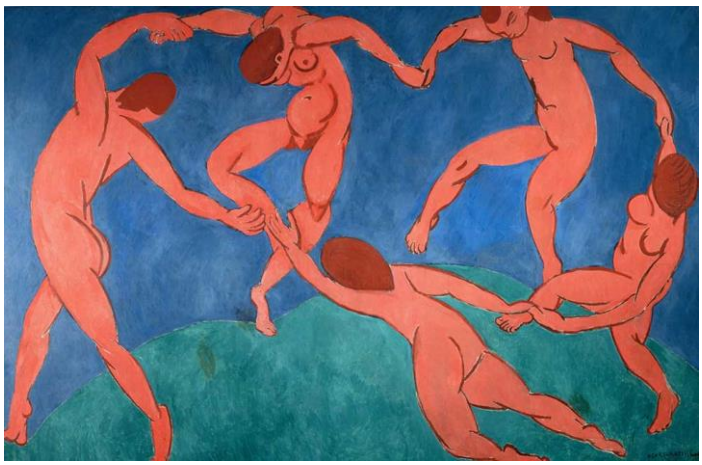
Görsel 17. Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1884-86, 308 x 207.6 cm, T.Ü.Y.B.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:A_Sunday_on_La_Grande_Jatte,_Georges_Seurat,_1884.jpg (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

İzlenimcilikle başlayan renk özgürlüğü, fov akımıyla doğa referanslarından uzaklaşmış; gölge artık nesnenin ışıkla kurduğu optik ilişkinin zorunlu sonucu olmaktan çıkarak sanatçının öznel renk tercihleri doğrultusunda inşa edilmiştir. Henri Matisse'in eserleri incelendiğinde (Görsel 18), doğal ışık koşullarıyla açıklanamayacak yoğun ve saf renk lekeleriyle kurulmuş gölgeler görülür. Bununla birlikte bazı kompozisyonlarda (Görsel 19) gölgenin tamamen geri çekildiği, figürlerin düz yüzeyler ve belirgin konturlar aracılığıyla tanımlandığı dikkat çeker. Bu durum, hacimsel modellemenin zayıflaması ve yüzey vurgusunun artması bakımından arkaik resim anlayışını hatırlatan bir yalınlaşma üretir.

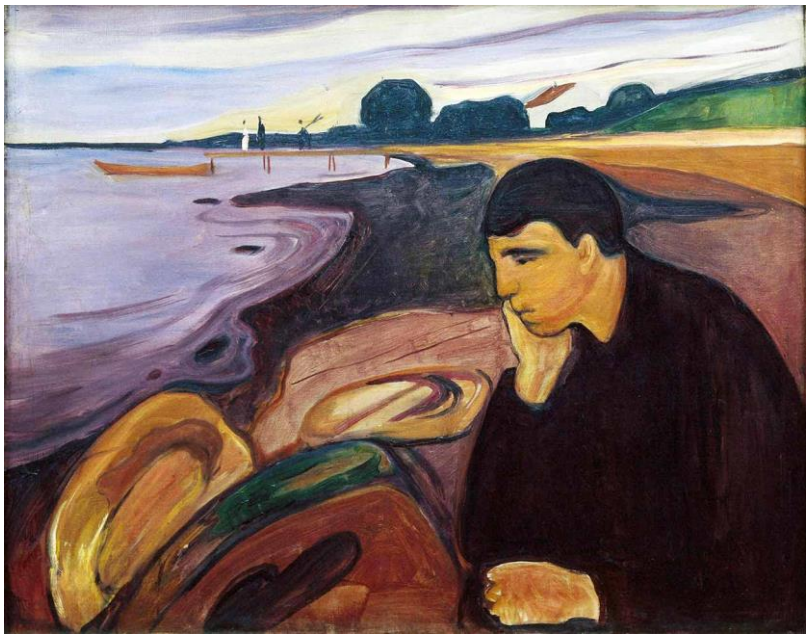


Görsel 18. Matisse, Madam Matisse: Yeşil Çizgi, 1905, 40.5 x 32.5 cm, T.Ü.Y.B.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Green_Stripe (Erişim Tarihi: 04.06.2026)



Görsel 19. Matisse, Dans 2, 1910, 391 x 260 cm, T.Ü.Y.B.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_%28Matisse%29 (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Dışavurumcu sanat anlayışında ise siyah renk, izlenimciliğin tersine, resimde daha belirgin ve yoğun bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. İzlenimcilikte gölge ışığın renkli bir varyasyonu olarak ele alınırken, dışavurumculukta siyah ve gölge bilinçli bir anlam inşa etme aracı hâline gelmiştir. Dışavurumculukta gölge, yalnızca optik bir olgu değil; bireyin içsel sıkıntılarını, ruhsal gerilimlerini ve mekânın tekinsiz atmosferini görünür kılan bir ifade unsurudur. Akımın önde gelen isimlerinden Edvard Munch'un resimleri incelendiğinde, düz siyah alanlarla tanımlanmış figürler, sert konturlar ve yoğun gölge kullanımı dikkat çeker. Bu üslup yalnızlık ve içsel kırılma duygusunu izleyiciye doğrudan hissettirmeyi amaçlar. Örneğin Munch'un *Melankoli* adlı eserinde (Görsel 20) figürün koyu tonlarla inşa edilmiş varlığı, arka plandaki akışkan ve dalgalı mekânla karşıtlık oluşturur; gölge burada hacim vermekten çok ruhsal ağırlığı temsil eder.

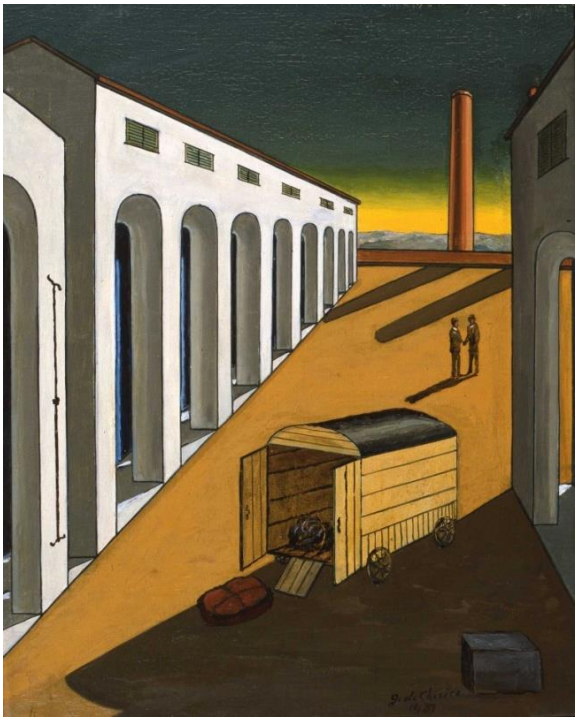


Görsel 20. Edvard Munch, Melankoli, 1895, 100 x 81cm, T.Ü.Y.B.

Kaynak: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/munch-edward/edward-munch-melankoli-11541/ (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Bu noktada ışık-gölge, sadece derinlik hissi yaratma ve hacim duygusu verme rolüne sahip bir öğe olmaktan çıkmıştır. Örneğin, gerçeküstücüler için ışık-gölge, aynı zamanda bilinçaltını yansıtan bir unsur olarak resimlerde yer almaktadır.

Giorgio de Chirico'nun eserlerinde bu etkiler sıklıkla görülür, kaynağı belirsiz ve neye ait olduğu tam belli olmayan gölgeler, izleyicide rahatsız edici bir duygu yaratarak resmin bağlamının gerçeküstücü bir düzleme kaymasına katkıda bulunur. (Demir ve Anbarpınar, 2020, s. 223).

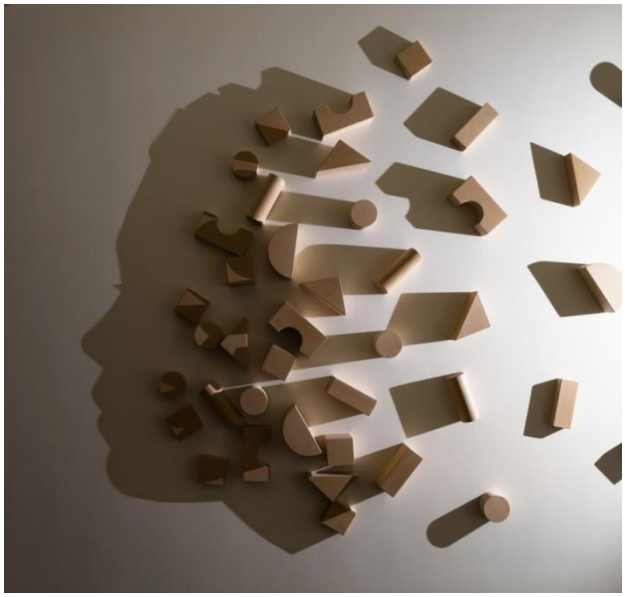


Görsel 21. Giorgio de Chirico, Taşınan Eşyanın Gelişi, 1965, 50 x40 cm, T.Ü.Y.B.
Kaynak: https://arquitecturaviva.com/articles/mimmo-jodice-expone-en-castel-nuovo-napoles-metafisica-entre-sombras-y-apariciones (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

İkinci dünya savaşı sonrasında sanat anlayışı büyük ölçüde değişmeye başlamıştır. Resimde mekân, form ve ışık giderek daha soyut bir düzleme taşınmıştır. Bu süreçte ışık ve gölge, figüratif bir anlatım aracından çok, kompozisyonel ve yapısal bir unsur olarak ele alınmaya başlanmıştır. Dada ve Marcel Duchamp'ın sanatından etkilenen kavramsal sanatın ortaya çıkmasıyla da gölge kendine çok daha farklı bir temsil alanı bulmuştur (Dickerson, 2021, s. 309). Bu dönemde sanat yapıtının yalnızca estetik bir nesne olarak değil, düşünsel bir alan ve izleyiciyle ilişki kuran bir yapı olarak ele alınması, gölgenin kullanım biçimini de değiştirmiştir. Özellikle Dada'nın hazır nesne anlayışı ve Duchamp'ın sanat nesnesine yönelik sorgulayıcı tavrı, temsil edilen görüntü ile gerçek nesne arasındaki sınırların tartışılmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte gölge, yalnızca ışıkla oluşan doğal bir

sonuç ya da resim yüzeyinde betimlenen biçimsel bir unsur olmaktan çıkarak; nesnenin varlığı, mekânla kurduğu ilişki ve izleyicinin algısı üzerinden anlam kazanan bir öğe hâline gelmiştir. Kavramsal sanatla birlikte ise gölge, maddi nesneden çok düşünceyi, yokluğu, izi ve geçiciliği görünür kılan bir anlatım aracına dönüşmüştür.

Özellikle modern ve çağdaş sanatla birlikte sanat yapıtının yalnızca bakılan bir nesne olmaktan çıkarak izleyiciyle, mekânla ve zamanla ilişki kuran deneyimsel bir yapıya dönüşmesi, gölgenin anlamını da genişletmiştir. Bu süreçte gölge, resim yüzeyinde temsil edilen optik bir etki olmaktan uzaklaşmış; mekânı dönüştüren, izleyicinin konumuna göre değişen ve yapıtın algılanma biçimini doğrudan etkileyen bir unsur hâline gelmiştir. Enstalasyon (yerleştirme sanatı) ile gölgenin önem kazanması da bu dönüşümle ilişkilidir. Enstalasyon ile gölge, iki boyutlu yüzey üzerinde temsil edilen plastik bir öğe olmaktan çıkarak, doğrudan mekânda üretilen ve deneyimlenen bir unsura dönüşür. Bu bağlamda gölge, yalnızca biçimsel bir etki değil; eserin bütününü kuran temel bileşenlerden biri hâline gelir. Işık kaynağı, nesne ve veya izleyici bedeni arasındaki ilişki üzerinden oluşan gölge, sabit bir görüntü olmaktan ziyade mekânsal ve zamansal bir deneyim üretir. Böylece gölge, temsil edilen bir karanlık alan değil; izleyicinin veya nesnenin hareketine ve mekânın koşullarına bağlı olarak sürekli yeniden kurulan bir olgu niteliği kazanır.



Görsel 22. Kumi Yamashita, Yapı Taşları, 2014, Oyma Ahşap, Tek Işık kaynağı ve Gölge

Kaynak: https://kumiyamashita.com/light-shadow-2 (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

İnsanlık tarihinin en erken görsel üretimlerinden biri olan mağara resimlerinde gölge, doğrudan temsil edilmese de sanatın kökenine hatta başlangıcına dair anlatılarda bir rol üstlenmektedir. Plinius'un, resmin bir insan gölgesinin konturunun çizilmesiyle başladığını ifade eden düşünce, gölgenin yalnızca optik bir olgu değil, temsile geçişin ilk eşiği olduğunu gösterir. Bu bağlamda gölge, varlığın izine dönüşen bir sınır çizgisi olarak sanat tarihinin başlangıcında yer alır.

Orta Çağ'da ise ışığın teolojik anlamı ön plana çıkmış, gölge çoğu zaman geri planda bırakılmıştır; ancak perspektifin icadı ile birlikte gölge, resmin temel bir bileşeni haline gelerek mekânsal kurgu ve hacim oluşturmanın temel araçlarından biri olmuştur. Özellikle ışık-gölge modellemesi (chiaroscuro), figürün maddeselliğini vurgulayan başlıca yöntemlerden biri olmuştur. Barok dönemde gölge dramatik bir yoğunluk kazanmış; ışık ile karanlık arasındaki keskin karşıtlık, sahnelerin duygusal etkisini artıran bir anlatım stratejisine dönüşmüştür. Bu dönemde gölge, yalnızca biçim kuran değil, aynı zamanda psikolojik gerilim yaratan bir unsur hâline gelmiştir.

Modern sanatla birlikte gölge, birincil anlamının yanı sıra yeni anlamlar oluşturulmasına katkı sağlayan mecazlar yaratma yönüyle de sanatçıların kullandığı önemli araçlardan biri olarak sanat eserlerinde yer almaya başlamış ve bu kullanım özellikle 1960 sonrası sanatta da yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bu bağlamda gölge kullanımının, kavramsal olarak eserin anlamını güçlendiren bir öğeye dönüşümü ve farklı ifade biçimlerinde doğrudan ya da dolaylı olarak anlam katmanları yaratılması konusunda anlatımı zenginleştirici rolünden bahsedilebilir. Özellikle çağdaş sanat ortamı ile birlikte geleneksel resim ve heykel anlayışının ötesine geçilmiş, disiplinler arası yaklaşımlar öne çıkarken enstalasyon, dijital teknolojiler ve farklı malzemelerin kullanımı ile birlikte kavram, malzeme ve ifade biçimlerinin özgürleşmesi sağlanmıştır. Bu durum gölgenin; plastik öğe olarak kullanımının yanı sıra bir malzeme ve anlatı aracı olarak da kullanılmasının önünü açmıştır. Bu tür çalışmalarda ışık, gölge formlarını oluşturmak amacıyla bilinçli olarak yönlendirilmiştir. Sanatçılar, bellek, kişisel hikâyeler ve toplumsal anlatılarla ilişkilendirdikleri yapıtlarında ışık ve gölgeyi hem ifade aracı hem de metafor olarak ele almış; böylece bu ögelerin sanat tarihindeki yerini yeniden sorgulamışlardır (Demir ve Anbarpınar, 2020, s. 229).

Bütüncül bir pencereden bakıldığında, perspektifin kullanımıyla birlikte özellikle üç boyutluluk etkisini artırmak amacıyla resimde kullanılan gölge, başlangıçta plastik bir öğe olarak işlev görmüştür. Zamanla bu plastik öğeye yüklenen anlamlar, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda içeriksel düzlemde de anlatıya katkı sağlamıştır. Özellikle çağdaş sanatta gölge, salt görsel etkilerle sınırlı kalmayarak, plastik özelliklerinin ötesine geçmiş; kavramsal boyutlar kazanarak sanat eserlerinde hem malzeme hem de anlatımı derinleştiren bir olgu olarak yer bulmuştur.

2.1.3. Gölgenin Bir Anlatım Biçimi Olarak Kullanılması

Sanat tarihinde gölge, uzun süre hacim, derinlik, mekân ve gerçeklik etkisi oluşturmak amacıyla kullanılan temel plastik unsurlardan biri olarak değerlendirilmiştir; ancak modern sanatla birlikte gölge, yalnızca nesnenin ışık karşısında oluşturduğu karanlık alan olmaktan çıkarak, sanat yapıtında anlam üreten bağımsız bir anlatım aracına dönüşmeye başlamıştır. Bu süreçte gölge, sanatçının anlatmak istediği duygu, düşünce ve atmosferi görünür kılan önemli bir ifade unsuru hâline gelmiştir. Bu bağlamda gölge; kimi zaman yanıltıcı bir imge oluşturarak izleyicinin gerçeklik algısını sarsmakta, kimi zaman tekinsizlik ve korku duygusunu güçlendirmekte, kimi zaman ise figürün ya da mekânın bastırılmış, karanlık veya görünmeyen yönlerini açığa çıkarmaktadır. Bununla birlikte gölge, yalnızca gerilim ve karanlıkla ilişkili bir unsur değildir; bazı yapıtlarda sükûnet, içe dönüş ve sessizlik duygusunu da taşıyabilmektedir. Bu nedenle gölgenin sanatta bir anlatım biçimi olarak kullanımı; yanıltıcı imge, tekinsizlik ve korku, varlığın karanlık tarafı, sükûnet ve varlık gibi farklı bağlamlar üzerinden incelendiğinde hem plastik hem de düşünsel açıdan çok katmanlı bir yapı ortaya koymaktadır.

