

MAĞARA ALEGORİSİ VE GÖLGE ARKETİPİ BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANAT NESNESİ OLARAK IŞIK-GÖLGE ENSTALASYONU

Rabia DEMİR*

Elif ANBARPINAR**

Özet

Sanat tarihi boyunca plastik bir hacimlendirme aracı olan ışık ve gölge, çağdaş sanatta eseri oluşturan malzemelerden biri olarak sanat nesnesine dönüşmüştür. Resmin öğelerinden biri olan ışık ve gölgenin sanatta kullanımı dönemlere ve sanatçılara göre değişiklik göstermiştir. Kimi zaman plastik birer öğe olarak betimlenen ışık-gölge kimi zaman sembolik anlamları öne çıkarılarak kullanılmış, çağdaş sanatta ise yapıbozuma uğratılarak sanatı oluşturan malzemelerden birine dönüştürülmüştür. Çağdaş sanat, nesneyi dönüştürerek yeni malzemelerin kullanımını olanaklı hale getirirken, her türden malzemeyi sanat nesnesi olarak kullanmış ve malzemedeki hiyerarşiyi ortadan kaldırmıştır. Çağdaş sanatın malzemeye olan bu yaklaşımı konu içinde geçerli olmuş, her şeyin sanatın konusu olması ile birlikte sanatta öteden beri var olan “yüksek sanat” algısı da sarsılmıştır. Çağdaş sanatta her şeyin, sanatın malzemesine ve konusuna dönüşmesi sanat alanını ve tanımını genişletmiştir. Sanat alanı ve tanımındaki bu genişleme malzemeyle birlikte çağdaş sanatçıların kişisel bellekten-toplumsal hafızaya, felsefeden-psikolojiye kadar geniş bir konu yelpazesi ile işler üretmelerini sağlamıştır. Bu bağlamda çalışmada, Platon’un “mağara alegorisi” ve Jung’un “gölge arketipi” kavramlarının yeniden yorumlandığı, ışık ve gölgenin ise sanat nesnesi olarak kullanıldığı enstalasyonlara odaklanılmıştır. Bu enstalasyonlarda gölge ve onun oluşmasını sağlayan ışığın malzeme olarak kullanılması üzerinde durularak çağdaş sanatta ışık ve gölgenin, konu ve kompozisyon için feda edilen birer araç olmaktan çıkarak nesne olarak yeniden değer kazanması üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Gölge, Gölge Arketipi, Işık, Mağara Alegorisi, Sanat Nesnesi

LIGHT-SHADOW INSTALLATION AS A CONTEMPORARY ART OBJECT IN THE CONTEXT OF THE CAVE ALEGORIA AND SHADOW ARCHITECTURE

Abstract

Light and shadow, which is a plastic bulking tool throughout the history of art, has turned into an object of art as one of the materials that make up the work in contemporary art. The use of light and shadow, which is one of the elements of painting, in art has changed according to the periods and artists. Light and shadow, sometimes described as plastic elements, were used by emphasizing their symbolic meanings, and in contemporary art they were deconstructed and turned into one of the materials that make up the art. While contemporary art transformed the object, it made it possible to use new materials, and used all kinds of materials as art objects and eliminated the hierarchy in the material. This approach of contemporary art to the material has been valid within the subject, as well

* Öğr. Gör: Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü, rabiad3547@gmail.com

** Öğr. Gör: Dr., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, elif.anbarpinar@gmail.com

as the subject of art, the perception of ‘high art’ that has existed in art for a long time has been shaken. The transformation of everything into the material and subject of art has also expanded the field of art and its definition. Along with this expansion material in the field of art and its definition, it has enabled contemporary artists to produce works with a wide range of subjects from personal memory to social memory, from philosophy to psychology. In this context, the study focuses on installations where Plato’s concepts of “cave allegory” and Jung’s “shadow archetype” are reinterpreted and light and shadow are used as art objects. In these installations, it was emphasized that the use of the shadow and the light that enables it to be used as a material, and that the light and shadow in modern art, rather than being a sacrificed tool for the subject and composition, gain value as objects.

Keywords: Art Object, Cave Allegory, Light, Shadow, Shadow Archetype.

Giriş

1960 sonrası sanatın geleneksel sınırların dışına çıkması sanat pratiğinde resim, heykel gibi geleneksel sanat formlarının yanı sıra enstalasyon, performans, video gibi yeni sanat pratiklerinin kullanımı ile sağlanmıştır. Yeni malzeme ve sanat pratikleri ile gelişen ve değişen sanat ortamı, sanatçılara başta kavram ve malzeme olmak üzere her türlü sanatsal ifadeyi kullanmayı mümkün kılarak dönüşmüştür. Bireysel ifade biçimi ile sanatçılar kendi bedenlerinden, anılarından, hikâyelerinden yola çıkarak toplumsal olana ulaşmayı amaçlamışlardır. Çağdaş sanatın yeni ve melez sanat pratiği geleneksel sanatların çoğu formunu dönüştürerek yeni yorumlara olanak sağlamıştır. Bu bağlamda resimde derinlik etkisini elde etmek için kullanılan ışık ve gölge çağdaş sanatta eseri oluşturan malzemelerden birine dönüşmüştür.

Işık ve gölge, çizgi, renk, doku, hacim gibi resmin öğelerinden biridir. Ancak tarihsel süreçte ışık ve gölgenin kullanımı değişiklikler göstermektedir. Resmin başlangıcında gölgenin önemli rol oynadığı kabul edilse de Rönesans’a kadar ışık-gölge kullanılmamıştır. Işık üzerine çalışmalardan etkilenen Empresyonistlerse resimde ışığın anlık görünümünü yakalamaya çalışmışlardır. Modernizmle birlikte konu, figür ve perspektif gibi ışık-gölge de vazgeçilen bir öğeye dönüşmüştür. Modernizmin kullanmadığı geleneksel sanat elemanları çağdaş sanatla birlikte yeniden ele alınarak yapıbozuma uğratılmış, sanat eserini oluşturan malzemedeki sınırlar da ortadan kalkmıştır.

Çağdaş sanat, resim ve heykel gibi geleneksel sanat formlarının yanında melez, enstalasyon, performans ve dijital ortamlarla birlikte geleneksel sanatın öğelerini birer medyum olarak kullanmaktadır. Çağdaş sanatın disiplinlerarası bu yaklaşımı sanat malzemesinde bir hiyerarşi olmayacağını gösteren eserlerin üretilmesini sağlamış her şey sanat eserinin nesnesine dönüşmüştür. Bu bağlamda, hem bir hacimlendirme aracı olarak hem de sembolik anlamları ile resmin öğelerinden biri olan ışık-gölgenin çağdaş sanatta nesneye dönüşmesi ile üretilen enstalasyonlarda sanatçılar, ışık ve gölgeyi aynı zamanda birer kavram olarak ele almışlardır. Bu çalışmada Platon’un “mağara alegorisi” ve Carl Gustave Jung’un “gölge arketipi” kavramları ışık-gölge enstalasyonları bağlamında ele alınmıştır.

Kavram Olarak Işık-Gölge

Bir resimde aydınlık etkisini yaratmak için ışık kullanırken, ışığın kesintiye uğradığı alanlar gölgeyi oluşturmaktadır. İki boyutlu bir yüzeye yapılan resim sanatında vazgeçilmez bir plastik öğe olarak kullanılan ışık-gölge, üçüncü boyutu elde etmek için kullanılmıştır. Perspektifin keşfiyle birlikte sanatta öne çıkan güçlü form arayışı dönemsel anlayışa bağlı olarak şekillenirken, tarihsel süreçte

ışık ve gölgenin kullanımı da değişmiştir. Bu değişimde dönemin ve sanatçının form anlayışının yanı sıra ışık ve gölgenin bir temsil alanı olarak yorumlanmasının da payı vardır.

Biçimsel ve ifadesel bağlamda birbirine zıt olan ışık ve gölgeyi birbirinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Türk Dil Kurumu'na göre ışık; “cisimleri görmeyi, renkleri ayırt etmeyi sağlayan fiziksel enerji, erke, ziya, nur, şavk”; gölge, “saydam olmayan bir cisim tarafından ışığın engellenmesiyle ışıklı yerde oluşan karanlık” olarak tanımlanmaktadır. Işık; belirli bir kaynaktan gelerek kendine engel olan bir cisme çarptığında kesintiye uğramakta, ışıktan yoksun olan bölgede de gölge ortaya çıkmaktadır. Gölgenin oluşabilmesi ışığın var olmasına bağlıdır ki gölge; oluşmasını sağlayan ışık kaynağının da kanıtıdır. Böylece ışık ve gölge, farklı, zıt olmasına rağmen birbirinden ayrı şeyler olarak düşünülmemiştir. Sartre (2009, s.46), ışık-gölge arasındaki bu ilişkiyi “varlık-yokluk” arasındaki ilişkiye benzetmektedir; “Gölge ve ışık örneğinde olduğu gibi varlık ve yokluk iki zıt bileşen gibi düşünülmektedir. Bu perspektife göre aynı anda var olan iki kavram birleşerek varlıkları oluşturur ve her ikisini ayrı ayrı, izole biçimde düşünmek faydasızdır.”

Michale Baxandall, ışık ve gölgeyi, ışık ve gölgenin nesne ile olan ilişkisi bağlamında ele almıştır. Baxandall (1997, s.18) ışığı; “görsel algının ilk ve kendine özgü malzemesi” olarak tanımlarken ışığın kullanımının, nesnenin şeklini ve durumunu yansıttığına vurgu yapmıştır. Gölge'nin atmosfer, mesafe ve ışık ile olan ilişkisine dikkat çeken Baxandal, ilk olarak nesnelerin şeklini gölgelerinden algılayarak öğrendiğimizi ancak bu bilginin nesnelerin kendilerinden ziyade, ışığın ve atmosferin durumu ve nesnelerin ambiyansı, perspektif ve mesafesi hakkında olduğunu söylemektedir; gölge, nesnenin şekil algısından önce, ışığın durumu (keskin, dağınık, dik açı vb.) hakkında bilgi vermektedir (Baxandall, 1997, s.120).

Gölgenin oluşabilmesi için ışık kaynağı, saydam olmayan bir cisim ve gölgenin şekillenebileceği *bir ortam* gerekmektedir. Saydam olmayan cisim aynı zamanda gölgenin; yanında, önünde, arkasında ya da üstünde bulunan bir nesnenin varlığına işaret etmektedir. Böylece gölge en genel tanımıyla “varlığın kanıtı” olarak anlam kazanmaktadır. Gölge ile varlık arasındaki bu ilişki, Platon'un 'Mağara Alegorisinde ve İbn-i Arabi'nin dünyayı Allah'ın gölgesi olarak kabul ettiği düşüncesinde görülmektedir. Platon her bir gölgenin ayrı ayrı ideaları/gerçekleri olduğunu söylerken İbn-i Arabi gölgelerin tek gerçeği olarak Allah'ı görmektedir. “Zat-ı mutlak kendisini nesne ve evren suretinde açığa vurmuştur. Zahir, batın, evvel, ahir hep O'dur. O'ndan başka varlık yoktur. Nesne ve evren; Allah'ın zahiri; Allah ise, nesne ve evrenin batini yönü ve ruhu konumundadır. Varlık, var olan hep O'dur, onun varlığı dışında hiçbir varlık tasavvur edilemez. Çünkü vücut birdir” (2003, s.13). İbn-i Arabi'ye göre nesne ve evren suretinde görülen varlığın gölgesidir. Bu yüzden gölge ve varlık birbirinden ayrılmaz ya da ayrı düşünülmez. Böylece gölge, gölgesi olduğu varlığın göstergesi olarak “şimdi” ve “burada” olduğunun da bir kanıtıdır.