2.1.3.1. Yanıltıcı İmge Olarak Gölge

Yanıltıcı İmge Olarak Gölge başlığı altında gölge, yalnızca bir nesnenin ışık karşısındaki fiziksel izdüşümü olarak değil, aynı zamanda algıyı dönüştüren ve görsel gerçekliğin sorgulandığı bir temsil biçimi olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda incelenecek eserler; oluşmasını sağlayan nesneye doğrudan bağlı görünmekle birlikte biçimsel deformasyonlar, ölçek kaymaları ve perspektif uyumsuzlukları gibi optik

durumlar aracılığıyla asıl nesneden koparak kendi gerçekliğini üreten "gölge" üzerinden irdelenecektir. Bu noktada, gölgenin güvenilir bir temsil aracı olmaktan uzaklaşarak izleyiciyi yanıltıcı bir görsel deneyimle karşı karşıya bırakması söz konusu olur; bu durum, gölgenin yarattığı yanılsama aracılığıyla eserin anlam katmanlarını zenginleştiren ve dönüştüren bir öğe olarak, izleyicinin algısal yorum sürecini yönlendirmesine olanak tanır.

Gölgenin bu özelliğinden yola çıkarak Tim Noble ve Sue Webster'a ait *Kirli Beyaz Çöp* isimli yerleştirmesi incelendiğinde ışık, nesne ve gölge arasındaki yanıltıcı ilişki rahatlıkla görülebilir (Görsel 23).



Görsel 23. Tim Noble ve Sue Webster, Kirli Beyaz Çöp (Martılarla), 1998, 6 Aylık Sanatçı Çöpü, 2 Adet Doldurulmuş Martı, Işık Projektörü

Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/dirty-white-trash-with-gulls-tim-noble-and-sue-webster/awEWcRAxf1ieBg?hl=en (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Bu eser incelendiğinde göze ilk çarpan, tepe haline gelmiş bir çöp yığınıdır. Eseri oluşturan bu yığın sanatçının altı aylık atıklarıdır ki bu süre aynı zamanda eserinde tamamlanma süresidir. Bir projektör tarafından aydınlatılan bu kütlenin oluşturduğu gölge sırt sırta vermiş iki kişiyi göstermektedir (MoMA, 2004). Bu kütle tek başına bir bütün olarak algılansa da duvardaki gölge olmadan eser anlamlı bir bütün oluşturmaz. Gündelik ve geri dönüşüm nesneleri ile oluşturulmuş yerleştirmenin bu şekilde inşa edilmiş olması, izleyiciye herhangi bir yerde

karşılaşılabilecek sıradanlıkta bir sahneye baktığı hissini verir. Eser, bir yandan izleyiciye çevre sorunlarına dair bir mesaj iletirken, diğer yandan insanoğlunun ilkel dönemlerden bu yana gölgeye anlam yükleme eğilimini kavrayabilmek açısından güçlü bir örnek sunar.

Eserin sahip olduğu tek anlatı bu değildir. Yerleştirmede dikkat çekici bir diğer öğe, ön tarafta bulunan ve esere hareket katan iki martı figürüdür. Bu figürler çöplüğün içinde buldukları yemeğin başında kavga etmektedir. Buradan yola çıkılarak ön planda gösterilen kavga ve en geride, gölge ile verilen dostane anlatının birbirine zıtlık oluşturduğu söylenebilir. Benzer bir şekilde çöp yığını gölgesinin, keyif aldığını düşündüğümüz bir çifte dönüşmesi de aynı zıtlığı içermektedir.

Akademisyen Mustafa Kocalan ve Mustafa Tunç'a (2023, s. 837) göre çöplerin oluşturduğu formu anlamsız kılmak bu formun oluşturduğu gölgenin manipülatif yapısını ve şaşırtıcılığını güçlendirmekle birlikte aynı zamanda çok anlamlılığı da içeresinde barındırmaktadır. Böylece izleyici karşı karşıya kaldığı gölgenin formunun yarattığı yanılsama ile manipülasyona uğratılarak farklı anlam katmanlarının oluşmasına imkân tanımaktadır.

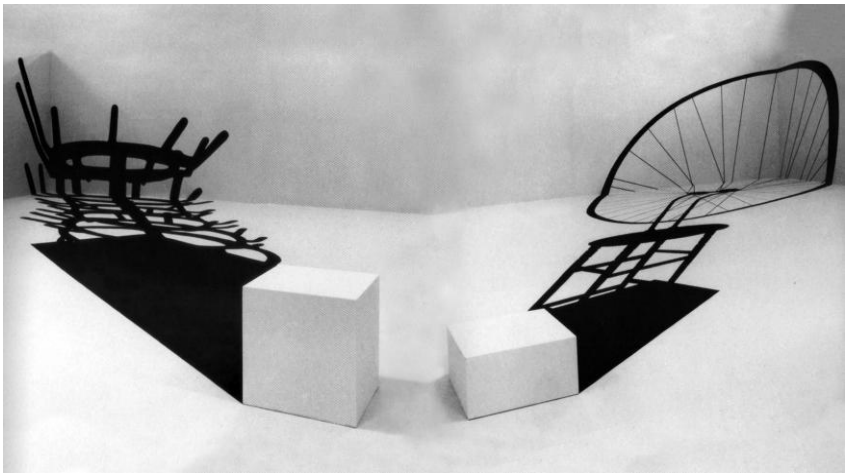
Eserin anlam katmanlarını anlamak adına, çöp yığınının oluşturduğu kütle ve gölge arasındaki ilişkiyi kavramak özellikle gölgenin anlam oluşturucu işlevini görünür kılacaktır. Bu noktada Kocalan ve Tunç'ın aşağıda yer alan ifadelerine bakılabilir;

> "Günlük yaşama ayak uyduran silüetlere bakıldığında, gerçek ile gizli olanın kesiştiği veya karşı karşıya geldiği noktada, kaygılara, korkulara ve yaşanmış zorluklara karşı kazanılan bir zaferin ya da hak edilen bir ödülün kutlandığı an görülür. Bu çöp yığını ve oluşan gölge, ironik bir yaklaşım sergilendiği ve aynı zamanda sebep-sonuç ilişkisinin de sorgulanabileceği bir eserdir. (Kocalan & Tunç, 2023, s. 839)."

Bu yönüyle eser, Sartre'ın varlık-yokluk düşüncesiyle ilişkilendirilebilir; çünkü yapıtın anlamı yalnızca fiziksel nesnede değil, ışık, nesne ve gölge arasındaki ilişkide açığa çıkar.

Gölgenin yanıltıcı bir imge olabileceğine dair inceleyebileceğimiz bir başka eser ise Regina Silveira'nın *Yoklukta* adlı yerleştirmesidir (Görsel 24). Fiziksel nesnelerin kendilerine ait olmayan gölgelerle birlikte yer aldığı bu eser, varsayımsal gölgeler aracılığıyla izleyici üzerinde algı oyunu yaratabilecek bir özelliğe sahiptir.

Kendilerinin oluşmasına neden olacak nesnelere sahip olmayan gölgeler görülen bu yerleştirmede üstü boş olan kaidelerden çıkan gölgeler dikkat çekmektedir. İzleyici kaidenin üzerindeki nesneyi görememesine rağmen, resmedilmiş gölgenin nasıl bir nesneye ait olduğunu tahmin edebilir. Bu özellik, algılanan gerçeklik ile nesnel gerçeklik arasındaki ilişkinin de sorgulanabileceği, Platon' un mağara alegorisini çağrıştıran bir durum yaratmaktadır (Ateş S. K., 2024, s. 72).



Görsel 24. Regina Silveira, Yoklukta, 1983, Beton Zemin ve Ahşap Paneller Üzerine Lateks

Kaynak: https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine/5d632a8790cc21cf7c09ff01/ 61/regina-silveira (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Eserde gerçek bir gölgeden bahsetmek söz konusu değildir, gölgenin kendisi bir temsil olarak kurgulanmış ve yüzey üzerinde betimlenmiştir. Bu noktada eser, René Magritte'in *İmgelerin İhaneti* (1929) adlı çalışmasıyla (Görsel 25), temsil ile gerçeklik arasındaki ilişki açısından ortak bir paydada buluşmaktadır. Magritte'in eserinde, imgenin temsil ettiği nesneyle doğrudan bir ilişkisinin bulunduğu ve bu ilişkinin dilsel gösterge aracılığıyla sabitlendiği yönündeki düşüncenin, sanatçının resminde zayıflatılmaya çalışıldığı söylenebilir (Gültekin, 2017, s. 52). Burada imge, nesnenin yerini almaz; yalnızca onun bir temsili olarak var olur. Silveira'nın eserinde ise benzer anlam, kaynağından koparılan gölgenin fiziksel bir olay değil yüzey üzerinde kurgulanmış bir öğe olarak tasarlanmasıyla sağlanır. Bu yaklaşımı diktatörlük döneminin bir eleştirisi olarak okumak mümkündür. Gerçek bir varlığa dayanmayan gölge imgesinin, otoritenin inşa ettiği bir gerçekliği temsil ettiği söylenebilir. Bu düşünce, görünür ile gerçek olanın sorgulanmasını mümkün kılarken, iktidarın gerçekliği kurgulama biçimlerine dair de eleştirel bir bakış sunar.



Görsel 25. Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-29, 93 x 63 cm, T.Ü.Y.B.

Kaynak: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/magritte-rene/rene-magritte-bu-pipo-degildir-11446/ (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Regina Silveira'nın *Yoklukta* adlı eserinde gölge, ortada bulunmayan nesnenin varlığına ilişkin yanıltıcı bir iz oluştururken Kara Walker'ın silüetlerinde gölgeye benzeyen siyah figürler, bir nesnenin gerçek izdüşümü olmaktan çıkarak gerçekliği hem kuran hem de belirsizleştiren yanıltıcı imgelere dönüşmektedir.

Kara Walker'ın 1994 tarihli *Geçip Gitmiş: Genç Bir Siyahi Kadının Uylukları ile Kalbi Arasında Yaşanan İç Savaşa Dair Tarihsel Bir Romans* (Görsel 26) adlı eseri, beyaz bir duvar üzerine yerleştirilmiş, siyah kâğıttan kesilmiş figürlerden oluşan büyük ölçekli bir duvar yerleştirmesidir (MoMA, 2011).



Görsel 26. Kara Walker, Geçip Gitmiş: Genç Bir Siyahi Kadının Uylukları ile Kalbi Arasında Yaşanan İç Savaşa Dair Tarihsel Bir Romans, 1994, 396.2 x 1524 cm, Kağıt ile duvar enstalasyonu

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/110565 (Erişim Tarihi: 09.07.2026)

Eserde kullanılan siyah formlar gölge görünümüne sahip olmakla birlikte, gerçek nesne ya da bedenlerin ışık aracılığıyla oluşan izdüşümleri değildir. Bunlar sanatçı tarafından kesilmiş ve doğrudan duvar yüzeyine yerleştirilmiş siluetlerdir. Figürlerin renk, yüz, mimik, ten, bakış ve hacim gibi ayırt edici özelliklerden yoksun bırakılması, onları gölgenin ayrıntıları örten ve nesneyi yalnızca dış sınırlarıyla gösteren yapısına yaklaştırmaktadır. Kompozisyonun duvar boyunca ritmik biçimde ilerlemesi, kesme kâğıt tekniğinin dekoratif görünümü ve figürlerin masalsı anlatıları çağrıştıran biçimleri esere uzaktan bakıldığında zarif ve hareketli bir izlence sunmaktadır; ancak figürlerin bedensel hareketleri ve birbirleriyle kurdukları ilişkiler yakından incelendiğinde, bu görünümün altında cinsellik, şiddet ve aşağılanma içeren tekinsiz sahnelerin bulunduğu fark edilmektedir (MoMA, 2011). Gölgenin ayrıntıları ortadan kaldıran yapısı, bu rahatsız edici eylemleri bütünüyle gizlememekte; ancak onların algılanmasını geciktirmektedir. Walker da siluetin konuya doğrudan bakmaktan kaçınma olanağı sunduğunu, buna rağmen temsil edilen konunun sürekli olarak izleyicinin karşısında kaldığını ifade etmektedir (Art21, 2011).

Eserde gölgeyi çağrıştıran silüetlerin yarattığı yanıltıcılık, görüntünün gerçekte olmayan bir şeyi varmış gibi göstermesinden çok, içerdiği asıl gerçekliği estetik ve dekoratif bir yüzey altında ilk bakışta belirsizleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Gölgeyi çağrıştıran siyah siluetler, figürleri yalnızca dış hatlarıyla göstererek sahnenin anlamını örtmekte, izleyicinin görüntüye dikkatle yaklaşmasıyla birlikte örtülen içerik açığa çıkmaktadır. Böylece gölge benzeri imge, aynı anda hem gizleyen hem de gösteren bir anlatım aracına dönüşmektedir.

Eser bu yönüyle Heidegger'in "açığa çıkma-gizlenme" düşüncesi ile ilişkilendirildiğinde burada silüetler ilk bakışta şiddeti ve rahatsız edici içeriği gizlerken, eser dikkatli incelendiğinde anlam bu örtülü gerçeklikten sıyrılarak görünür hâle gelmektedir.

Yanıltıcı imge konusuna son olarak Giuseppe Licari'nin *Humus* isimli eseri (Görsel 27) örnek gösterilebilir. Tavandan köklerin sarkıtıldığı, ayrışmış organik maddeden oluşan eser isminden de anlaşılacağı üzere toprak tabakasına atıfta bulunmaktadır (Cush, 2013). Benzer şekilde, Licari "…ağaçların ve köklerin büyümesi için gerekli olan ancak burada bulunmayan toprak katmana işaret eden *Humus* isimli çalışmasında, ağaç köklerini mekânın tavanından avize gibi sallandırarak alışılmadık bir görüntü oluşturmuştur (Demir ve

Anbarpınar, 2020, s. 227)" şeklindeki ifadeleriyle eseri tarif etmektedir. Bu tarifi oluşturan en önemli öğe zemine düşen gölge ve yarattığı illüzyondur. Nesnenin kendi gerçekliğini, olduğundan çok daha karmaşık bir görünüme çeviren gölge, izdüşümü ifade etmek yerine nesneyi dönüştüren ve yeniden oluşturan bir işleve sahiptir. Bu dönüşüm, sergi alanını ağaç köklerinin oluşturduğu hayali ağ ile gizemli bir yeraltı dünyasına çevirmekte, tavanın üzerinde büyüyen bir ağacın köklerinin aşağı doğru uzandığı izlenimini vermektedir. (Stehouwer).



Görsel 27. Giuseppe Licari, Humus, 2012, Yerleştirme
Kaynak: https://www.giuseppelicari.com/humus.html (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Sanatçı nesnenin zemine düşen gölgesi aracılığıyla nesne ile ilişkili, ancak doğrudan nesneyi yansıtmayan yeni bir temsil kurgulamıştır. Bu temsil, toprağın altında kalan ve üstündeki bitkinin yaşamının kaynağı olan bir yer altı dünyası olarak okunabilir. Bu okuma, gölgenin; ağaç/kök ilişkisi çerçevesinde, varlığın görünür kısmı ve onu mümkün kılan görünmeyen tarafı üzerinden değerlendirilmesini sağlar.

Gölgenin, ana formun izdüşümü olmaktan koparılması ve nesnenin bağlamını değiştirmesi bu durumun temel sebebi olurken, imge-gölge arasındaki yanıltıcı ikiliğe de vurgu yapmaktadır.

2.1.3.2. Tekinsizlik ve Korku Unsuru Olarak Gölge

Tekinsizlik ve Korku Unsuru Olarak Gölge başlığı altında gölge, yalnızca ışığın kesintiye uğramasıyla oluşan fiziksel bir iz olarak değil; belirsizlik, tehdit ve huzursuzluk duygularını görünür kılan anlatısal bir unsur olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda incelenecek eserlerde gölge, çoğu zaman görünene eşlik eden pasif bir öğe olmaktan çıkarak, mekânın atmosferini dönüştüren, figürün psikolojik durumunu derinleştiren ve izleyicide açıklanması güç bir tedirginlik duygusu uyandıran etkin bir görsel unsur hâline gelir. Böylece gölge, yalnızca karanlık bir alan değil; bilinmeyene, bastırılana, yaklaşmakta olana ya da doğrudan temsil edilemeyen bir tehdide işaret eden imgesel bir taşıyıcı olarak değerlendirilir. Bu bağlamda gölge, izleyicinin hem mekâna hem de imgeye ilişkin algısını korku ve kuşku ekseninde yeniden şekillendirir.

Bu bağlamda Giorgio de Chirico'nun *Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi* eseri incelenebilir (Görsel 228). Eserde şiddetli bir ışık-gölge kontrastı dikkat çekmektedir. Bu kontrastın oluşturduğu koyu gölgeler, sokağın ıssız görüntüsüyle birleştiğinde izleyicide, sokağın sahibinin gölgeler olduğu hissini uyandırır. İnsanların bulunması gereken bir mekânda, yalnızca gölgelerin bulunuyor olması izleyicinin mekâna dair tekinsiz bir hisse kapılmasına sebep olmaktadır. Bunun yanı sıra kadraja yeni girdiği anlaşılan koşan bir kız çocuğu, kaynağı belli olmayan tehditkâr bir gölgenin bulunduğu yöne doğru ilerlemektedir. Bu gölge, elinde bir sopa tutuyor izlenimi verecek şekilde resmedilmiştir. Gölgenin kaynağı olan varlığa dair hiçbir şey bilinmiyor oluşu hissedilen tedirginliğin ana kaynağı durumundadır. Bu noktada Victor I. Stoichita'nın eser hakkındaki aşağıdaki ifadeleri eserin yarattığı duygunun aktarılması açısından önemlidir;

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

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

Resimde oluşturulan gerçeküstü mekânın gölgelere ait bir sokak olduğu düşüncesi genişletilirse, eserde görüldüğü üzere resmin sağ tarafındaki binanın cephesi ve hemen yanında bulunan araba gölge içerisinde olmasına rağmen açık tonlarla detaylı bir şekilde işlenmişken üzerine güneş ışığı gelen kız figürü tamamen siyah bir siluet şeklinde resmedilmiştir. Bu tercih, bu sokağa sahip olan gölgelerin bu kız çocuğunu etkileri altına aldıklarını, ona musallat olduklarını hissettirmektedir. Bu şekilde kız çocuğunun kaderine karşı duyduğumuz tekinsizlik hissi güçlenmiş olur.



Görsel 28. Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi, 1914, 87.5 x 71.5 cm T.Ü.Y.B.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Giorgio_de_Chirico_-_Mystery_and_Melancholy_of_ a_Street_(1914).jpg (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Chirico'nun kasıtlı olarak uyguladığı bozuk perspektif de bu esere karşı hissedilen tekinsizlik duygusunu desteklemektir. Bu tavır izleyiciyi gerçekçi bir mekândan koparark metafizik bir uzama sokmaktadır. İlgili eserin tedirgin edici atmosferi, Rene Magritte'in *Işık İmparatorluğu* isimli resminde de (Görsel 29) gözlemlenebilir; ancak onun eseri, ışık-gölge kontrastıyla birlikte kavramsal bir zıtlık da içermektedir.

Magritte'in resminde açık ve güneşli olarak yorumlanabilecek bir gökyüzünün altında gölgelerin hâkim olduğu karanlık, hatta gece görünümünde bir sokak görülmektedir. Resim, yaşamın düzenleyici ilkelerinden biri olan gece-gündüz döngüsünün ihlal edilmesi ve bunun yarattığı tezatlık ile birlikte doğrudan izleyicisinin algısına saldırmaktadır (Flint). Gökyüzünde kullanılan mavi rengin tonu ve bulutlarda kullanılan parlak tonlar her ne kadar gündüz izlenimini veriyorsa; resmin alt bölümünde kullanılan soğuk gri ve siyah gölgeli tonlar da bir o kadar geceyi çağrıştırmaktadır. Karanlığın hâkim olduğu bu sokak adeta başka bir resimden kesilip bu gökyüzünün altına yapıştırılmış hissi verecek şekilde keskin bir konturla gökyüzünden ayrılmıştır. Sanatçının sokağa yerleştirdiği sokak lambası resmin alt kısmının karanlığını daha fazla vurgulamaya hizmet ederken bir yandan da yaydığı loş ışığın boş sokak görüntüsü ile birleşmesiyle birlikte huzursuz edici ve tekinsiz bir his yaratır.



Görsel 29. Rene Magritte, Işık İmparatorluğu, 195.4 x 131.2 cm, 1954
Kaynak: https://www.renemagritte.org/empire-of-light.jsp (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Platoncu düşüncede gerçek ve doğru bilgiyi simgeleyen, içgüdüsel olarak insanoğlunun çevresini net bir biçimde görmesini ve güvende hissetmesini sağlayan ve Orta Çağ Hristiyan düşüncesinde kutsallık ve dolaylı olarak huzur ve güven ile ilişkilendirilebilecek olan ışığın bu sokağa nüfuz edememesi izleyicide içgüdüsel olarak huzursuzluk ve tekinsizlik düşünceleri uyandırır. Bu sokak neden karanlıktır veya bu karanlığa ne sebep olmaktadır soruları eserin analizi için kritik role sahiptir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, karanlıkta kalan alanların gökyüzüyle hiçbir bağ kuramaması, sanki bir varlığın ya da kavramın gölgesinin yalnızca bu sokağa düştüğünü ve sokak dışındaki her yerin aydınlık olduğunu düşündürmektedir.

Tek ve yalnız bir sokak lambasının bulunması ve evin tek bir penceresinde ışık görülmesi de resmin yarattığı tekinsizlik ve yalnızlık hissiyatını destekler biçimde inşa edilmiştir. Aynı bu sokakta kimsenin olmaması gibi; izleyiciyi içine alan bu resim, izleyicinin geçmekten tedirgin olacağı bir sokak hissiyatı vermektedir.

Aynı zamanda ışığı yanan pencerenin bir kısmını kapatan ağaç sanki var olan bir durumun üstünün örtülmesi hissiyatını yaratarak bu evde tekinsiz bir durum olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Resmin, çok yakın bir anlatımla, ünlü korku filmi *The Exorcist*'in bir sahnesine ilham olması da bu düşünceyi güçlendirmektedir.

William Friedkin'in yönettiği 1973 yapımı korku filmi *The Exorcist*'in filmin afişi olarak da kullanılan bu sahnesinin (Görsel 30), Magritte'in *Işık İmparatorluğu* resmi ile olan benzerliği dikkat çekmektedir. Bahsedilen sahnede bir rahip, neredeyse zifiri karanlık bir sokakta, bir evin girişinde durduğu görülür. Atmosfer son derece kasvetli ve ışıklandırma son derece gerçeküstü bir boyuttadır. Önünde durduğu ev, içine şeytan girmiş bir kız çocuğunun bulunduğu evdir. Romandan uyarlanan filmde yönetmen Friedkin, kitapta bahsedilen sahneyi ve mistik atmosferi hayata geçirebilmek için Maggrite'in *Işık İmparatorluğu* resminden ilham aldığını belirmektedir (Burton, 2023).

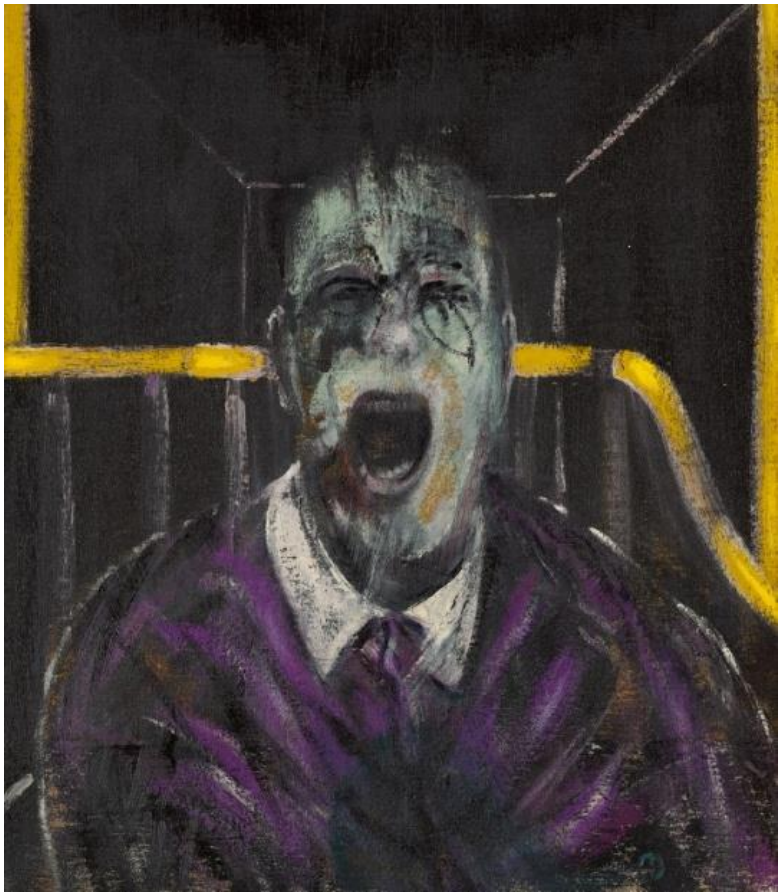


Görsel 30. The Exorcist Film Sahnesi

Kaynak: https://www.cocosse.com/2017/05/light-the-magritte-william-friedkin/#google_vignette (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Resimde korku ve tekinsizlik algısı üzerine incelenebilecek önemli sanatçılardan biri, hiç kuşkusuz Francis Bacon'dır. Sanatçının *Baş İçin Çalışma* (Görsel 31) eseri, doğrudan ve bağlamı dışında incelendiğinde, Magritte ve Chirco'nun eserlerinin aksine, ışık ve gölge kontrastı ile inşa edilmiş bir mekân değil, tamamen gölge tarafından yutulmuş bir mekân görülmektedir. Kontur çizgileri

ile yalnızca sınırları belli edilen mekânın içerisinde gölgelerin belirsizleştirdiği bir figür göze çarpar. Ağzı açık bir şekilde izleyiciye bakan figür, klasik anlamda ışık-gölge teknikleri ile boyutlandırılmamış; yüzün hacmi, büyük bir bölümünü kaplayan beyaz ve soğuk gri tonlar ile inşa edilmiştir. Mimiklerin okunmasını kolaylaştıracak yüz çizgilerinin bulunmaması, figürün yüzünde bulunan adeta yüzüne bulaşmış lekeler gibi görünen gölgeler, figürün sahip olduğu aşırı mimiğin detaylarını belirsizleştirerek figürün tekinsiz bir bağlama girmesine sebep olur. Duyguların okunabileceği gözlerin siyah içerisinde bırakılması ve yüzde oluşan ifadeyi okumayı sağlayan çizgilerin eksikliği, figürün nasıl bir ruh hali içerisinde olduğunu tahmin etmeyi zorlaştırmaktadır.



Görsel 31. Francis Bacon, Baş İçin Çalışma, 1952, 66 x 56 cm, T.Ü.Y.B. ve Kum
Kaynak: https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-head-0 (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Bacon'ın bu eseri, Velázquez'in *Masum X'in Portresi* (Görsel 32) portresine dayanarak yaptığı papa resimleri serisinden birisidir. Bacon bu serisinde

Velázquez'in kendinden emin ve rahat görünen papasını; genellikle elektrikli sandalyede, gerilimli ve çığlık atan bir şekilde resmederek onun sahip olduğu anlamı kırmaktadır. Velázquez'in dinginlik ve huzur atfettiği papa, Bacon'ın serisinde çaresizce çığlık atan, kişiliksiz ve işkence gören bir figüre dönüşmüştür (Wang, Mokhtar ve Mahsan, 2024, s. 332).



Görsel 32. Velázquez, Masum X'in Portresi, 1650, 141 x 119 cm, T.Ü.Y.B.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Innocent_X (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Sanatçı bu seride ikonikleşen çığlığında, 1925 yapımı Sovyet filmi *Potemkin Zırhlısı* filminden açıkça etkilenmiştir. Filmin bir sahnesinde (Görsel 33), bir hemşire gözünden vurulur ve yüzü kanlar içerisinde kalırken çığlık atar. Bacon bu hemşirenin görüntüsünü dönüştürerek Velázquez'in papa tasviri ile birleştirir. Hatta *Baş İçin Çalışma* (Görsel 31) eserinde, referans noktası olan hemşirenin gözlükleri ve gözünden akan kanlar net bir şekilde görülebilir (Wang, Mokhtar ve Mahsan, 2024, s. 334). Filmin siyah-beyaz yapısı, güçlü ışık-gölge karşıtlıkları ve yüz ifadelerini sertleştiren yüksek kontrastlı anlatımı, sahnenin tekinsiz etkisini artırmaktadır.

Gündelik insan görünümünün şiddet anında bozulması, açık ağız, kırılmış gözlük ve donmuş yüz ifadesi, tanıdık olanı yabancılaştırarak izleyicide hem korku hem de huzursuzluk yaratmaktadır.



Görsel 33. Potemkin Zırhlısı Film Sahnesi

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eisenstein_Potemkin_2.jpg (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Bu eserde (Görsel 31) gölge, mekânı yutarak uzamı gerçeküstü bir alana çekmektedir. Figürün başının en üst noktasındaki, mekânın siyahı ile kaynaşan siyah lekeler figürün mekân veya mekânı dolduran gölge tarafından yutulmaya başladığı izlenimini yaratır. Bu yutulma sanatçı tarafından kasıtlı bir şekilde yapılır (Sylvester, 1981, s. 12). Aynı şekilde, belirli bir ışık kaynağı varlığının hissedilmemesi ve buna karşın yüzde gölge olduğunu düşündüren siyah lekelerin bulunması da gerçeklik algısını zorlamaktadır. Bu çerçevede yüzdeki siyah lekeler, doğal bir gölge izlenimi yaratmak yerine; figüre bulaşmış bir karanlığın, belki de bir hastalığın veya ölümün temsili gibi görünmektedir. Ağzın açılma şekline dikkat edildiğinde, yüzdeki ve özellikle burun çevresindeki kas çizgilerinin yoksunluğu göz önünde bulundurulursa, bunun kaslara bağlı, gergin bir hareket değil; çenenin yer çekimi ile aşağıya inmesi

gibi rahat durduğu hissedilebilir. İnsanın ölmesi ile birlikte kas kontrolünün sona ermesi sonucunda yaşanabilecek bu durumu, gözlerin siyah ile örtülmüş olması ve yüzdeki lekelerin hastalık veya ölümü çağrıştırması argümanları ile birleştirildiğinde belki de bu figürün ölü olduğu söylenebilir. Yüzde kullanılan koyu kırmızı, mor ve sarı tonlar da bedenin çürümesini anımsatacak şekilde bu düşünceyi destekler niteliktedir.

2.1.2.3. Varlığın Karanlık Tarafı: Gölge

Bu başlık altında gölge, yalnızca bedensel varlığın ışıkla oluşan görsel "ikizi" olarak değil; bireyin bastırılmış, saklı ya da doğrudan görünür olmayan içsel yönlerini açığa çıkaran bir temsil alanı olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda incelenecek eserlerde gölge, kişinin dış dünyaya sunduğu görünür kimliğin (personanın) ötesinde, onun iç çatışmalarını, karanlık dürtülerini, ruhsal yarılmalarını ve yüzleşmekten kaçındığı benlik katmanlarını sembolize eden bir unsur hâline gelir. Böylece gölge, bireyin yalnızca fiziksel varlığına eşlik eden bir iz olmaktan çıkarak; görünmeyen benliğin, bastırılmış duyguların ve içsel hesaplaşmaların taşıyıcısına dönüşür. Bu noktada gölge, varlığın bütünlüğünü bozan değil, aksine onun görünmeyen tarafını görünür kılan bir eşlikçi olarak değerlendirilir; kişinin kendisiyle kurduğu gerilimli ilişkiyi, içsel bölünmelerini ve çoğu zaman karanlıkta bırakılan benlik parçalarını dışa vuran bir anlatım aracına dönüşür.

Freud ve Jung'da görüldüğü üzere, insanın ilkel arzu ve istekleri, istenmeyen duyguları veya topluma ters düşen davranışları her zaman alt bir benlik olarak düşünülmüştür. Bu kavramların baskılanması, sanatçıların eserlerine de yansırken; sanatçılar, içlerinde bastırılmış halde var olan bu duyguları dışa vurabilmek için sanatı bir araç olarak kullanırlar. Söylenenler ışığında Kasım Koçak'ın, *Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim* isimli eseri (Görsel 34) incelendiğinde bu durum daha net bir şekilde görülebilir ve anlamlandırılabilir.



Görsel 34. Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim, 1996, 210 x 210 cm T.Ü.Y.B.
Kaynak: https://kasimkocak.blogspot.com/2011/02/gittikce-cogalr-delimiz-bizim.html (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Sanatçı, eserini tekil bir figür ve onun gölgeleri üzerinden inşa etmiştir. Eserdeki gölgeler sanatçı için, figürünün iç dünyasını dışa vurmanın bir aracı olarak kullanılmıştır (Yakın, 2023, s. 108). Resme ilk bakıldığında, üzerinde deli gömleği olduğu anlaşılan beyaz bir gömlek giyen bir figür dikkat çekmektedir. Figürün vücut dili öylesine ince bir çizgiye oturtulmuştur ki; figür acı mı çekiyor yoksa eğleniyor mu anlayabilmek güçtür. Boyun sanki acıdan değil, isteyerek eğilmiş gibi durmaktadır. Yüz ifadesine geri dönüldüğünde vücutta görülen tezatlık burada da göze çarpmaktadır. Göz çevresindeki yumuşak kas inşası ile birlikte kızarık göz çevresi ve burun, gerilmiş ve dişlerini sıkan ağız yapısıyla zıtlık oluşturmaktadır. Bu yönüyle bakıldığında Koçak'ın figürü inşa etme şekli, figürün içinde bulunduğu zihinsel durumu oldukça etkili bir şekilde aktarmaktadır. Bu anlatım eser karşısındaki izleyiciyi anlam karmaşasına yöneltmektedir.

Figürün çevresine odaklanıldığında ise gerçeküstü bir mekân algısı ile karşılaşılır. Figür bir mağara içinde, kayadan bir kaidenin üstünde durmaktadır.