Işık ve gölgenin biçimsel zıtlığı sembolik kullanımlarına da yansımaktadır. Bir metafor olarak ışık; kutsal olanın, saf ruhun sembolüdür. Bu yönüyle ışık, çoğu kültürde Tanrı ile özdeşleştirilmiştir; Sami Tanrısı Baal, Mısır Tanrısı Ra, Pers Tanrısı Ahura Mazda güneşi ve ışığı temsil etmektedir (Karavit, 2006, s.42). Işık, Ortaçağ'da kutsalın / Tanrı'nın temsili olarak görülmüştür. Yeni-platoncu felsefe'ye göre; “maddenin erişilmez ve üstün bir varlıktan yayılma yoluyla anlam kazanmakta, madde üzerinde parlayan ışık, kaynaklandığı asıl varlığın yansıması olarak kabul edilmektedir. Tanrı da tüm evrene yansıyan bir çeşit ışıkla özdeşleştirilmiştir” (Eco, 2004, s.102).

Işığın kutsalla özdeşleştirilmesinin aksine gölge, dünyevi varlığın sembolü olarak düşünülmüştür. Antik Yunan'da ve Mısır'da gölge, ruhun yansıması olarak kabul edilmiş, ölümler diyarı “Gölgeler

Ülkesi” olarak adlandırılmıştır. Kimi ilkel kabilelerde ruh ile özdeşleştirilen gölge, sahip olunması, korunması gereken bir benlik ya da benliğin bastırılan, karanlık yüzü olarak kabul edilmiştir. Böylece gölgelerini kaybetmekten korkan bazı ilkel kabilelerde insanlar, güneş ışınlarının dik geldiği saatlerde sokağa çıkmaya çekinmişlerdir (Ergüven, 2000, s.148).

Resmin Doğuşundan Çağdaş Sanata Işık-Gölge

Tarihsel süreçte hem bir teknik hem de metafor olarak kullanılan ışık ve gölgenin resmin doğuşundaki rolü yaygın biçimde kabul edilmektedir. Bu görüşe göre; düşen gölgenin kontürünün çizilmesi resim sanatı, gölgenin renklendirilmesiyle de modern resim başlamıştır. Gölgenin, resim sanatının doğuşuna kaynaklık ettiği düşüncesi Eski Romalı doğa bilgini, Filozof ve yazar Büyük Plinius’un (Gaius Plinius Secundus Maior, 23-79) ya da Yaşlı Plinius’un, insanlık tarihinin en geniş kapsamlı ilk ansiklopedisi sayılan “Doğa Tarihi” (Historia Naturalis) adlı eserinde anlattığı bir mite dayanmaktadır. Plinius, kozmoloji, coğrafya, antropoloji, zooloji, botanik, tıp, farmakoloji, mineraloji ve sanat tarihi konularının yer aldığı otuz yedi kitaptan oluşan bu ansiklopedide resmin nasıl başladığı bilgisinin kesin olmadığını ve buna dair farklı görüşlerin olduğunu söylemiştir. Mısırlılar, resmin kendilerinden Yunanlılara geçtiğini iddia ederken, Yunanlılar da ilk hangi kentte çıktığı konusunda hemfikir değildir.

Plinius, resmin ilk kez insanoğlunun gölgeleri çizgileriyle sınırladığı zaman doğduğunu söylemiş ve bunu bir mite dayandırarak anlatmıştır. Bu mite göre; Korintli, Butades isimli bir çömlekçinin kızı âşık olduğu adam uzak bir yere gideceği için adamın duvara yansıyan gölgesini konturlarla belirleyip resmetmiştir. Ardından da çömlekçi kil üzerine basarak rölyefini yapmıştır (Plinius, s.283). Böylelikle resimsel bir imge olan insan bedeni doğrudan incelenmeden vücudun izdüşümü kayıt altına alınmış ve ilk resim kopyanın kopyası olmuştur. Modelin sureti gölge formunda duvara yansıtılarak varlığı bir görüntüye indirgenmiştir. Bu gölge artık kendisi değil, ikiz özelliği nedeniyle bedenini diğeri yani öteki durumuna gelmiştir (Stoichita, 2006, s.118).

Işık ve gölge, Ortaçağ Avrupa resminde resimsel bir öğeden ziyade Tanrı, kutsallık ve varlık gibi sembolik anlamları ile özdeşleştirilmiştir. Varlığın kanıtı olan gölge aynı zamanda dünyeviliğin de göstergesidir. Kutsal kişilerin gölgelerini yapmak onların kutsallığını bozmak anlamına geleceğinden Ortaçağ resim geleneğinde İsa, Meryem ve azizlerin gölgeleri yapılmamıştır (Bayav, 2010, s.24). Ortaçağ resminde sadece ışığın kullanılmasına dikkat çeken Umberto Eco ışığı, Ortaçağ minyatürlerinin önemli özelliklerinden biri olarak kabul etmektedir. Bu minyatürlerde ışık-gölge oyunları yerine temel renkler ve renk tonları ile ışık etkisi yaratılmıştır. Işık, herhangi bir ışık kaynağından değil adeta objelerden yayılıyor gibidir (Eco, 2004, s.100).