Figürün arkasında ise figüre ait farklı tonlarda birçok gölge yer almaktadır. Gölgeler, figüre ait ve onu taklit ediyor gibi görünmekle birlikte, aynı zamanda ana figürden bağımsız varlıklar gibi durmaktadır. Bu algının oluşmasında sanatçının kasıtlı olarak yaptığı varsayılabilecek, figürün düşen gölgeleri ile olan bağlantısını kesen kaidenin büyük bir etkisi bulunmaktadır. Aynı zamanda figürün üzerine gelen ışık yönü ile düşen gölgeler arasında oluşan perspektife bağlı bazı deformasyonlar da gölgelerin ayrı bir varlık olarak algılanmasında güçlü bir etmendir. Sanatçının kurguladığı bu ışık-gölge oyununun yanı sıra, gölgelere varlık olma anlamını katan asıl durum ise gölgelerin kafa kısımlarında, mağara duvarına ait doku ile bütünleşen ve izleyiciye açık bir şekilde gösterilmeyen yüzlerdir (Görsel 35 ve 36). Anlamın bu çerçevede kurulmadığı bir eserde, yüz hatlarını oluşturan lekeler; pareidolia ismi verilen, insan beyninin gördüklerini birbirinden bağımsız başka görüntülere benzetme mekanizması ile ilişkili bir durum olarak yorumlanabilecekken, sanatçının kurduğu anlam bütünlüğü ile birlikte bu yüzler buradaki gölgelere can vererek eserin bütünlüğünü tamamlar (Akdeniz, 2018, s. 376).



Görsel 35. Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim (Detay 1)



Görsel 36. Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim (Detay 2)

Eseri birkaç farklı bakış açısıyla değerlendirmek mümkün olsada, bu bakış açıları ortak bir sonuca yönelmektedir. Eğer figürün acı içinde olduğu varsayılırsa, bu durum Jung'un teorisinde ele alınan bastırılmış duyguların "gölge" aracılığıyla dışa vurulması biçiminde yorumlanabilir. Nitekim eserdeki gölgelerin sahip olduğu yüz ifadeleri birbirinden farklıdır; bu da onların, figürün bire bir yansımaları değil, farklı ruh hâllerini ya da psikolojik durumlarını temsil eden bağımsız semboller olduğunu düşündürmektedir. Bu açıdan bakıldığında, toplum tarafından bastırılan ya da saklanması beklenen duyguların bireyde yarattığı içsel acı, "gölge arketipi" üzerinden aktarılmış olabilir. Aynı düşünce sürdürüldüğünde, eserin ismiyle kurulan bağ daha net hale gelmektedir. Jung'un kavramsallaştırdığı şekliyle, bireyin topluma uygun bir persona geliştirememesi, onu toplum içinde "uyumsuz" olarak konumlandırır (Fordham, 1997, s. 60). Bu perspektiften bakıldığında, eserin başlığında yer alan "deli" ifadesi, toplumun kendi normlarına uymayan bireyleri dışlamak için kullandığı bir ifade olarak değerlendirilebilir. Figürün bir kaide üzerinde, adeta spot ışığı altında sergileniyor gibi betimlenmesi de dışlayıcı bağlamda, parmakla gösterilme durumunun ifadesi olarak değerlendirilebilir. Hepsi bir bütün halinde düşünüldüğünde eser için toplumun normallik anlayışına uymayan, uymadığı için parmakla gösterilen ve bu durumdan kaynaklı çekilen acının gözler önüne serildiği bir figürü gösterdiği söylenebilir.

Daha basit bir inceleme olarak resmin sembolizminden tamamen uzaklaşılarak bu figürün gerçekten bir deli olduğu ele alınırsa; buradan çıkarılabilecek en basit yorum, eser yalnızca deli bir insanın zihninin içine dair yapılmış bir yorumdan ibaret olabilir. Bahsedilen iki durum için de ortak nokta, gölgenin içsel bir durumu dışarıya vurmak amacıyla kullanılmasıdır.

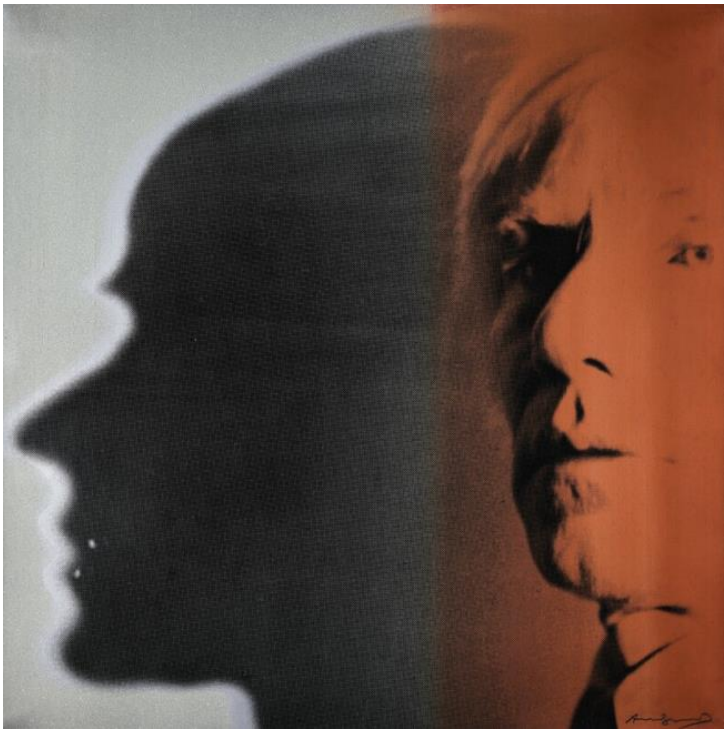
Benzer bir bağlamda Andy Warhol'un *"Gölge"* adlı eseri (Görsel 38) incelenebilir. Bu eser, Victor I. Stoichita tarafından, sanatçının yalnızca kendi imgesini sunan bir otoportre olarak değil, "sanatçı ve gölgesi" ilişkisini görünür kılan çift katmanlı bir yapı olarak ele alınır. Stoichita'ya göre eserin bu anlamı, onun tek başına bir görüntü olmasından değil, aynı zamanda *Efsaneler Serisi*'nin (Görsel 37) son halkası olmasından kaynaklanır. Dizide *Star, Uncle Sam, Superman, Howdy Doody, Mickey Mouse, Santa Claus, Mammy, Dracula* ve *Witch* gibi figürler yer alırken, son aşamada *"Gölge"*nin ortaya çıkması, Warhol'un seriyi kendi gölgesiyle

sonlandırdığını gösterir. Bu nedenle Stoichita, "Gölge"yi yalnızca bir otoportre olarak değil, Warhol'un kendi mitolojisi içinde konumlandırdığı son figür olarak değerlendirir (Stoichita, 2004, s. 96).



Görsel 37. Andy Warhol, Efsaneler Serisi, 1981

Kaynak: https://revolverwarholgallery.com/portfolio/myths-portfolio/ (Erişim Tarihi: 04.06.2026)



Görsel 38. Andy Warhol, "Gölge", 1981, 69.5 x 69.5 cm, Lenox Müze Kartonuna Elmas Tozu ile Serigrafi Baskı

Kaynak: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/prints-and-multiples/andy-warhol-the-shadow-f-s-ii-267 (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Stoichita'nın dikkat çektiği temel nokta, bu eserde yüz ile gölge arasında kurulan ilişkinin tamamlayıcı olmamasıdır. Burada gölge, sanatçının yüzüne bağlı ikincil bir unsur gibi değil, onunla yan yana duran ve kendi başına anlam taşıyan bir varlık gibi görünür. Stoichita bu yapıyı, "çiftlenmiş bir imza" olarak tanımlar; çünkü bir yanda izleyiciye dönük sanatçı yüzü, öte yanda ise başka yöne bakan gölge yer alır. Böylece eser, sanatçının kendisini bütün ve yekpare bir özne olarak sunmasından çok, kendi yanına yerleşen bir ötekiyle birlikte görünür hale gelişini ima eder (Stoichita, 2004, s. 96).

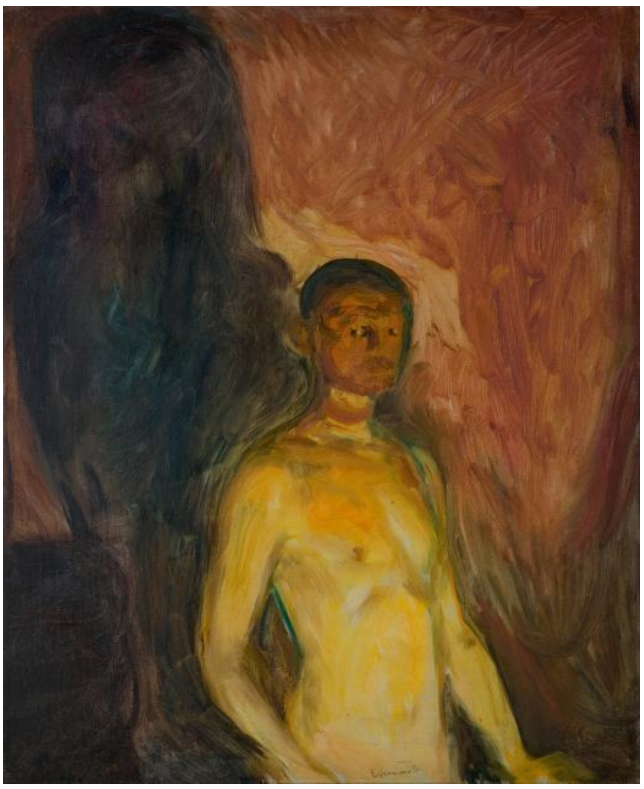
Bu noktada, Stoichita, Peter Pan anlatısında gölgenin kişiyi yeniden "gerçek" ve "maddi" kılan bir unsur olduğunu hatırlatır; Wendy'nin gölgeyi Peter Pan'a yeniden dikmesiyle, Peter tekrar "varlık" kazanır. Warhol'da ise bunun tersi söz konusudur. *"Gölge"* eserinde gölge, özneyi bütünleştiren bir unsur değil; onun yanında duran, fakat ondan ayrışan bir görünüm olarak belirir. Bu nedenle Stoichita, Warhol'un gölgeyi yeniden bütünleşmenin değil, ayrışmanın ve yer değiştirmiş benliğin işareti haline getirdiğini ileri sürer (Stoichita, 2004, s. 95, 104-105).

Stoichita'ya göre *"Gölge"*nin *Efsaneler Serisi*'nin sonunda yer alması, bu ayrışmayı daha da önemli kılar. Çünkü dizide yer alan figürler bireysel varlıklar olmaktan çok, kültürel imgeler ve kolektif maskeler olarak işlev görür. Serinin sonunda Warhol'un kendi yüzünü değil de kendi gölgesini öne çıkarması, sanatçının kendisini artık doğrudan bir özne olarak değil, kendi mitik imgesi içinde konumlandırdığını düşündürür. Başka bir deyişle, Warhol dizinin sonunda "kendisi"ni değil, kendisinin gölgesel ve ikizlenmiş halini bir persona olarak sahneye çıkarır. Bu yüzden *"Gölge"*, sanatçının benliğini açığa çıkaran bir otoportre olmaktan çok, sanatçının kendi gölgesine dönüşen imgesini gösteren bir yapıt olarak yorumlanır (Stoichita, 2004, s. 96- 105).

Stoichita'nın ulaştığı sonuç, Warhol'da gölgenin yokluk ya da eksiklik anlamına gelen bir unsur olmadığıdır. Tam tersine, gölge burada sanatçının yeni görünme biçimi haline gelir. Peter Pan'da gölge, öznenin bir parçası olarak yeniden ona eklemlenirken; Warhol'da gölge, onu temsil düzleminde yeniden tanımlayan bir unsur olur. Bu nedenle *"Gölge"*, benliği içsel bir öz olarak doğrulayan bir eser değil,

benliği kendi yanında duran gölgesiyle birlikte düşünen ve onu bu ikilik içinde görünür kılan bir yapıt olarak değerlendirilebilir (Stoichita, 2004, s. 104-105).

Koçak ve Warhol'un eserlerinde yer alan persona temalarından farklı olarak, Edward Munch'un *Cehennemde Otoportre* (Görsel 39) isimli eserinde de anlamın gölge üzerinden inşa edildiği gözlemlenebilir.



Görsel 39. Edvard Munch, Cehennemde Otoportre, 1903, 82 x 66 cm, T.Ü.Y.B.

Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-in-hell/vAH377jnJvW2XA?hl=en (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Resimde, izleyicide gerginlik duygusu uyandıran birçok unsur yer almaktadır. Munch'un vücuduna vuran sarı ışığa rağmen gölgeler içinde resmettiği portresi, onun sahip olduğu ifadenin anlamlandırılmasını zorlaştırmaktadır. Bir diğer dikkat çekici unsur, duvara düşen gölgenin figüre göre çok daha büyük olmasıdır. Bu gölge, adeta Munch'un omuzlarına yüklenmiş bir ağırlık ya da peşinden sürüklediği bir huzursuzluğu çağrıştırmaktadır. Stoichita gölge deformasyonu ve büyütülmesinin, bir kişinin negatif yönlerini vurgulamak için kullanıldığından bahseder (Stoichita, 2006, s. 136). Bu bağlamda tabloya verilen isim de düşünüldüğünde, figürün üzerine düşen ışık bir anlamda günahlarla yüzleşmenin simgesi olarak yorumlanabilir; bu da arka

plandaki gölgenin, sanatçının taşıdığı günahların görsel bir yansıması olarak okunmasına zemin hazırlar.

Munch'un dik duruşuna rağmen bakışlarındaki ifade izleyicide belirgin bir zıtlık duygusu uyandırır. Yüzüne yansıyan ifade, sanki bir dinginlik ve kabulleniş hali taşımaktadır. Gözlerinde, arkasındaki gölgeden -belki de geçmişin yüklerinden ya da kişisel günahlarından- haberdarmışçasına bilinçli bir bakış vardır. Cehennemde oluşuna dair bir şaşkınlık ya da dehşet sezilmez; adeta bu durumu çoktan kabullenmiş ya da zaten bunu bekliyor gibidir.

Eser, sanatçının yaşam deneyimlerinin bir yansıması olarak da okunabilir. Bu bağlamda gölge, günahların değil, sanatçının iç dünyasını kuşatan melankoli ve ıstırabın bir metaforu olarak değerlendirilebilir. Bu yorumu desteklemek amacıyla, Munch'un kendi sözlerine başvurmak, onun ruh hâlini ve bu eserdeki tavrını daha derinlikli anlamamıza olanak tanır:

> "Doğduğum günden beri korku, keder ve ölüm melekleri yanımda oldular. Oynarken beni takip ettiler- Her yerde beni takip ettiler. Bahar güneşinde ve yazın görkeminde beni takip ettiler. Gözlerimi kapattığımda başucumdaydılar, beni ölümle, cehennemle ve sonsuz lanetle tehdit ettiler. Çoğunlukla gecenin ortasında vahşi bir korku içinde etrafa bakarken uyanırdım- Cehennemde miydim (Prideaux, 2012, s. 2)."

Bu sözler de gösteriyor ki sanatçının resminde önemli bir unsur olarak kullandığı gölge metaforu sanatçının yaşam öyküsüne dair izleri aktarma konusunda belirleyici bir unsur olmakla birlikte eserin içeriğinin oluşmasında da oldukça belirleyici bir role sahiptir.

2.1.2.4. Gölge ve Sükûnet

Gölge ve Sükûnet başlığı altında gölge; karanlık, korku ya da tekinsizlik üreten bir unsur olarak değil; dinginlik, içe dönüş ve düşünsel derinlik yaratan bir atmosfer öğesi olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda incelenecek eserlerde gölge ve onun kurduğu karanlık alan, tehditkâr bir belirsizlikten çok, dış dünyanın gürültüsünü geri plana iten ve bireyi kendi iç sessizliğiyle baş başa bırakan bir ortam oluşturur. Böylece karanlık, yalnızca bilinmeyene işaret eden huzursuz edici bir boşluk değil; kişinin gündelik akıştan uzaklaşarak durduğu, düşündüğü ve kendi iç

dünyasına yöneldiği bir eşik hâline gelir. Bu noktada gölge, görünürlüğü azaltan bir eksiklik olmaktan çıkarak tam aksine görülmek istenmeyeni örten bir unsur haline gelmektedir.

Edward Hopper' ın eserlerlerinde bu etki rahatlıkla görülebilir. Tekinsizlik ve Korku Unsuru Olarak Gölge başlığında (bkz. S.44-51) bahsedilen, Magritte ve Chirico'nun eserlerinin aksine Hopper, ışık ve gölgeyi melankoli, yalnızlık veya sakinleştirici bir mekân algısı yaratmak için kullanır. Hopper' ın *Gece Kuşları* (Görsel 40) resmi bu çerçevede incelenebilecek bir eserdir.

Eserde bir sokak ve bu sokağın köşesindeki bir restoran dikkat çeker. Restoranın aydınlık atmosferine ve orada oturan insanlara karşın sokak tamamen boş ve ıssız görünmektedir ancak; Magritte (Görsel 29) ve Chirico'nun (Görsel 28) resimlerinde mekâna yayılan gölgeler olabildiğince siyaha yakın, yutucu ve ışık ile arasındaki zıtlık olabildiğince fazlayken Hopper'ın eserinde gölgeler renkli ve yumuşaktır. Renkli gölgelerin kullanılması bu bağlamda ıssız görünen sokağa daha yumuşak bir atmosfer verilebilmesini sağlamıştır. Yumuşayan atmosfer tekinsizlik yerine ıssızlık ve yalnızlık duygularına daha yakın bir hale gelmektedir. Eser, restoran ve sokak arasında fiziksel ve kavramsal bir ışık ve gölge kontrastı içerisinde resmedilmiştir. Bu tercih, bireyleri dış dünyadan soyutlayarak tek gerçeklik olan restoranda sabitlemektedir. Sokağın dış dünya olduğu düşünülürse, restoran bireyin zihninin içini sembolize etmektedir.



Görsel 40. Edward Hopper, Gece Kuşları, 1942, 152 x 84 cm, T.Ü.Y.B.

Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/nighthawks-edward-hopper-american-1882-1967/6AEKkO_F-9wicw?hl=en (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Hopper eserine İkinci Dünya Savaşı döneminde, Pearl Harbour saldırısının yapıldığı dönemde başlamıştır. Savaşın yarattığı bunalımın ve kasvetin resmine yansıdığı düşünülmektedir (Aldoğan, 2019, s. 250). Bu bağlamda, restorandaki bireylerin içe kapanık ve düşünsel bir hâlde resmedilmesi, esere hâkim olan izolasyon duygusu ve savaş döneminin toplum üzerinde yarattığı bunalımlı atmosfer ile birlikte, dış dünya ile bireyin içsel dünyası arasındaki ayrımın karanlık sokak ve aydınlık restoran düalizmi üzerinden kurulmasına olanak tanımaktadır. Bireylerin zihinsel olarak içinde bulunduğu durumun aktarılmasında, aydınlık restoran ve karanlık sokağı birbirinden ayıran kırılgan cam da etkili bir unsurdur (Thompson, 2014, s. 209).

Harald Slott-Moller'in *Alacakaranlık* eserinde (Görsel 41) ise Hopper'ın tam aksine mekân neredeyse tamamen gölge tarafından yutulmuştur; ancak bu eser incelendiğinde gölgenin hâkim olduğu bir eser olmasına rağmen izleyicide tekinsizlik veya korku yerine sükûnet veya yalnızlık hisleri uyandırır. Gölgeler eserde neredeyse her şeyi yutmuş, geriye yalnızca siluetleri bırakmıştır. Odayı yalnızca açık pencereden giren alacakaranlık vaktinin loş ışığı aydınlatır. Buna rağmen eser, karanlık tarafından yutulmuş veya ele geçirilmiş hissini uyandırmaz. Figürlerden birinin gitar çalıyor olması ve diğer figürün vücut dilinin gergin değil nispeten rahat ve düşünceli görünmesi de karanlığın yarattığı algının korku veya tedirginlikten büyülü bir atmosfere kaymasına imkân sağlar (Harald slott-møller. skumring. 1918). Şehre yayılan sisin şehrin detaylarını örtmesi gibi gölge de bu eserde mekânın detaylarını gizleyerek odağı istediği noktaya yönlendirir; ancak gölgenin bu işlevini eserin yalnızca teknik bir unsur olarak düşünmek eserin anlatısını zayıflatabilir. Aynı bağlamda eserde figürleri sarmış olan gölgeler onların bu ana odaklanmasını sağlayan, zamanı ve mekânı donduran bir araç görevi görür. Sanki onları dış dünyanın tüm gerçekliğinden koparark yalnızca bu anın varlığına çeker.



Görsel 41. Harald Slott-Møller, Alacakaranlık, 1918, 81 x 51 cm, T.Ü.Y.B.
Kaynak: https://www.mutualart.com/Artwork/Twilight/FE32DE7265A4FFB5 (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Eser incelenirken, figürler aynı mekânın ve atmosferin unsurları olmalarına rağmen birbirlerinden kopuk algılanmaktadırlar. Bunu sağlayan en büyük etkenlerden biri, iki figürü ayıran sütundur. Pencereleri bölen bu sütun yalnızca figürlerin arasına mesafe koymakla kalmaz aynı zamanda farklı biçimlerde işlenmiş iki pencereyi de birbirinden ayırır. Solda görülen figür, önü bir ağacın yaprakları ile kapanmış pencereden dışarıya bakarken, düşünceli bir beden diliyle inşa edilmiştir. Bu tercih figürü melankolik bir noktaya çekerek mekânın bütünlüğünden koparır ve daha izole bir noktaya taşır. Böylece izleyiciye, figürün içinde bulunduğu andan da soyutlanarak kendi iç dünyasına döndüğünü hissettirmektedir. Bu çerçevede figürün tamamen gölgelere gömülmüş halde resmedilmesi de figürün; zihinsel olarak bu fiziksel mekânın içerisinde değil, zihinsel bir düşünme uzamında olduğunu destekler niteliktedir. Eserin hissettirdiği yalnızlık hissi de bu noktada ortaya çıkar.

Gölgelere gömülmüş soldaki figürün aksine eserin sağında bulunan figür ise pencereden giren ışığın tamamını üzerinde taşır; ancak eserde algıyı bozan tek olgu da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Sağda bulunan figürün vücudu ışık ile aydınlanmasına rağmen figürün başı tamamen bir kara delik gibi resmedilmiştir.

Eserin ışık-gölge algısı gerçeküstücü bir üslup taşımadığından ve resmedilen sahne gerçekçi bir görüntü sunduğundan dolayı bu tercih bilinçli bir anlatının sonucu gibi durmaktadır. Soldaki figürün ortamdan izole olduğu düşüncesi çerçevesinde bu tercih biraz daha anlam kazanmaktadır. Sağdaki figürün yüzünün gölge ile saklanması onu kimliksizleştirerek izleyicinin yalnızca onun gerçekleştirdiği aksiyona odaklanmasına sebep olmaktadır. Bu durum yalnızca izleyici için değil, düşünsel dünyasına daldığını varsaydığımız soldaki figür için de geçerli olabilir. Onun için o anda "var" olan oradaki birey değil, düşünsel yolculuğunda duyduğu gitarın sesidir. Eserde ışık ile en fazla vurgulanmış yer olan gitar, onun bu atmosferdeki iki figür için de en kesin varlık olduğunu hissettirmektedir. Böylece eser dünyayı algılamanın iki farklı biçimini temsil etmektedir (Harald slott-møller. skumring. 1918).

2.1.2.5. Varlık ve Gölge

Bu başlık altında gölge, yalnızca fiziksel bir bedenin ışık altındaki izdüşümü olarak değil; doğrudan görünür olmayan bir varlığın, saklanan bir duygunun ya da dolaylı biçimde hissedilen bir mevcudiyetin göstergesi olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda gölge, görünmeyeni görünür kılan; varlığı doğrudan temsil etmek yerine onu sezdiren, ima eden ve derinleştiren bir anlatım aracına dönüşür. Bu noktada gölge, yalnızca figüre eşlik eden tamamlayıcı bir unsur değil; mevcudiyetin farklı biçimlerini açığa çıkaran, beden ile duygu, görünür olan ile saklı kalan arasındaki ilişkiyi görünür kılan bir eşik olarak değerlendirilmektedir.

Picasso'nun, *Kadının Üzerindeki Gölge* (Görsel 42) eseri incelendiğinde bu eserde gölge, bedensel varlığın bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Picasso'nun kübist dönemine denk gelen eserde, uzanan nü bir kadın figürü görülmektedir. Kadının üzerine ise kompozisyonun dışında kalan bir figürün gölgesi düşmektedir. Kapı eşiğinde olduğu anlaşılan bu figürün gölgesi, eseri birden fazla anlamda ayakta tutan bir unsur olarak kullanılmaktadır.



Görsel 42. Picasso, Kadının Üzerindeki Gölge, 1953, 130 x 97 cm, T.Ü.Y.B. ve Füzen
Kaynak: https://www.mutualart.com/Artwork/VINTAGE-PORTRAIT-COMMISSION/5D5472BD55D141C68E82A3D64FD7141B (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

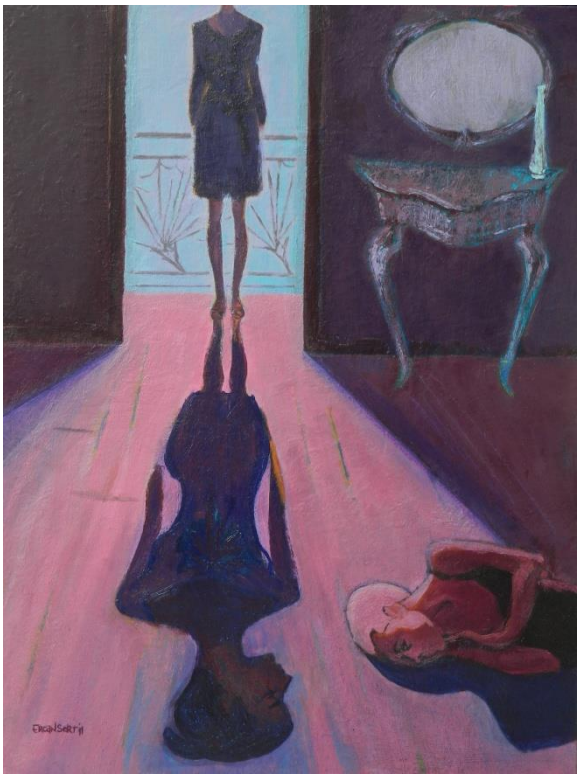
Eserdeki gölgeler incelendiğinde, Picasso'nun kübist yaklaşımına karşın bu gölgeler tek parça halinde, bölünmemiş ve parçalanmamış bir form olarak izleyiciyi karşılar. Aynı zamanda bedenden düştüğü anlaşılan gölgenin oranları -deforme olmasına rağmen- kadın figürüne göre gerçeğe çok daha yakın durmaktadır. Kadın figüründeki çözülmüş, parçalanmış ve açık olarak okunabilecek üslup; gölgenin kapalı, dik ve kaplayıcı üslubu ile hem teknik açıdan hem de anlatı açısından bir zıtlık oluşturur. Bu zıtlık figür ile gölge arasında rahat veya sakin bir ilişki değil, gölgenin hükmettiği, baskı kurulmuş bir ilişki izlenimi yaratmaktadır. Bu çerçevede, gölgenin resme sanki sonradan dâhil olmuş gibi görünerek kadın figürünün alanını bölmesi ve karartması da aynı düşünceleri destekler bir niteliktedir.

Bu eserde gölge, orada olduğu fiziksel olarak görülmeyen figürün varlığını kanıtlar niteliktedir. Kadın figürü her ne kadar poz veriyormuş gibi görünsede, gölgenin temsil ettiği kişinin bir resim yaptığına dair bir gösterge bulunmamaktadır; yani bu gölge, resmin yapıldığı ana ait bir görüntüde ressamın imzası olarak

yerleştirilmemiştir. Bu durum da yaşanan bu anın cinsel dürtülere hitap eden bir durum olduğunu hissettirir; ancak yapılan bazı tercihler eserin izlenmesinde tedirgin edici bir etki taşımaktadır. Bu gölgenin temsil ettiği figür sanki yalnızca izliyor gibi görünmektedir. Vücudundan yansıyan gölgede hiçbir hareketin izine rastlanmaz. Ne kapının eşiğini aşarak odaya giriyor gibi görünmektedir, ne de eşikten ayrılıp yürümeye devam ediyor gibi görünmektedir. Bu durum izleyicide doğal olmayan bir gözetleme durumunun varlığına dair bir his uyandırmaktadır. Gölgenin temsil ettiği figür adeta, "kimliği belirsiz bir bakış" ile ilişkilendirilebilecek olan dikizleme eylemini gerçekleştiriyor gibi hissedilmektedir. Burada gölge kadın figürünün mahrem alanına sızan, onu gözetleyen, sessiz ve tehditkâr bir bakışın görselleşmiş hali olarak yorumlanabilir.

Stoichita bu eserin Batı resminde yeni bir "nü" kavramı ortaya koyduğunu belirtir. Eserin cinselliği çağrıştıran yapısının mahremiyetin ihlal edilmesinden kaynaklandığına; kadının yatay ve dişil vücuduna düşen dikey ve eril gölgenin yarattığı kompozisyonun yanı sıra bu etkileşimin kadının cildini kızartmış olmasına da dikkat çeker. Ona göre tablodaki gölge, hem ressamın hem de seyircinin bir izdüşümü olarak, bir "dikizleyici"ye aittir. Onun arzusu, gölge ile bedenin birleştiği noktalarda tenin alev alıyormuş gibi görünmesine yol açar. Stoichita'ya göre eserde hissedilen dikizleme duygusu, Dürer'in perspektif anlayışıyla ilişkilidir; çünkü perspektif burada yalnızca mekânı düzenleyen bir sistem değil, bedeni görsel olarak çözümleyen ve onu bakışın denetimine açan sofistike bir "röntgenleme" aracına dönüşür. Bu nedenle figüre yönelen bakış, nötr bir gözlem olmaktan çıkarak mahrem alana sızan röntgenci bir bakış niteliği kazanır (Stoichita, 2006, s. 121-122).

Benzer bir kompozisyon, Picasso'nun kadrajını tam tersine çeviren Ercan Sert'in *Düş* isimli eserinde (Görsel 43) görülmektedir. Bu eserde ise gölge çok daha farkı bir anlatım sunmaktadır. Eserde kapının eşiğinde duran ve kadın olduğu anlaşılan bir figür görülmektedir. Donuk ve hareketsiz duran bu figürün gölgesi, açık olan kapıdan gelen ışık ile odanın içerisine düşmüştür. Düşen gölgenin hemen sağında ise yine bir kadın figürü, yere uzanmış bir şekilde dikkat çekmektedir. Bu figür, içinde bulunduğu psikolojik durumun bir temsili olabilecek şekilde düşünceli veya melankolik bir ifade içerisindedir.



Görsel 43. Ercan Sert, Düş, 2012, T.Ü.Y.B.

Kaynak: https://www.behance.net/gallery/24550587/Dream (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

Düşen gölgenin yapısı incelendiğinde, sanatçının bu gölgeye bir kimlik atfettiği görülmektedir. Karanlık olması gereken yüz, gölgenin geri kalanından daha farklı bir tonda resmedilmiş ve bunu pekiştirmek için kaş ve göz eklenmiştir. Bu tercih normalde kimliksiz olması gereken gölgenin, sahibinin duygu ve düşüncelerini taşıdığını; onun silik veya kimliksiz bir kopyası değil, bir temsili olduğunu düşündürmektedir.

Eserde görülen gölgenin başı, yerde yatan figüre dönüktür. Gerçekte böyle bir görüntünün oluşabilmesi için kapıda duran figürün odaya veya odadaki figüre değil, kapının eşiğinden dışarıya bakıyor olması gerekir. Bu da eserdeki gölgenin kendi başına bir duygu ve düşünce aktarımı aracı olduğunu destekler niteliktedir. Bu tercih, yerde yatan figürden tamamen uzakta duran kapıdaki figürün, yine de içerideki figürle bir şekilde ilgilendiğini izleyiciye gösterir. Picasso'nun eserinin (Görsel 42) aksine burada gölge, yerde yatan figür ile kesişmez. Bu ayrışma, izleyicide, yerdeki figür ile kapı eşiğinde konumlanan figür arasında duygusal bir mesafe ya da iletişimsel bir kopukluk bulunduğu izlenimini uyandırır. Sanki

ertelenmiş bir yüzleşme ya da gerçekleşemeyen bir temas anı bulunmaktadır. Söz konusu kopukluk, aynı zamanda dile getirilemeyen ya da bastırılan duyguların varlığına da işaret edebilir. Başka bir bakış açısıyla, eserde hâkim olan pembe, mor ve yumuşak mavi tonların oluşturduğu renk paleti, geleneksel olarak kırılganlık, içe dönüklük ve duygusal hassasiyetle ilişkilendirilen bir atmosfer üretir (Kaya ve Epps, 2004, s. 400-401). Bu atmosfer, figürler arasındaki iletişimsel kopukluğu yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda duygusal bir düzlemde de görünür kılar. Bu şekilde gölge, fiziksel bir varlığın "var" olduğunu gösterdiği gibi aynı zamanda bu varlığı söylenmemiş sözlerin veya kurulamamış bağların bir temsili olarak da eserde asıl anlamı inşa eden unsur olarak düşünülebilir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın yürütülme sürecine ilişkin yöntemsel bilgiler açıklanmaktadır. Araştırmanın modeli, kapsamı, veri toplama süreci ve elde edilen verilerin değerlendirilme biçimi bu başlık altında ele alınmıştır. Böylece çalışmanın kuramsal ve uygulamalı bölümlerinin hangi yöntemsel çerçeve doğrultusunda oluşturulduğu ortaya konulmuştur.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı temelinde yapılandırılmıştır. Nitel araştırma, belirli bir konunun ne kadar ya da ne ölçüde gerçekleştiğini ortaya koymaktan çok, olguyu daha geniş ve derinlikli bir bakış açısıyla anlamayı amaçlar. Bu yaklaşımda, bir etkinliğin nicel boyutlarından ziyade niteliği, anlamı ve bağlamı üzerinde durulur (Büyüköztürk vd., 2016, s. 248).

Bu doğrultuda araştırmanın temelini oluşturan gölge kavramı yalnızca fiziksel bir olgu olarak değil; psikolojik, felsefi anlamlar taşıyan bir olgu olmakla birlikte, aynı zamanda sanat eserinde anlam oluşturma açısından doğrudan role sahip bir öğe olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, 20. yüzyıldan günümüze kadar uzanan süreçte gölgenin modern ve çağdaş sanat eserlerinde anlamsal açıdan katkısını inceleyerek eser-anlam ilişkisindeki rolünü incelemektedir.