Naturalist anlayıştan uzak olan Doğu sanatında zayıf olan gölge, Batı sanatında Rönesans’a kadar oldukça az görülmektedir. Ancak 15. yüzyılda perspektifin keşfiyle birlikte gölge resim düzleminde görülmeye başlar (Mende, 2001, s.54). Fiziksel bir varlığa dönüşmesi istenen, biçim yaratmanın aşamalarından biri olan ışık-gölge, Rönesans sanatında perspektifin keşfiyle birlikte bir modle aracı olmuştur. Rönesans sanatçıları ışığın etkisini gösteren, belirgin net gölgeler yerine ışık ve gölgeyi manevi bir gösterge olarak atmosferik ışık kaynağı ile kullanmışlardır. İtalyanca chiaro (parlak/ışık) ve oscuro (karanlık/karanlık) kelimelerinden oluşan, resimde parlaklık ve karanlık arasındaki vurgulu kontrast, keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımı olarak tanımlanan chiaroscuro tekniğini Leonardo da Vinci, resimde derinlik ve üç boyut yanılmasını göstermek için kullanmıştır. Leonardo’nun kullandığı ışık-gölge oyunları ve geçişken kontur ile figürlerin daha canlı görüldüğüne vurgu yapan Krause (2005, s.14) böylece Leonardo’nun resimlerinde gölgenin ışığın ve rengin olmadığı anlamsız bir boşluk olmaktan çıkarak kendine ait bir renk değerine dönüştüğünü

söyler. Barok dönemde Caravaggio'nun resimlerinde olduğu gibi tek bir alandan (genellikle sağ üst köşeden) gelen güçlü bir ışık kaynağı kullanılmış ve tenebrist üslupla sert bir ışık-gölge karşıtlığı yaratılmıştır. Bu teknikle yapılan resimlerde genellikle koyu bir arka plan önünde yer alan figürler, ışık ile aydınlatılmış böylece resimler dramatik bir etki kazanmıştır. Bu da Barok dönemde ışık ve gölgenin yalnızca bir hacimlendirme aracı olarak değil, konuya yön veren yoğun dramatik etkiyi elde etmek için de kullanıldığını gösterir. Resimlerinde ışığı kendine has bir biçimde kullanan Rembrandt da Carravaggio'dan etkilenecek Tenebrism tarzında çalışmıştır. Rembrandt özellikle açık-koyu etkisiyle resimlerde duygusal etkiyi ve derinliği artırmıştır. Krausse (2005, s.42), Rembrandt'ın resimde her yeri aydınlatmak yerine, resmin belli köşelerini, bazen büyük bir kısmını bilinçli olarak karanlıkta bıraktığını böylece alışılmadık dışında oluşturduğu ışıklı alanların çoğu zaman ışığı nerden aldığı belli olmadığını bunun da resme sanki ışık resmin içinden çıkıyormuş gibi sembolik bir anlam kattığını söyler. Neo-Klasisizm'de ışık ve gölge konu için bir araç olmanın ötesine geçememiştir. Romantizm'de ise ışık tek başına bir konu olarak dikkat çekmektedir. Gölgenin siyah dışında başka bir renkle ifade edilmeye başlanması, Delacroix'nın kar üzerine düşen gölgenin siyah değil mor olduğunu keşfetmesiyle başlamıştır. Bu aynı zamanda modernizmin de başlangıcı kabul edilmektedir. Empresyonizm'le birlikte ışık, konudan daha önemli bir hale gelmiş hatta optik ve fiziksel değeri ile başlı başına resmin konusunu oluşturmuştur. Klasik resim üslubunu reddeden modern sanatta gölge kullanımına Pablo Picasso'nun kadın figürünün üzerine düşen erkeğin gölgesini betimlediği resimlerini ve Marcel Duchamp'nın, iki boyutlu bir düzlem üzerinde asamblaj tekniğini kullanarak şarap açacağına gölgesini boyadığı "Tum" adlı resmini örnek olarak verebiliriz. Stoichita (2006, s.121-122), Picasso'nun resimlerinde kadının üzerine düşen erkeğin gölgesini, izleyicinin gölgesi olarak değerlendirerek bu resimleri; "ressamın imgesi" olarak düşünülen gelenek ile "izleyicinin somutlaşmış hali" olarak düşünülen geleneğin uyumu olarak yorumlamıştır.

Sözen ve Tanyeli resimde ışık ve gölge kullanımını; "bir yüzey sanatı olan resmin üç boyutlu nesnelere ifade etmekteki yetersizliğini gidermek" şeklinde tanımlamışlardır (2005, s.108). Oysaki resimde ışık ve gölgenin varlığını sadece derinlik ve hacim duygusunun güçlendirilmesi ile açıklamak yeterli olmayacaktır. Sürrealistler resimlerinde ışık ve gölgeyi hacimlendirme aracı olarak kullanırken, bilinçaltının ifadesi olarak da gölgeye sıklıkla başvurmuşlardır. Giorgio de Chirico resimlerinde kaynağına bağlı veya kaynağından bağımsız olarak betimlenen *düşen gölgeler* tekinsiz ve rahatsız edici şekilde görülmektedir. Resimde bu duyguyu güçlendiren; kime ait olduğu bilinmeyen gölgeler kadar ressamın kendine has perspektif algısı içinde betimlediği klasik mimari yapılar ve birbiri ile alakasız nesnelere bir arada kullanılmış olmasıdır. Chirico'nun resimlerindeki gölgelerin uyandırdığı tekinsizlik duygusundan etkilenen Andy Warhol 1979'da "Gölgeler" adını verdiği bir dizi resim yapmıştır (Stoichita, 2006, s.219). Chirico'nun resimlerindeki sahipsiz gölgeler gibi Warhol'un resimlerindeki gölgelerinde neyin/kimin gölgesi olduğu bilinmemektedir. Warhol'un kendine has yöntemlerinden biri olarak dikkat çeken birimin tekrar edilmesi gölge resimlerinin sergilenmesinde aralarında boşluk bırakılmadan yan yana tüm mekâna yerleştirilmesi ile görülmektedir. Chirico ve Warhol resimlerinde gölgeler sahipsiz olsa da Mende'nin (2001) de ifade ettiği gibi; "kesin olmasa bile gölge ya da yalnızca kontür çizgileri, tasvir edilen nesnenin şeklini, kütlelerini belirleyerek nesneyi tanınabilir hale getirmektedir."