3.2. Veri Toplama Yöntemi

Araştırmada veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi kullanılmıştır. "Belgesel tarama olarak da bilinen doküman analizinde, var olan kayıt ve belgeler incelenerek veri elde edilmektedir (Sak, Şahin Sak, Öneren Şendil, & Nas, 2021, s. 230)." Bu yöntem kapsamında kitaplar, bilimsel makaleler, tezler ve dergiler gibi yazılı kaynakların yanı sıra sanat eserleri, fotoğraflar ve dijital görseller gibi görsel dokümanlardan da yararlanılabilmektedir (Karadaban vd., 2023, s. 2667-2668).

Bu doğrultuda araştırma kapsamında özellikle sanat tarihi, psikoloji ve felsefe alanlarında yer alan yazılı kaynaklar incelenmiş; aynı zamanda konu ile ilişki kurulabilecek sanat eserlerinin belirlenebilmesi amacıyla araştırmanın kapsamına giren dönemlere ait görsel dokümanlar taranmıştır. Araştırma sürecinde öncelikle gölge kavramının fiziksel yapısı incelenmiş; ardından gölgenin psikolojik, felsefi ve sanatsal boyutlarına ilişkin kaynaklar değerlendirilmiştir. Daha sonra modern ve postmodern dönemde gölgenin yalnızca fiziksel gerçekliği temsil eden bir unsur olmaktan çıkarak bir anlatım aracına dönüşmesine ilişkin örnekler araştırılmıştır.

Elde edilen veriler doğrultusunda gölgenin kullanım biçimleri; "Yanıltıcı İmge Olarak Gölge", "Tekinsizlik ve Korku Unsuru Olarak Gölge", "Varlığın Karanlık Tarafı Olarak Gölge", "Gölge ve Sükûnet" ve "Varlık ve Gölge" başlıkları altında sınıflandırılmıştır.

Araştırmanın ikinci aşamasında ise belirlenen temalar doğrultusunda incelenecek eserler seçilmiştir. Eser seçiminde amaçsal örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçsal örnekleme, araştırmanın hedefleri doğrultusunda bilgi açısından zengin örneklerin bilinçli biçimde seçilmesine dayanır ve bu sayede incelenen olgunun derinlemesine çözümlenmesine olanak tanır. Bu yaklaşımda temel amaç, araştırma problemini en iyi temsil eden durumlar üzerinden anlam katmanlarını ayrıntılı biçimde ortaya koymaktır (Büyüköztürk vd., 2016, s. 88). Bu doğrultuda gölgenin anlatım aracı olarak belirgin biçimde kullanıldığı eserler, oluşturulan tematik kategoriler altında değerlendirilecek şekilde araştırma kapsamına dâhil edilmiştir.

3.3. Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde görsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. Doküman incelemesinin bir alt başlığı olarak değerlendirilen görsel analiz; görsel verilerin, simgelerin ve göstergelerin incelenerek açıklanması ve yorumlanması sürecini ifade etmektedir (Sönmez ve Alacapınar, 2016, s. 112). Bu doğrultuda araştırma kapsamında ele alınan sanat eserleri; kompozisyon, figür, ışık-gölge ilişkisi, mekân, nesne ve sembolik öğeler açısından değerlendirilmiştir.

Görsel analiz yöntemini destekleyici biçimde araştırmada ayrıca Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümleme yöntemi temel alınmıştır. Bu

yöntem doğrultusunda eserler yalnızca biçimsel özellikleri açısından değil; taşıdıkları sembolik, kültürel, psikolojik ve düşünsel anlamlar bakımından da incelenmiştir. Panofsky'nin üç aşamalı çözümleme yöntemi; ön-ikonografik inceleme, ikonografik tanımlama ve ikonolojik yorum aşamalarından oluşmaktadır (Türkcan, 2021, s. 89).

İlk aşama olan ön-ikonografik incelemede, sanat eserinde yer alan biçimler, figürler ve hareketler doğal anlamları doğrultusunda değerlendirilmiştir. İkinci aşama olan ikonografik çözümlemede ise sanatsal motiflerin birleşiminden oluşan imgeler, hikâyeler, alegoriler ve semboller incelenmiş; gölgenin hangi anlamları temsil ettiği araştırılmıştır. Son aşama olan ikonolojik yorum sürecinde ise eserler; dönemin düşünsel yapısı, sanatçının yaklaşımı ve kültürel bağlam doğrultusunda değerlendirilmiştir (Panofsky, 2012, s. 28-29).

Bu yöntem kapsamında eserlerde yer alan figürler, nesneler ve sembolik öğeler yorumlanmış; gölgenin "Yanıltıcı İmge", "Tekinsizlik ve Korku", "Varlık", "Varlığın Karanlık Tarafı" ve "Sükûnet" gibi kavramlarla kurduğu ilişkiler incelenmiştir. Bu bağlamda gölgenin modern sanattan günümüz sanatına kadar uzanan süreçte eserlerin anlam yapısına katkı sağlayan, anlatımı derinleştiren ve düşünsel içeriği güçlendiren bir anlatım öğesine dönüştüğü değerlendirilmiştir.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

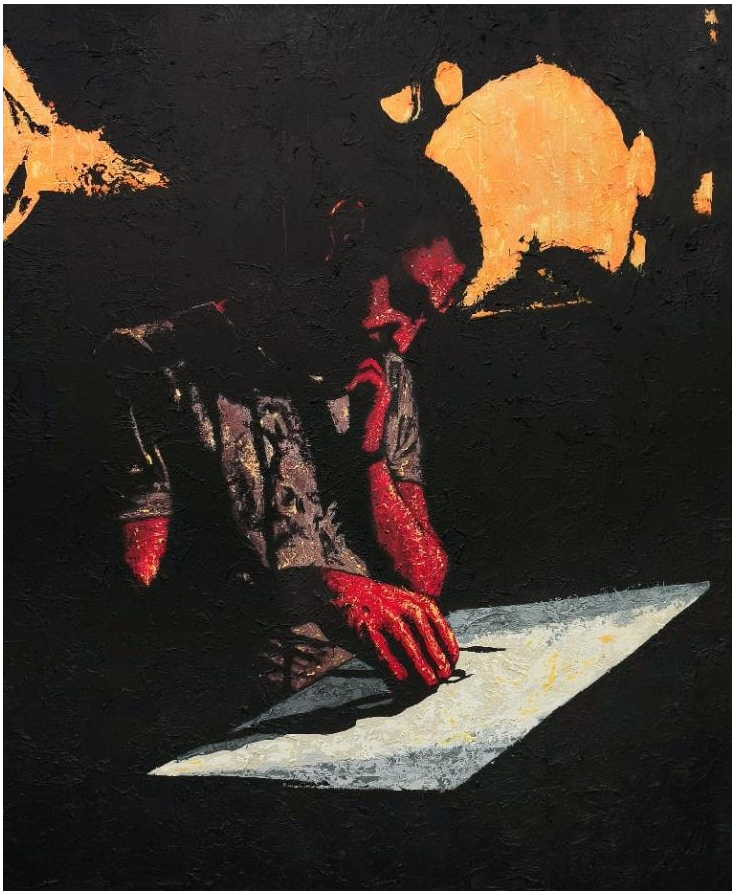
Bu bölümde, araştırmanın kuramsal çerçevesinde ele alınan gölge kavramı, araştırmacının sanatsal üretimleri üzerinden değerlendirilmektedir. İncelenen eserlerde gölge, yalnızca ışığın kesintiye uğramasıyla oluşan biçimsel bir unsur olarak değil; görünmeyen varlığı gösteren, bastırılmış duyguyu dışa vuran, mekânsal belirsizliği kuran veya psikolojik gerilimi görünür kılmayı sağlayan bir anlatı aracı olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda eserler, gölgenin farklı kullanımları sonucunda ortaya çıkan anlam katmanları üzerinden incelenmiştir.

Bu kapsamda düşünüldüğünde araştırmacının eserlerinde gölge; detayları yutan, görünür olanı belirsizleştiren, görünmeyeni ortaya çıkartan ve/veya insan algısını bozmayı amaçlayan bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Eserlerde başvurulan sert ışık-gölge kontrastı, özellikle portrelerdeki ifadelerin doğrudan okunmasını zorlaştırmakta ve normal koşullarda tekinsiz olarak algılanmaması gereken mimikleri; belirsiz, gerilimli ve rahatsız edici bir görsel konuma taşımaktadır. Bununla birlikte eserlerde kullanılan renk; Fovizm'in doğal olmayan ve duyguyu öne çıkaran renk anlayışıyla ilişkilendirilebilecek biçimde, figürlerin ruh hâllerini ve kompozisyonun atmosferini destekleyen temel unsurlardan biri olarak ele alınmaktadır. Bu noktada eserlerin yüzeylerinde kullanılan doku bir yandan geniş renk ve gölge alanlarına hareket kazandırırken, diğer yandan figürlerin karanlıkla kurduğu ilişkiyi güçlendirerek eserlerdeki tekinsizlik hissini desteklemektedir. Böylece eserler gölge, renk ve dokunun birlikte kullanımı aracılığıyla izleyiciyi, huzursuz edici bir görsel deneyimle karşı karşıya bırakırken; gölgeyi figüre bağlı bir izdüşümü olmanın ötesine geçirerek yüzeyi bölen ve figür ile mekân arasında kesişen yeni ilişkiler kuran biçimsel bir unsur olarak ele almaktadır.

Tuval üzerinde hazırlanan dokulu yüzey üzerine akrilik boya kullanılarak üretilen eserlerde, çoğunlukla karanlık bir alan içinde konumlandırılmış figürler, mekâna dair geometrik parçalanmalarla hissettirilen nesneler ve arka planda beliren aydınlık lekeler görülmektedir. Kompozisyonlarda mekâna dair detayların abartılmış ışık ve gölge kontrastı ile yok sayılması, figürlerin içinde bulunduğu mekânı

belirsizleştirmektedir. Bu nedenle figür, gündelik bir mekânın parçası olmaktan çok, sınırları açıkça belirlenmeyen düşünsel bir alan içerisinde ele alınmaktadır.

Bu bağlamda Görsel 44'te yer alan *Yaratım Süreci* isimli eserde gölge, kompozisyonun genel atmosferini kuran temel unsur olarak öne çıkmaktadır. Figürün bazı bölümleri ışık ile belirginleşirken, bazı bölümleri karanlık fon içinde çözünerek görünürlüğünü yitirmektedir. Bu parçalı görünürlük, figürün bütünlüklü biçimde kavranmasını engellemekte ve izleyicinin bakışını görünür olan ile saklı kalan arasındaki gerilime yönlendirmektedir.



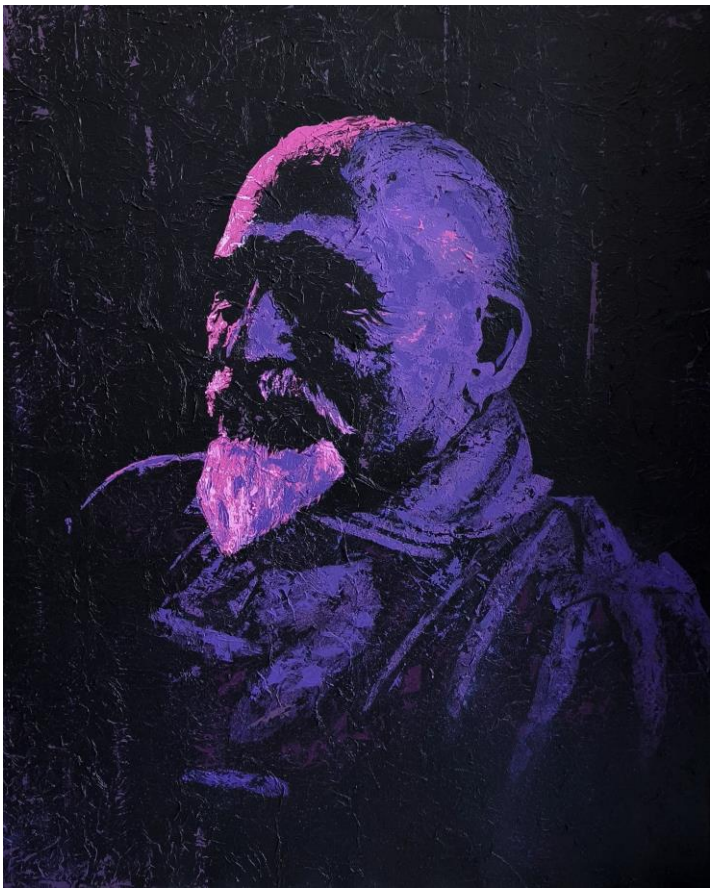
Görsel 44. Batuhan Görker, Yaratım Süreci, 2025, 100 x 80 cm, Karışık Teknik

Açık renkli yüzey ve figürün eli, karanlığı ortadan kaldırmak yerine onun baskınlığını daha belirgin hâle getirir. Böylece ışık, eserde açıklayıcı ve tamamlayıcı bir unsur olmaktan çok, gölgenin kurduğu belirsizliği güçlendiren bir karşıtlık öğesi olarak işlev görür.

Bu bağlamda eserde klasik ışık-gölge yoluyla hacim oluşturma anlayışından çok, abartılmış bir tenebrizm etkisine yaklaşan güçlü bir ışık-gölge zıtlığı

görülmektedir. Karanlık alan, figüre hacim vermek ve algılanmasını kolaylaştırmak yerine onu eksiltir, parçalar ve belirsizleştirir. Gölge, yalnızca figürü örten ya da gizleyen bir karanlık alan olarak değil, kompozisyondaki odak noktalarını belirleyen aktif bir düzenleyici olarak kullanılmaktadır. Figürün karanlık içerisinde yer yer çözünmesi, buna karşılık ışıklı yüzeylerin vurgulanması, gerçekleştirilen eylemi kompozisyonun merkezine taşımaktadır.

Yaratım Süreci adlı eserde gölgenin figürü karanlık içinde parçalayan ve görünürlüğünü yer yer kesintiye uğratan kullanımı, Görsel 45'te yer alan portre çalışmasında da benzer biçimde sürdürülmektedir. Bu eserde figür, koyu fon içerisinde mor ve pembe tonlarla belirginleşirken, yüzün ve bedenin bazı bölümleri siyah gölge alanları içinde çözünmektedir. Böylece gölge, figürü bütünüyle gizlemek yerine parçalı bir görünürlük yaratmakta; izleyicinin bakışını figürün tümüne değil, karanlık içinden seçilen belirli yüzeylere yönlendirmektedir; ancak *Yaratım Süreci*'nde bu durum eylemi öne çıkarırken, portre çalışmasında daha içe dönük ve psikolojik bir atmosfer oluşturmaktadır.



Görsel 45. Batuhan Görker, İzleyici, 2026, 100 x 80 cm, Karışık Teknik

Benzer teknik yaklaşıma sahip Görsel 65'da yer alan *Nesep* adlı eserde ise gölgenin yuttuğu mekân kendini kızıl bir arka plana bırakır. Bu kez gölge tarafından yutulan temel unsur figürün kendisidir. Figür, kompozisyonun merkezinde yer almakla birlikte bedeninin büyük bölümü koyu gölge alanlarıyla bütünleşmiş durumdadır. Arka plandaki yoğun kırmızı yüzey, figürün çevresinde tanımlı bir mekân oluşturmak yerine, onu psikolojik ve atmosferik bir alan içerisine yerleştirmektedir.



Görsel 46. Batuhan Görker, Nesep, 2025, 80 x 60 cm, Karışık Teknik

Figürün büyük ölçüde gölge alanlarından oluşması; bedeni ağır, yoğun ve baskılayıcı bir kütle hâline getirmektedir. Gölgenin figür üzerinde bu denli baskın kullanılması, onu yalnızca belirsizleştirmekle kalmaz; aynı zamanda izleyici karşısında tehditkâr ve korku uyandıran bir varlık olarak konumlandırır. Figürün oturur pozisyonda ele alınması ve oturduğu yüzeyle bütünleşmiş olması ise bu etkiyi

güçlendirir; beden, çevresinden ayrışan hareketli bir varlık olmaktan çok, bulunduğu alana yerleşmiş, sabit ve otoriter bir figür izlenimi verir.

Kompozisyonda yüzün sağ tarafı büyük ölçüde aydınlatılmış olmasına rağmen, figürün ifadesi bütünüyle okunabilir değildir. Aksine, göz çevresinin ve özellikle yüzün sol bölümünün gölgeyle kesintiye uğraması, ifadeyi belirsizleştirmektedir. Bu belirsizlik, figürü açık bir ruh hâlinin temsili olmaktan uzaklaştırarak daha tekinsiz bir konuma taşır. Özellikle solda kalan gözün gölge içinde bırakılması, ifadenin doğrudan kavranmasını engellemekte ve izleyiciyle kurduğu ilişkiye kapalı, mesafeli bir nitelik kazandırmaktadır. Benzer şekilde normal koşullarda gündelik ya da sıradan kabul edilebilecek oturma pozisyonu, yoğun gölge kullanımı ve kırmızı fonun yarattığı atmosferle birlikte gerilimli bir görünüme dönüşmektedir.