Işık ve gölge, doğada dönüşüp değiştiği gibi sanatta da değişimlere uğramıştır. Sanat tarihi boyunca ışık ve gölge, konu ve kompozisyon için feda edilen bir araç olarak ele alınırken Çağdaş sanatla birlikte başlı başına bir form olarak değer kazanmıştır. Malzeme ve mekâna bağlı olarak gerçekleştirilen enstalasyonlarda ışık-gölge sanatçılara yeni anlatım olanakları sağlamaktadır. 1996'dan beri birlikte çalışan İngiliz sanatçılar Tim Noble ve Sue Webster ışık ve gölge enstalasyonlarında çöpten topladıkları

atik malzemeleri mekâna yerleştirmektedirler. İlk etapta birer çöp yığını gibi duran yerleştirmelerin duvara düşen gölgeleri portreleri oluşturmaktadır. Benzer şekilde Japon sanatçı Kumi Yamashita da işlerinde nesne, ışık ve gölgeyi bir arada kullanmaktadır. Yerleştirmelerde sıradan görülen ahşap bloklar, kumaşlar, kâğıt veya alüminyum gibi malzemeden oluşan nesnelere, belli bir mesafeden yerleştirilen tek bir ışık kaynağı ile tanımlanabilir figür ve portre gölgeleri meydana çıkartmaktadır.

Çağdaş sanatta ışık-gölge bir temsil alanı olarak kullanılmakta ve eserlere kavramsal olarak katkı sağlamaktadır. Enstalasyonlarında “gölge oyunu”nun çağdaş bir yorumunu yapan Afro-Amerikan sanatçı Kara Walker, “ırk, cinsiyet, kimlik, kölelik” gibi konuları ele almaktadır. Walker, Amerika’da yaşanan ırkçılığa göndermede bulunduğu çalışmalarında siyah kâğıttan keserek elde ettiği silüetleri duvarlara yerleştirmektedir. Mekâna yerleştirilen bu işlerinin yanı sıra film ve video yerleştirmeleri de yapan sanatçı, “izleyicileri geçmişin eleştirel bir anlayışına yönlendirirken, aynı zamanda çağdaş, ırksal ve toplumsal cinsiyet yargılarının incelenmesini önermektedir” (Walker Art Center, 2005).

Işık aracılığıyla duvarda oluşan gölgelerle kavramsal bağ kuran enstalasyonlara bir örnekte Bilal Yılmaz’ın 15. İstanbul Bienali’nde sergilenen “Dirty Box” (Kirlili Kutu) adlı yeni medya işidir. Yılmaz’ın farklı disiplinlerden gelen deneyimlerini; gölgeler, sesler ve mekanik hareketlerle bir araya getiren Dirty Box, İstanbul’daki eski zanaatların ve ustalarının fotoğrafları ile İstanbul haritasının duvara yansıtıldığı bir projektör işlevi gören taşınabilir ahşap bir kutudan oluşmaktadır. Yılmaz’ın 2012’de proje olarak başladığı işi; yüzyıllardır sürdürülen atölye ve zanaat bilgisinin bugün karşı karşıya kaldığı kaybolma tehlikesine dikkat çekmektedir (Elmgreen & Dragset 2017, s.368).

Işık-Gölge Enstalasyonu: Mağara Alegorisi Örneği

Platon “Devlet” adlı kitabının yedinci bölümünde, yaşanan dünyanın “asıl gerçek” olan idealar dünyasının bir kopyası olduğunu, mağara ve gölge metaforlarıyla anlatmaktadır. Gölge, mağara alegorisinde gerçekliğin yansımaları olarak görülmektedir; tutsaklar, karanlık bir mağarada yüzleri alçak bir duvara dönük biçimde elleri ve ayakları zincirlenmiş halde oturmaktadırlar. Kafalarını bile oynatamayan bu insanların arkalarında yüksek bir yerde bir ateş yakılmış, ateş ile insanlar arasında bir yol bulunmaktadır. Duvarın arkasında bulunan diğer insanlar ellerinde, taştan, tahtadan yapılmış insana, hayvana benzer kuklalar taşımaktadırlar. Duvar alçak olduğu için taşıdıkları şeyler duvarın üstünden görülebilmektedir. Zincire vurulmuş halde bulunan insanlar, arkalarında yanan ateşin aydınlığı ile mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilmektedirler. Bu insanlar gördükleri; yapay bir ışıkla duvara vuran yapay nesnelerin (taştan, tahtadan yapılmış) gölgelerini, gerçek sanmaktadırlar. Platon, bu insanlardan biri zincirlerinden kurtarılarak ona duvarın diğer tarafındaki insanlar, taşıdıkları eşyalar ve ateş gösterildiğinde ve bunların ne olduğu sorulduğunda ilk olarak şaşırıp kalacağını ve kendisinin daha önce gördüğü şeyleri şimdi ona gösterilenden daha açık-seçik bulacağını söyler. Nihayet o insanın gözleri ışığa alıştığında ilk olarak etrafındaki gölgeleri, insanların ve nesnelerin suya yansımalarını daha sonra gerçek nesnelere ve insanlara, sonunda başını gökyüzüne kaldırıp yıldızları, ayı ve güneşi gördüğünde her şeyi anlayabilecek ve mağaraya dönmek istemeyecektir. Ancak bu adam mağaraya tekrar dönmek zorunda kalsa önce gözleri yeniden karanlığa alışmakta zorlanacaktır. Dışarda gördüklerini mağaradakilere anlatsa hatta onları çözümler mağaranın dışına çıkararak onlara da göstermek istese elbette alay edilecek belki de daha kötü sonuçlanabilecektir (1995, s.199-201).

Platon “mağara alegorisi” ile diyalektik eğitim yöntemini kullanan biri tarafından zincirlerinden kurtarılıp mağaranın çıkışına götürülen kişinin, önce yapay nesnelere, sonra da bu nesnelerin kopya edildikleri gerçek nesnelere (idealları), en sonra da bütün bu nesnelerin görünmesini sağlayan güneşi

(iyi ideasını) gördüğünü anlatır. Platon'un bu alegorisi, görünür dünyadan idealar dünyasına en son da "iyi ideasına" ulaşmayı simgelemektedir (Bozkurt, 2000, s.94). Platon'a göre insanın kolay kolay göremeyeceği "iyi" ideası, dünyada iyi ve güzel olan ışık, doğruluk ve kavrayışın kaynağıdır.

Fransız sanatçı Christian Boltanski, Théâtre D'ombres (Gölgeler Tiyatrosu) adlı yerleştirmede (Resim 1) bir takım küçük figürleri ve nesnelere kullanmaktadır. Bu figürler etrafına yerleştirilen ışık kaynakları ile aydınlatılmakta böylece nesnelere gölgeleri duvara devasa boyutlarda yansımakta hatta dans etmektedir ve izleyicide bir kâbusun içinden fırlamış oldukları hissini uyandırmaktadırlar. Bu yansıma ile sanatçı Platon'un mağara alegorisini adeta bir kurgu ile yeniden canlandırmaktadır. Mağara gibi karanlık ve sessiz olan mekânın ortasında telden yapılmış figürler ve etrafındaki ışıktan başka bir şey yoktur. Mağara Alegorisi'ndeki zincirlenmiş insanların yerini Boltanski'nin enstalasyonlarında telden yapılmış figür ve nesnelere almıştır. Duvara yansıyan garip figürlerse adeta, Platon'un sözünü ettiği ağaçtan ve taştan yapılmış, duvarın üstünden görülen figürlerin yansımasına dönüşmektedir.

Platon'un mağara alegorisi ile ölümü sentezleyen sanatçı gölgelerle olan bağlantısıyla ilgili olarak gölgenin içsel bir aldatıcılığı olduğunu hatta bir sahtekâr olduğunu söylemiştir. Bir aslan boyutunda görünür ama gerçekte küçük bir karton figürden daha büyük değildir. Ona göre gölge, içimizdeki deusemachina'nın (makineden çıkan tanrı) tasviridir ve bir ilüzyon olmasından dolayı da saf bir tiyatro gibidir. Boltanski aynı zamanda ani bir parıltıda kaybolabilecek, yok olabilecek olmasından dolayı da gölgeye ilgi duymaktadır (Stoichita, 2006, s.194).

Çocukluğu, Fransa'nın Nazi işgali altında olduğu yıllara rastlayan Boltanski, çalışmalarında sıklıkla yinelenen ölüm, bellek ve kayıp gibi temalarla Yahudi soykırımı sırasında yaşanan toplumsal ve kişisel acıların derinliğini araştırmaktadır. Işık ve gölgeyi çoğu yerleştirmesinde kullanan Boltanski, fotoğraflardan oluşan yerleştirmelerde ışığı fotoğrafların arkasına koyarak hem portrelerin gölgesinin oluşmasını hem de portrelerin olduğundan daha soluk görülmesini sağlamıştır. Sanatçı toplumsal hafıza ve kendi acılarından ve travmalarından beslenen geniş bir konu aralığında çalışmaktadır.

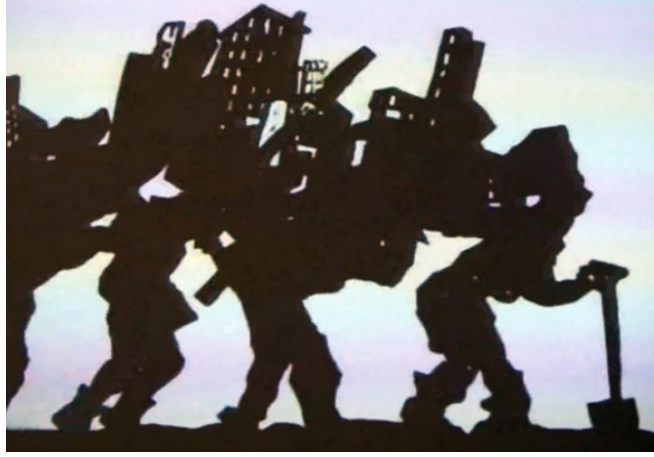


Resim 1: Christian Boltanski, Théâtre d'ombres, 1984.

Mağara Alegorisi, Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge'in gölge tiyatrosunun çağdaş bir yorumu olan "Shadow Procession" (Resim 2) isimli video enstalasyonuna kaynaklık etmiştir. Videoda yer alan karanlık mağara tutsakları bir filozof kralı (akıllı, yaşlı adam, kahraman arketipi) beklemektedirler. Stop-motion olarak tasarlanan animasyon birbirini takip eden ancak aralarında açık ve belirgin bir bağlantı olmayan üç videodan oluşmuştur. Video, tüm resim uzamını dolduran büyük grotesk bir

karakterin askeri müzik eşliğinde yaptığı dans ile başlamaktadır. İkinci karede gölge tiyatrosundaki deneyimlerini de kullanan sanatçı, kâğıttan kestiği figürlerle Johannesburg sakinlerini sonsuz bir akış içinde yürüyen sakat, kör, topal vb. gölgeler olarak yaratmıştır. Bu gölgelerden kimi yüklerini, çuvallarını, paketlerini, evlerini taşımaktadırlar. Hatta bazıları bütün mahallelerini sırtlarında taşımakta ya da zorla sürükleyerek ilerlemektedir. Bu haliyle bu insanlar “mağara alegorisinde” ellerinde taştan, tahtadan yapılmış nesnelere taşıyan insanları hatırlatmaktadırlar. Üçüncü videoda başlangıçta olduğu gibi tüm mekânı dolduran aynı büyük gölge bir kutlama müziği eşliğinde dans etmektedir.

Gölge oyununun farklı bir formunu kullanan sanatçı Güney Afrika insanlarının yakın geçmişte yaşananları unutmalarından duyduğu endişeyi ve yaşanan ırkçı trajediyi hatırlatmayı istemiştir. Kentridge, zorla yerinden etme ve edilme temalarını ele aldığı video aracılığı ile basit bir yürüme eyleminin, zoraki sürgün ve yer değiştirmeye bağlantısı üzerine izleyiciyi düşündürmeyi istemiştir.