Araştırmacının *Nesep* adlı eseri ile Francis Bacon'ın *Velázquez'in Masum X Portresi Üzerine Bir Çalışma* eseri biçimsel bir ilişki kurmaktadır. Kurulan bu ilişki, doğrudan biçimsel bir benzerlikten çok, figürün eksiltilmesi ve psikolojik olarak parçalanması üzerinden okunabilir. Bacon'ın çalışmasında figür, oturur pozisyonu ve merkezî yerleşimiyle otorite sahibi, önemli bir kişi izlenimi verir; ancak bu konum, bedenin eriyen, akan ve parçalanan etkisiyle bozulur. Figür, sahip olduğu temsil gücünü korumaktan çok, bu gücün çözülüşünü görünür kılar. *Nesep* adlı eserde ise benzer bir eksilme, figürün kendisinden mekâna yayılır. Figürden yayılan gölge mekânın dokusunu eritmeye başlar ve figürün otoritesini daha da güçlendirir.

Nesep adlı eserde gölgenin figürü ağır, baskılayıcı ve tekinsiz bir varlığa dönüştüren kullanımı, Görsel 47'de yer alan *Ziyaretçi* isimli çalışmada daha doğrudan bir yüz ifadesi üzerinden sürdürülmektedir. Bu eserde kırmızı renk, doğal ten görünümünden uzaklaşarak figürün psikolojik gerilimini taşıyan bir yüzeye dönüşürken; siyah gölge alanları yüzün ifadesini sertleştirmekte ve figürü rahatsız edici bir görünüme taşımaktadır. Figürün gülümsemeye yakın ifadesi ve boş bakışları, gölgenin etkisiyle gündelik bir portre izleniminden uzaklaşarak tekinsiz ve tehditkâr bir anlam kazanmaktadır.



Görsel 47. Batuhan Görker, Ziyaretçi, 2023, 35 x 35 cm, Dijital Baskı

Görsel 48'de yer alan *Yük Paylaşımı* isimli eser, daha öncekilerle biçimsel olarak benzer yaklaşımlara sahiptir. Bu eserde gölge, figürlerin yüz ifadelerini bütünüyle belirsizleştiren bir unsur olarak değil; bu ifadeleri ironik ve çelişkili bir bağlama taşıyan anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Eser bu yönü ile Görsel 46'da bulunan eserle daha fazla yakınlık göstermektedir. Eserde yer alan üç figürün yüz ifadeleri belirli ölçüde okunabilmektedir. Özellikle arkada konumlanan iki figürün gülümseyen ifadeleri, ilk bakışta olumlu bir duygu durumunu çağrıştırırken; yüzlerde ve bedenlerde kullanılan siyah gölge alanları bu olumlu görünümü kırarak daha karanlık bir anlam katmanı oluşturur. Bu nedenle gölge, burada ifadeyi ortadan kaldırmak yerine, ifadenin güvenilirliğini sorgulatan bir unsur hâline gelmektedir.

Eser, ismiyle izleyiciye ipucu vererek gülen yüzlerin altında yatan derinliğe odaklanmaktadır. Bu odağı oluşturmak için kullanılan öğelerden biri de renktir. Figürlerin mavi, sarı ve kırmızı gibi tek ve baskın renklerle ayrıştırılması, fovist renk kullanımını çağrıştıran biçimde doğal görünümü geri plana iter ve figürlerin psikolojik konumlarını öne çıkarır. Bu yolla üç figür arasındaki hiyerarşi ve denge izleyiciye aktarılmıştır. Arkadaki mavi ve sarı figürler, daha aydınlık ve dışa dönük bir görünüm sergilerken; önde yer alan kırmızı figür, kompozisyonun ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Buna karşılık figürlerin bedenlerinde kullanılan gölgeli alanlar, renklerin canlılığını daha fazla vurgulamak yerine onları baskılayan ve kesintiye uğratan bir işleve sahiptir.



Görsel 48. Batuhan Görker, Yük Paylaşımı, 2025, 100 x 80 cm, Karışık Teknik

Kompozisyonda gölge, yalnızca figürlerin üzerinde değil, arka planda da belirleyici bir role sahiptir. Figürlerin arkasında yer alan koyu kemer formunu belli eden gölge, önceki eserlerin aksine mekânı yok eden değil, onu tanımlayan bir öğe olarak kullanılmıştır. Bu koyu form, bir yandan figürleri sıkıştıran bir alan oluştururken diğer yandan da figürleri dış dünyadan ayıran bir sınır gibi işlev görür.

Yük Paylaşımı adlı eserde görülen gölgenin ifadeyi ironikleştiren kullanımı, Görsel 49'da yer alan *Aile* adlı eserde de benzer biçimde sürdürülmektedir. Bu eserde figürlerin yüz ifadeleri belirli ölçüde okunabilir olsa da, siyah gölge alanlarının yoğunluğu bu ifadelerin doğrudan ve güvenilir biçimde algılanmasını engellemektedir. Özellikle yüzlerdeki açık-koyu karşıtlığının sert biçimde kurulması, figürleri gündelik bir portre görünümünden uzaklaştırarak maskeyi andıran tekinsiz bir ifadeye taşımaktadır.



Görsel 49. Batuhan Görker, Aile, 2023, 35 x 35 cm, Dijital Baskı

Bu eserlerde gölge, renk ve dokunun birlikte kullanılması aracılığıyla figürlerin psikolojik durumlarını görünür kılmayı amaçlayan bir anlamsal yaklaşıma sahiptir. Eserlerde gölge, yalnızca ışığın kesilmesiyle oluşan biçimsel bir unsur olarak değil; figürlerin görünürlüğünü parçalayan, ifadelerini belirsizleştiren, kimi zaman da görünen ifadenin anlamını tersine çeviren bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Figürlerin çoğunlukla karanlık, sınırları belirsiz ve mekânsal olarak kesin biçimde tanımlanmayan alanlarda konumlandırılması, kompozisyonları gündelik gerçeklikten uzaklaştırarak psikolojik ve metafizik bir düzleme taşımaktadır. Bu bağlamda eserlerde gölge, figürün dış görünüşü ile içsel durumu arasındaki gerilimi açığa çıkaran temel öğelerden biri hâline gelmektedir. Canlı ve doğal olmayan renklerin siyah gölge alanlarıyla birlikte kullanılması ise figürlerin ruh hâllerinin vurgulanmasını güçlendirirken, eserlerdeki huzursuz ve tekinsiz atmosferi de desteklemektedir. Böylece bu eserlerde, gölgeyi figüre bağlı pasif bir izdüşümü olarak değil; insanın taşıdığı görünmeyen yükleri, bastırılmış duyguları ve psikolojik belirsizlikleri görünür kılan aktif bir anlatım biçimi olarak ele almaktadır.

Araştırmacının Görsel 50'de yer alan *İzdüşümü* adlı eserinde ise bu yaklaşım, figürün bedeninden mekânın kendisine doğru genişlemektedir. Bu eserde gölge, bedene bağlı bir izdüşümü olmasına rağmen, bedenden bağımsızlaşarak mekânın algılanma biçimini dönüştüren bir öğeye dönüşür. Böylece gölge, yalnızca figürün

varlığını işaret eden bir iz olarak değil; zemin-duvar, beden-gölge ve benlik-persona arasındaki sınırları belirsizleştiren bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle eser, önceki çalışmalarda görülen psikolojik ve içsel gerilime dair anlatıyı sürdürmekle birlikte gölgeyi, figürün ruhsal durumunu görünür kılan bir unsur olmanın ötesine taşıyarak daha karmaşık bir anlatımın odağına çeker.

Kompozisyonda yüzeyin zemin mi yoksa duvar mı olduğu kesin biçimde ayırt edilemediği gibi, görünen biçimlerden hangisinin maddesel bedene, hangisinin gölgeye ait olduğu da belirsizdir. Bu belirsizlik, eseri yalnızca optik bir gölge temsili olmaktan çıkararak psikolojik ve varoluşsal bir karşılaşma anına dönüştürür. Bu bağlamda gölge, figürün arkasında kalan pasif bir iz değil; benliğin karanlık, bastırılmış ya da ayrışmış yönünü görünür kılan aktif bir imge olarak işlev görmektedir.



Görsel 50. Batuhan Görker, İzdüşümü, 2026, 120 x 70 cm, Karışık Teknik

Andy Warhol'un *"Gölge"* adlı eserinde (Görsel 38) gölgenin, sanatçı kimliği ve persona arasındaki ilişkiyi görünür kılan bir unsur olarak değerlendirilmesi, bu

eser için de anlamlı bir karşılaştırma alanı oluşturmaktadır. Warhol'da gölge, sanatçının doğrudan bedensel varlığından çok, inşa edilmiş kamusal kimliğiyle ilişkili bir imgeye dönüşürken; bu eserde de gölge, benzer şekilde bireyin kendi içinde bölünmesi ve farklı benlik durumlarıyla karşılaşması üzerinden ele alınmaktadır. Bu nedenle gölge, hem varlığın kanıtı hem de bu varlığın sabit, bütünlüklü ve tekil olmadığını gösteren bir kırılma alanı olarak işlev görmektedir.

Araştırmacının Görsel 51'de yer alan *Bölünme 1* eserinde ise Görsel 50'de ele alınan beden-gölge ilişkisi, daha geometrik ve parçalı bir kompozisyon düzeni içinde sürdürülmektedir. *İzdüşümü* adlı eserde gölge, figürün kendisi ve izdüşümü üstünden bir anlatım kurarken; bu eserde gölgenin kaynağı görünmez. Bu bölünmeyi daha fazla sayıda düşen gölgeye dayanarak devam ettirir. Böylece gölge bu eserde yalnızca bedene bağlı tekil bir iz olmaktan çıkarak bireyin farklı yönlere dağılan, bölünen ve çoğalan benlik durumlarını görünür kılan bir anlatım aracına dönüşmektedir.



Görsel 51. Batuhan Görker, Bölünme 1, 2024, 80 x 80 cm, T.Ü.A.B.

Figürün üzerinden geçen geometrik yol/bordür formu, kompozisyonu yalnızca biçimsel olarak bölmekle kalmaz; aynı zamanda figürün düşen en koyu gölgesini de kesintiye uğratır. Bu parçalı yapı, gölgelerin farklı yönlere dağılmasıyla birleşerek bireyin içsel bölünmesini görsel düzeyde destekler. Gölge, bu noktada yalnızca ışığın sonucu değil, eserde görünmeyen figürün taşıdığı karşıtlıkları ve

farklı yönlere çekilen varlığını görünür kılan bir öğe hâline gelir. Görsel 52'de yer alan *Bölünme 2* adlı eserde ise bu parçalanma daha sade fakat daha keskin bir kompozisyon düzeni içinde ele alınmaktadır. Bu kez figürün çevresinde çoğalan gölgeler yerine, figürü çapraz biçimde kesen geometrik yüzeyler ve bu yüzeyler üzerinde beliren koyu silüet ön plana çıkmaktadır.



Görsel 52. Batuhan Görker, Bölünme 2, 2024, 80 x 80 cm, T.Ü.A.B.

Gölgenin farklı yüzeyler üzerinde farklı tonlarda oluşması ve bunun keskin hatlar ile ayrılması, gölgenin tekil ve bütünlüklü bir varlık olarak algılanmasını zorlaştırır. Böylece bu eserde gölge, figürün etrafına yayılan çoğul bir iz olmaktan çok, figürün mekânla kurduğu ilişki üzerinden bölünmeye uğrayan ve gölgeyi bölünmüş bir algı içinde sunan bir anlatım aracına dönüşmektedir.

Bu üç eserde gölge, yalnızca bedenin varlığını temsil eden bir iz olmaktan çıkarak, bu varlığın parçalanmış, çoğalmış ve kendiyle karşı karşıya gelmiş hâlini görünür kılan bir anlatım biçimi aracı ele alınmaktadır. Figür ile gölge arasındaki ilişkinin net biçimde kurulamadığı bu kompozisyonlarda, gölge bedene bağlı kalmakla birlikte ondan ayrışır; mekânı böler, mekân tarafından parçalanır ve bireyin bütünlüklü bir özne olarak algılanmasını kesintiye uğratır. Böylece gölge, bedensel varlığın kanıtı olmakla birlikte; benliğin veya kimliğin kırılgan, bölünebilir ve değişken yapısını açığa çıkaran psikolojik bir imge hâline gelir. Görsel 53'te yer alan

eserde ise bu yaklaşım farklı bir anlatım düzeyine taşınmaktadır. Bu kez gölge, figürün arkasında ya da çevresinde beliren optik bir iz olarak değil; bedenselleşmiş iç benlikler aracılığıyla görünür hâle gelen psikolojik bir parçalanma olarak ele alınmaktadır.

Önceki eserlerde gölge, figürün görünürlüğünü kesintiye uğratan, bedeni parçalayan ve bireyin içsel bölünmesini görünür kılan temel anlatım araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Görsel 53'te yer alan "*Ben, Kendim, O ve Diğeri"* isimli eserde ise bu yaklaşım belirgin biçimde değişmektedir. Eser, önceki çalışmalarda görülen sert grafik karşıtlıklar, parçalı gölge alanları ve karanlığa gömülen figür anlayışından uzaklaşarak daha klasik bir ışık düzeni içinde kurulmuştur. Bu bağlamda gölge, artık figürü belirsizleştiren ya da anlamı doğrudan taşıyan aktif bir unsur olmaktan çok, ışığın yoksunluğu ile ortaya çıkan doğal bir değer alanı olarak işlev görmektedir.



Görsel 53. Batuhan Görker, "Ben, Kendim, O ve Diğeri", 2023-26, 175 x 125 cm, T.Ü.A.B.

Eserde, önceki çalışmalarda görülen gölge kullanımı ve üsluptan belirgin bir uzaklaşma söz konusudur. Önceki eserlerde gölge, figürü parçalayan, belirsizleştiren ve içsel gerilimi görünür kılan aktif bir anlatım aracı olarak kullanılırken; bu eserde barok resim geleneğini çağrıştıran daha klasik ve dramatik bir ışık-gölge düzeni öne çıkmaktadır. Figürler karanlık içinde çözünmek yerine mekân içerisinde daha tanımlı ve okunabilir biçimde konumlanır. Karanlık alanlar artık figürleri yutan ya da tekinsizleştiren bir yapıya sahip değildir; ışığın yoksunluğuyla ortaya çıkan doğal karanlık alanlar olarak işlev görmektedir. Merkezdeki figürün düşünceli ve görece sakin duruşu, önceki eserlerdeki parçalanma ve belirsizlik hâlinin yerini daha durağan, içe dönük ve sonuca bağlanmış bir psikolojik atmosfere bıraktığını düşündürmektedir.

Bununla birlikte gölge kullanımını önceki eserlerle ilişkilendiren temel nokta, gölgenin bu eserde de mekânı metafizik bir düzleme taşımasıdır. Kompozisyonda koltuk, şömine ve duvar gibi gündelik iç mekâna ait unsurlar yer almasına rağmen, mekânın geniş siyah bir fonla kesintiye uğraması bu alanın gerçekçi bir yaşam mekânı olarak algılanmasını engeller. Böylece gölge, figürü doğrudan parçalamasa da mekânın anlamını dönüştüren işlevini sürdürür.

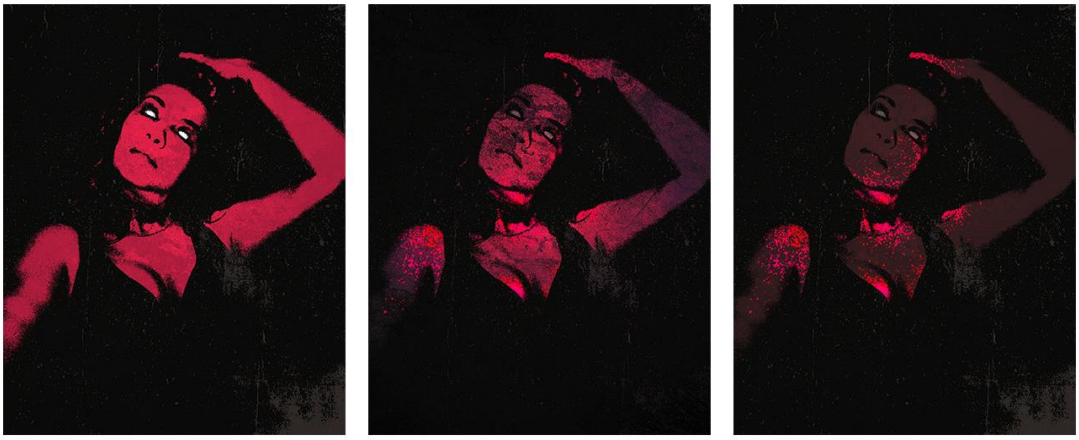
Ben, Kendim, O ve Diğeri adlı eserde benliğin farklı görünümleri arasındaki ilişki ele alınırken, *Fani* (Görsel 54) adlı çalışmada bu ayrışma, bireyin görünürlüğünü ve kalıcılığını yitirmesi üzerinden devam ettirilmiştir.



Görsel 54. Batuhan Görker, Fani, 2026, 42 x 29,7 cm, Dijital Baskı

Fani adlı eserde takım elbiseli erkek figürünün yüzü yoğun bir karanlık tarafından örtülerek bireysel kimliğini büyük ölçüde kaybetmektedir. Toplumsal statü ve düzeni çağrıştıran giysilere karşın yüzün belirsizleşmesi, kişinin dışarıya sunduğu kimliğin geçiciliğine ve insan varlığının kaçınılmaz sonluluğuna işaret etmektedir.