Resim 2: William Kentridge, Shadow procession, 1999, Video enstalasyon, detay

Işık-Gölge Enstalasyonu: Gölge Arketipi Örneği

Antikçağdan bu yana Batı düşünce sisteminde gölge; olumsuz, istenmeyen, öteki ve tekinsiz kavramları ile birlikte anılmaktadır. Karanlık yönü, tehditkâr boyutu ve geçici olması ile gölge, tekinsizlik ve korku kavramları ile özdeşleştirilmiştir. Ergüven'e göre; “Gölgenin olumsuz anlamı ışığın yitirilmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak aslında ortada ne mutlak bir ışık kaybı ne de zifiri bir karanlık vardır. Çünkü gölge, ışık aracılığı ile var olmaktadır (2000, s. 145). Böylelikle gölge, optik ve fizik incelemelerine konu olmanın yanında, içsel gerçekliğin göstergesi olarak “ötekini” temsil etmektedir. Işığın engellendiği yerde gölgenin oluşması gibi, benliğin bastırıldığı yerde de bilinçaltı devreye girmektedir. Bu düşünce Modern psikolojinin kurucularından Carl Gustav Jung tarafından kuramsallaştırılan arketiplerden biri olan “gölge arketipi”nde görülmektedir. Türkçe’de “ilk imge”, “ilk örnek” gibi karşılığı olan “arketip” terimi, psikoloji literatüründe, “algılamamızı örgütleyen, bilinç içeriklerini düzenleyen, değiştiren ve geliştiren yapılar olarak tanımlanmaktadır.” (Jung, 2005, s.8). Jung’a göre arketip, Platon’un “idea” kavramına benzemektedir. Jung “arketip” ve “idea” arasındaki bu benzerliği muhtemelen 3. yüzyıla ait olan Corpus Hermeticum’da Tanrı’nın, “ışık” fenomeninin öncesinde ve üstünde olan tüm ışıkların “ilk imgesi” olduğu düşüncesi ile örneklendirmiştir (2001, s. 26). İnsanlığın ortak bilinçdışında varlığını sürdüren arketipler, mitoloji, ayin, din, rüya ve sanat eserlerinde çeşitli sembollere dönüşerek yaşamaya devam etmektedir. Jung, arketiplerin yaygınlaşmasını ve devamlılığını, yalnızca gelenek, dil ve göçlere bağlamak yerine

onların “her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerine” dikkat çekmiştir (2001, s. 30). Arketipler kişisel anıların yanı sıra kalıtım yolu ile varlığını devam ettirmektedir. “Bu kalıtım, bazı mitos ve efsane motiflerinin dünyanın her yerinde aynı biçimlerde tekrarlanmasında” görülebilmektedir (Jung, 2006, s.144). Bu da arketiplerin, herhangi bir dil, din, ırk, sınıf, coğrafi konum ya da tarihsel dönem farkı olmaksızın ortak duygu, düşünce ve imgelere sahip olduğu anlamına gelmektedir.

Jung, kolektif bilinç dışını oluşturan arketipleri; “anne arketipi”, “mana” (benlik), “persona” (maske), “gölge”, “anima” (karşı cinse ait olan; erkek) ve “animus” (karşı cinse ait olan; kadın) şeklinde sıralamaktadır. Jung psikolojisinde, bilinçaltı kişiliğinin ilk katmanı *gölge arketipi*’dir. Jung’a göre bu arketip’lerden gölge, hem yaratıcılığı, duygusallığı, canlılığı kendinde barındırmakta hem de kişiliğin negatif yanını, kişinin saklamak istediği, hoş olmayan niteliklerini, az gelişmiş işlevleri ve bireysel bilinçaltının içeriğini oluşturmaktadır. Bireysel bilinçaltı ise “yitik anıları, acı verdiği için bastırılmış düşünceleri, bilinçdışı algıları ve henüz bilince çıkmaya hazır olmayan diğer heyecanları içermektedir” (Göle, 2000, s.165). Bu durumda gölge, toplum tarafından onaylanmayan duygu, düşünce ve eylemlerin *persona* tarafından gizlenmesi ya da bilinçaltına bastırılması olarak tanımlanabilir. Böylece, persona ve gölge birbirinin zıttı olarak var olmaktadır.

İnsanın toplum içinde yaşamını sürdürebilmesi için persona’yı geliştirerek “gölge”yi bastırması, kişinin kendisi olabilmesi içinse “gölge”si ile yüzleşmesi gerekmektedir. Bilinçaltının olumsuz yönleri ile birlikte duygusallık ve yaratıcı yönleri kendinde barındıran gölgenin bastırılması bir nevi duyguların köreltilmesi anlamına da geldiğinden Jung kişinin “gölge”si ile yüzleşmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Jung’un kişinin gölge’si ile yüzleşmesinin önemine yaptığı bu vurguyu, İtalyan sanatçı Giuseppe Licari işleri aracılığıyla izleyiciden beklemektedir. Enstalasyonlarında ışık ve gölgeyi form olarak kullanan Licari, ağaçların ve köklerin büyümesi için gerekli olan ancak burada bulunmayan toprak katmana işaret eden “Humus” (Resim 3) isimli çalışmasında, ağaç köklerini mekânın tavanından avize gibi sallandırarak alışılmadık bir görüntü oluşturmuştur. Sergileme alanının tepesine yerleştirilen ve loş ışıklarla aydınlatılan dikenli ağaç köklerinin gölgeleri zemine düşmekte ve odayı bir tür yeraltı sığınağına dönüştürmektedir. Böylece oluşan bu mistik atmosfer tedirginlik duygusunu da güçlendirmektedir. İzleyiciler sanki parkın ya da ormanın altındaki gizli dünyaya bakıyor gibidirler (Willie Stehouwer, 2015).