Fani'de karanlık, figürün yüzünü ve kimliğini örterken, *Ayrılma Noktası'*nda (Görsel 55) aynı karanlık, artık yalnızca gizleyen değil, bedeni parçalayan ve baş ile gövde arasındaki bağı kesintiye uğratan bir etkiye dönüşmektedir.



Görsel 55. Batuhan Görker, Ayrılma Noktası, 2026, 21 × 29,7 cm (her biri) üç parçalı, Dijital Baskı

Ayrılma Noktası adlı üç parçalı çalışmada figür, görüntünün aşamalı olarak bozulduğu bir süreç içinde ele alınmıştır. İlk parçada beden ve yüz daha belirgin biçimde korunurken, ikinci parçada renklerin solması ve koyulaşması figürün bütünlüğünü zayıflatarak son görüntüye geçiş sağlar. Üçüncü parçada ise baş ile beden arasındaki ilişkinin büyük ölçüde kesintiye uğraması, figürün kendi başını bedeninden ayırıyormuş izlenimini güçlendirmektedir. Figür üzerinde sınırlı biçimde korunan kırmızı alanlar, bu kopuşun fiziksel ve psikolojik şiddetini sezdiren görsel izler olarak işlev görmektedir.

Sıkışık (Görsel 56) ve *Rahatlama* (Görsel 57) adlı eserlerde ise figür, başını iki eli arasına alan benzer bir duruş içinde ele alınmıştır; ancak bu ortak beden dili, bir eserde baskı ve içsel gerilimi, diğerinde ise bu gerilimden uzaklaşma çabasını

çağrıştırmaktadır. Karanlık alanların yüzü ve bedeni parçalayarak belirsizleştirmesi, her iki çalışmada da figürün ruhsal durumunu görünür kılan temel anlatım unsuru hâline gelmektedir.



Görsel 56. Batuhan Görker, Sıkışık, 2026, 35 x 50 cm, Karışık Teknik



Görsel 57. Batuhan Görker, Rahatlama, 2026, 35 x 50 cm, Karışık Teknik

Sonuç olarak incelenen eserlerde gölge; figür, mekân ve benlik arasındaki ilişkiyi dönüştüren temel bir anlatım aracı olarak ele alınmaktadır. Kimi eserlerde

gölge, figürün görünürlüğünü parçalayarak onu belirsiz ve tekinsiz bir konuma taşımakta; kimi eserlerde yüz ifadesinin anlamını değiştirerek görünen duygu ile altta sezdirilen psikolojik durum arasında bir gerilim kurmaktadır. Bazı çalışmalarda gölge, bireyin bölünmüş, çoğalmış ya da kendisiyle karşı karşıya gelmiş hâlini görünür kılarken; bazı eserlerde ise mekânı gündelik gerçeklikten koparark metafizik ve düşünsel bir düzleme taşımaktadır. Bu bağlamda eserlerin bütününde gölge, figüre bağlı pasif bir izdüşümü olmaktan çıkar; bireyin içsel ağırlığını, bastırılmış yönlerini, psikolojik bölünmelerini ve mekânla kurduğu ilişkiyi görünür kılan aktif bir imgeye dönüşür. Bunu yaparken izleyici de bu tekinsiz atmosferin parçası hâline getirilerek, görünenin ardındaki psikolojik gerilimi deneyimlemeye ve bu gerilimle öznel bir ilişki kurmaya yönlendirilmektedir. Böylece araştırmacının üretimlerinde gölge, anlatının kurulmasını sağlayan ve eserlere psikolojik derinlik kazandıran temel unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma kapsamında elde edilen sonuçlar ve bu sonuçlar doğrultusunda geliştirilen öneriler sunulmaktadır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi ve eser incelemeleri birlikte değerlendirilerek gölgenin sanatta bir anlatım biçimi olarak kullanımına ilişkin genel çıkarımlar ortaya konulmuştur.

5.1. Sonuç

Bu araştırmada, sanat içerisinde gölgenin yalnızca ışığın yokluğunu gösteren ya da nesnenin yüzey üzerindeki izdüşümü olarak değerlendirmemesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu araştırmada gölge, biçimsel bir unsur olmasının yanında, sanat eserinde anlamı derinleştiren, görünür olan ile altta gizlenen anlam arasında ilişki kuran ve izleyicinin algısını yönlendiren çok katmanlı bir anlatım biçimi olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda gölge, plastik sanatlarda yalnızca hacim, derinlik ve mekân etkisi oluşturan teknik bir öğe değil; aynı zamanda düşünsel, psikolojik ve estetik anlamlar üreten bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir.

Felsefi açıdan değerlendirildiğinde gölgenin; yanılsama, hakikat, varlık, yokluk, gizlenme ve açığa çıkma gibi kavramlarla ilişkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Platon, Heidegger ve Sartre bağlamında ele alınan kuramsal yaklaşımlar, gölgenin yalnızca optik bir durum olarak değil; insanın gerçeklik, varoluş ve anlam arayışında anlam biçtiği bir kavram olarak okunabileceğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda gölge, sanat eserinde doğrudan gösterilemeyen düşünsel alanların görünür kılınmasına aracılık eden bir anlatım biçimi olarak önem kazanmaktadır.

Gölgenin psikolojik ve estetik boyutu da araştırmanın ulaştığı temel sonuçlardan biridir. Freud ve Jung bağlamında ele alınan kuramsal yaklaşımlar, gölgenin bilinçdışı, bastırılmış duygu durumları, korku, tekinsizlik, benlik ve içsel çatışma gibi kavramlarla ilişkilendirilebileceğini göstermektedir. Bu doğrultuda gölge, sanat eserinde yalnızca dış dünyaya ait optik bir iz değil, insanın içsel gerçekliğini, bastırılmış yönlerini ve görünür olmayan psikolojik gerilimlerini ifade eden bir anlatım biçimi olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte gölge her zaman

olumsuz ya da tehditkâr bir unsur olarak ortaya çıkmaz; kimi zaman sessizlik, dinginlik, mahremiyet, izolasyon veya düşünsel derinlik hissi de yaratabilir. Bu nedenle gölge, sanat eserinde tek anlamlı bir gösterge değil, bulunduğu bağlama göre farklı anlamlar üstlenebilen değişken ve güçlü bir anlatım unsurudur.

Sanat tarihi içerisinde gölge, farklı dönemlerde değişen işlevleriyle önemli bir görsel ve anlamsal unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk dönemlerde daha çok hacim, derinlik ve gerçeklik etkisi oluşturmak amacıyla kullanılan gölge, zamanla yalnızca biçimi tanımlayan teknik bir öğe olmaktan çıkarak sanat eserinin anlam yapısını belirleyen bir anlatım aracına dönüşmüştür. Özellikle modern sanatla birlikte gölge, nesnenin fiziksel varlığını destekleyen yardımcı bir unsur olmanın ötesine geçmiş; belirsizlik, yabancılaşma, içsel gerilim, varlık-yokluk ilişkisi ve psikolojik atmosfer gibi kavramların ifade edilmesinde etkili bir araç hâline gelmiştir. Bu süreç, gölgenin sanat tarihindeki yerinin yalnızca ışık-gölge düzenlemesi ya da perspektif etkisiyle sınırlı olmadığını; aksine sanatçının gerçekliği yorumlama, dönüştürme ve görünmeyeni sezdirme biçimleriyle doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir.

Bu araştırma, gölge olgusunu sanat tarihi, felsefe ve psikoloji ekseninde bütüncül bir yaklaşımla ele alarak, gölgeyi yalnızca optik bir unsur olarak değerlendiren yaklaşımların ötesine geçen bir bakış açısı sunmaktadır. Bu yönüyle, gölgenin plastik sanatlardaki işlevine ilişkin kuramsal tartışmaları genişletmekte ve gölgeyi bir anlatım ve anlam üretim alanı olarak değerlendiren çalışmalara kavramsal bir çerçeve sunmaktadır. Bu yönüyle araştırmanın özellikle sanat eseri-gölge ilişkisinin kavramsal boyutunun tartışılmasına katkı sağlayabilecek bir perspektif sunduğu düşünülmektedir.

Sonuç olarak bu araştırma, gölgenin 20. yüzyıldan günümüze sanatta yalnızca biçimsel bir düzenleme aracı değil, bağımsız bir anlatım biçimi olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Gölge; gerçeklik ve yanılsama, varlık ve yokluk, açıklık ve gizlenme, korku ve sükûnet gibi karşıtlıklar arasında kurduğu ilişkiyle sanat eserinde anlam üretimini güçlendiren önemli bir plastik ve kavramsal öğedir. Bu nedenle gölgenin sanat alanındaki kullanımı, yalnızca ışık-gölge tekniği kapsamında değil, aynı zamanda insanın dünyayı algılama, anlamlandırma ve varoluşunu sorgulama biçimleriyle ilişkili olarak ele alınmalıdır.

5.2. Öneriler

Bu araştırmada gölgenin sanatta yalnızca biçimsel ya da teknik bir unsur olarak değil, farklı anlatım işlevleri üstlenen çok katmanlı bir ifade aracı olarak ele alınabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda, ileride yapılacak çalışmalarda gölgenin sanat eserindeki kullanımının yalnızca dönem, sanatçı ya da teknik özellikler üzerinden değil, üstlendiği anlatımsal işlevler bakımından sınıflandırılması önerilmektedir. Böyle bir yaklaşım, gölgenin sanat tarihindeki kullanımını daha sistemli biçimde değerlendirmeye ve farklı eserler arasında kavramsal ilişkiler kurmaya katkı sağlayabilir.

Ayrıca gölgenin sanat eserinde izleyici algısını nasıl yönlendirdiğine yönelik daha odaklı, disiplinler arası çalışmalar yapılabilir. Gölge, izleyicinin gördüğü şeyden çok göremediği, eksik bıraktığı ya da sezmek zorunda kaldığı alanlara dikkat çekmektedir. Bu nedenle gölgenin izleyicide belirsizlik, merak, tedirginlik ya da içe dönüş duygusu oluşturma biçimleri, özellikle algı ve anlam üretimi bağlamında daha ayrıntılı olarak ele alınabilir.

Sanat uygulamaları açısından ise gölgenin yalnızca ışık-gölge düzenlemesi, hacim oluşturma ya da kompozisyonu destekleme amacıyla değil, eserin temel anlatım unsurlarından biri olarak düşünülmesi önerilmektedir. Sanat üretimlerinde gölgenin teknik etkisinin yanında kavramsal, psikolojik ve atmosferik potansiyelinin de dikkate alınması önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Akdeniz, G. (2018). Pareidolia testinin geçerlilik ve güvenilirlik çalışması. *Ankara Medical Journal*, 375-381.

Akgün Kaya, E. (2023). Platon'da dil felsefesi ve epistemoloji ilişkisi. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1220-1233.

Aldoğan, A. (2019). Edward Hopper resimlerinde Amerikan günlük hayatının ve modern yaşamın izleri. *GSED (Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi) Sayı 42*, 243-253.

Arslan, A. (2006). *İlkçağ felsefe tarihi 2, sofistlerden Platon'a.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Arslan, S. (2022). Platon'un "devlet" ve "yasaklar" eserlerinde hakikat (ἈΛΉΘΕΙΑ) kavramı ve bu kavramın erek kültürdeki yansımaları. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 73-81.

Art21. (2011). *The melodrama of gone with the wind* [Kara Walker ile röportaj]: https://art21.org/read/kara-walker-the-melodrama-of-gone-with-the-wind/

Ateş, Ö. K. (2020). Resimde gölgenin kullanımı ve Burhan Doğançay'ın yapıtlarında gölge. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 497-515.

Ateş, S. K. (2024). Işık ve gölgenin keşfi: Regina Silveira'nın baskı enstalasyonlarında mekan ve eleştiri. *Enstalasyon Zihinden Mejana Eser Okumaları* (s. 69-84). içinde

Bakırcıoğlu, R. (2012). *Ansiklopedik eğitim ve psikoloji sözlüğü.* Ankara: Anı Yayıncılık.

Burton, P. (2023, Aralık 18). *The RenéMmagritte painting that inspired an iconic 'the exorcist' scene*. Nisan 1, 2026 tarihinde Far Out Magazine: https://faroutmagazine.co.uk/rene-magritte-painting-inspired-the-exorcist/ adresinden alındı

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemleri.* Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Demir, R., ve Anbarpınar, E. (2020). Mağara alegorisi ve gölge arketipi bağlamında çağdaş sanat nesnesi olarak ışık-gölge enstalasyonu. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 5*(11), 219-231.

Dickerson, M. (2021). *A'dan Z'ye sanat tarihi tarihöncesinden postmodern zamanlara görsel sanatlar.* İstanbul: Say Yayınları.

Eco, U. (2009). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik.* İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Flint, L. (tarih yok). *René Magritte empire of light (L'empire des lumières)*. 2026 tarihinde Guggenheim New York: https://www.guggenheim.org/artwork/2594 adresinden alındı

Fordham, F. (1997). *Jung psikolojisi.* İstanbul: Say Yayınları.

Freud. (2025). *Ego ve id.* İstanbul: Oda Yayınları.

Gombrich, E. (2020). *Gölgeler, düşen gölgenin batı sanatında tasviri.* İstanbul: Everest Yayınları.

Gombrich, E. H. (2020). *Sanatın öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

Harald slott-møller. skumring. 1918. (tarih yok). 2026 tarihinde Ribe Kunstmuseum: https://www.ribekunstmuseum.dk/samling/RKMm0797 adresinden alındı

Heidegger, M. (2021). *Varlık ve zaman.* İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Jentsch, E., ve Freud, S. (2023). *Tekinsizliğin psikolojisi üzerine, tekinsizlik üzerine.* İstanbul: Laputa Kitap.

Karadaban, A., Kaplan, C., Özek, Ö., Çaksu, C., Aküzüm, F. ve Aydın, M. (2023). Nitel araştırma yöntemlerinden döküman incelenmesi. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 2666-2670.

Kaya, N. and Epps, H. H. (2004). Relationship between color and emotion: a study of college students. *College Student Journal*, 396-405.

Kocalan, M. ve Tunç, M. (2023). Gölge sanatında atık nesne kullanımı: Sue Webster ve Tim Noble'nin saklı imgeleri. *SDÜ ART-E, 16*(32), 827-846.

MoMA. (2004). 18 04, 2026 tarihinde Tim Noble ve Su Webster: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4798 adresinden alındı

MoMA. (2011). 12 07, 2026 tarihinde Kara Walker: https://www.moma.org/collection/works/110565 adresinden alındı

Mori, M. (2012). The uncanny valley: the original essay. *IEEE Spectrum*, 1-6.

Newall, D. (2014). *Empresyonistler ayrıtıda sanat.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O. and Cayton, D. L. (2013). *Art fundamentals: theory and practice (12th edition).* New York: McGraw-Hill Companies.

Optik-2. (tarih yok). Şubat 24, 2025 tarihinde fizikolog.net: https://fizikolog.net/konular/optik-1.isik-ve-golge/optik-2.html adresinden alındı

Oxford University Press. (2010). *A dictionary of science (sixth edition).* New York: Market House Books Ltd.

Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları.* İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Platon. (2014). *Devlet.* Türkiye iş bankası kültür yayınları.

Prideaux, S. (2012). *Edvard Munch: behind the screm.* New Haven ve Londra: yale University Press.

Read, H. (2023). *Sanat ve toplum.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Sağıroğlu, A. (2013). Aşk ile açılan varlık. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 165-180.

Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç. ve Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak döküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 227-250.

Sartre, J.-P. (2010). *Varlık ve hiçlik / fenomenolojik ontoloji derlemesi.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Sönmez, V. ve Alacapınar, F. (2016). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri.* Ankara: Anı Yayıncılık.

Stehouwer, W. (tarih yok). *Josephlicari*. 04 18, 2026 tarihinde Humus: https://www.giuseppelicari.com/humus.html adresinden alındı

Stevens, A. (2014). *Jung.* Ankara: Dost Kitabevi.

Stoichita, V. I. (2004). Beyond the Peter Pan complex: Warhol's shadows. L. Cooke, & K. Kelly (Dü) içinde, *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art, Vol. 3* (s. 95–105). New York: Dia Art Foundation.

Stoichita, V. I. (2006). *Gölgenin kısa tarihi.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Sylvester, D. (1981). *Interviews with Francis Bacon.* New York: Thames and Hudson Inc.

TDK sözlük. (tarih yok). 2026 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: https://sozluk.gov.tr/ adresinden alındı

The Empire of Light & The Exorcist / René Magritte, 1953 -54 / William Friedkin, 1973. (tarih yok). 2026 tarihinde Cocosse: https://www.cocosse.com/2017/05/light-the-magritte-william-friedkin/#google_vignette adresinden alındı

Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur.* İstanbul: Hayalperest yayınevi.

Turani, A. (1975). *Sanat terimleri sözlüğü.* Ankara: Toplum Yayınevi.

Tükel, U. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi 2. cilt.* İstanbul: YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi yayınları).

Türkcan, B. (2021). Görsel kültür çalışmaları. S. D. Bedir Erişti içinde, *Görsel araştırma yöntemleri* (s. 73-106). Ankara: Pegem Akademi.

Wang, y., Mokhtar, E. S. and Mahsan, I. P. (2024). The influences of Heidegger's philosophy of beauty in francis bacon's paintings. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 331–335.

Wölfflin, H. (2020). *Sanat tarihinin temel kavramları.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yakın, D. (2023). Plastik eleman olarak çağdaş resim sanatında gölge. *Yüksek Lisans Tezi*. Konya: YÖK Ulusal Tez Merkezi.