Licari, bu yerleştirmeleri görünürde köklere/yeraltına gerçekte ise izleyicinin bilinçaltına doğru bir keşif olarak sunmaktadır. Herkesin gölgesinin olması ama hiçbirinin bir diğerine benzememesi gibi herkesin bilinçaltına yaptığı bu keşif sürecinde bulduğu kökler de birbirine benzemeyecektir. Sanatçı eserlerinin arkasındaki düşünceyle ilgili şunları söylemiştir: “Çalışmalarım müdahale eden ve çağdaş, doğal peyzajların biçimini değiştiren sosyo-ekonomik, kültürel ve politik uygulamaları araştırmaktadır. Hem bilim hem sanat konusunda peyzaj hem bir ayna hem de bir mercekle işlevi görür: içinde biz işgal ettiğimiz alanı ve kendimizi işgal ettiğimiz gibi görürüz.” (Jessica Jungbauer, 2012).



Resim 3: Guiseppe Licari, Humus, 2012, Enstalasyon.

Feminist sanatçı Canan'ın, Arter sanat galerisinde açtığı “Kaf Dağının Ardında” adlı sergide yer alan “Cennet” (Resim 4) adlı ışık-gölge enstalasyonu “gölge arketipi” ile ilişki kurmaktadır. Sergide; heykel, fotoğraf, baskı, nakış, video, yerleştirme, minyatür gibi farklı mediumlarla üretilmiş eserlerin yer aldığı sergi adını Arap ve Fars kozmolojisinin efsanevi Kaf Dağı'ndan almıştır. Galerinin üç katına yerleştirilmiş olan işler; ışık-gölge, aydınlık-karanlık, iyi-kötü, gerçeklik-hayal, güzel-çirkin, içsel/dışsal gibi ikiliklere dayanmaktadır. Galerinin her bir katı Cennet, Cehennem ve Araf bölümlerinden oluşmaktadır. Galerinin zemin katı cennet, üçüncü kat ise cehennem olarak yerleştirilmiştir. Böylece sergi, yerin altındaki cehennem ve göklerin üstündeki cennet kavramını ters düz etmektedir. Gürlek (2017) Arter'de yer alan sergi haberinde Canan'ın işlerinin insan ruhunun bastırılmış yönlerini, cinleri, gerçeküstü yaratıkları ve arketiplere dayanan figürleri ele aldığına aynı zamanda sanatçının çok boyutlu, çok bedenli, mistik, sembolik, şaşırtıcı ve oldukça cazibeli bir evren yaratmayı hedeflediğine dikkat çekmiştir.



Resim 4: Canan, Cennet, Tül, payet, ip, kumaş, zil, ışık, motor 2017, Enstalasyon.

Gölgeler “Cennet” isimli bölümde aynı adlı enstalasyonda yer almaktadır. Mekânda ortada bir ışığın etrafında tavandan zemine kadar uzanan devasa bir silindir biçiminde bir tül göze çarpmaktadır. Tül’ün üzerinde, gökkuşağının altında masalsı yaratıklar, çeşitli hayvanlarla birlikte kadın, erkek ve queer bedenler, çıplak olarak yer almaktadır. Böylece ışık-gölge oyunu aracılığıyla görünen-görünmeyen, gerçek-kurgusal arasında bağ kurulmaktadır. Tülün ışık etrafında yavaşça dönmesiyle üzerindeki imgelerin gölgeleri duvarlara yansımakta, tül dönmeye devam ettikçe tüm bu figürlerin gölgeleri dönüş eylemiyle birlikte birbirlerine karışmaktadır. Sanatçı yaptığı bir söyleşide Jung’un “gölge arketipi”nden etkilendiğini ve form olarak da sergisini ışık-gölgeden oluşturmaya karar verdiğini şöyle açıklamıştır:

Jung’un kendisi de söylemiştir: ‘Herkes bir gölgeye sahiptir, bu gölge bireyin bilinçli yaşamında ne kadar az içeriliyorsa o kadar kara ve yoğun olur’. Başka bir deyişle, gölgenize ne kadar az bakarsanız, o kadar güçlenir, sonunda bir tehlikeye, kaldırılamaz bir ağırlığa, ruhunuzun içindeki bir tehdide dönüşür. Bilince kabul edilmeyen gölge dışarı, ötekilere yansıtılır. Benim bir kusurum yok, sorun onlar. Ben canavar değilim, diğerleri canavar. Tüm yabancılar kötüdür, tüm komünistler kötüdür, tüm kapitalistler kötüdür (Ceren Çıplak, 2017).

Canan mitler, arketipler ve gerçek hayattan beslenerek yarattığı işleriyle izleyiciyi kişisel ve toplumsal yaşamda sorgulanmayan olgularla yüzleşmeye çağırılmaktadır. Bu doğrultuda, bireysel mutluluk ve özgürleşmeye ulaşmadan kolektif mutluluğa ulaşamayacağını düşünen Canan, bireyin özgürleşebilmesinin koşulunu da öncelikle kendi gölgeleriyle, bilinçaltına yapılacak bir yüzleşmeyle elde edebileceğini düşünmektedir. Canan bu sergiyle izleyicinin bir iç yolculuğa çıkmasını, içe doğru yapılan bu yolculuğun kolektif bir yolculuğa dönüşmesini ve kolektif bir özgürleşmeyi amaçlamaktadır.

Sonuç

1960 sonrası gelişen sanat ortamı sanatçılara başta kavram ve malzeme olmak üzere her türlü sanatsal ifadeyi kullanma olanağı sunmuştur. Enstalasyon, karışık malzeme ve dijital teknolojiler alanındaki gelişmelerle birlikte sanatın üretim biçimi çeşitlenmiş sanat da daha deneysel bir pratiğe dönüşmüştür. Bu dönüşümde resim-heykel gibi geleneksel sanat formları yerine disiplinler arası malzemenin kullanılmasının önemli etkisi bulunmaktadır. Sanat formunun değişmesi çağdaş sanat nesnesini, malzemenin kullanımını, sunumunu hatta algılanmasını da değiştirmiştir.

Bu değişimle sanatçının anlatısına uygun her şey eserin malzemesi ve konusu olabilmektedir. Bu bağlamda plastik bir öge olan ışık ve gölgenin malzemeye dönüşmesi, üçüncü boyutu elde etmek için kullanılan bir ögenin üç boyutlu bir şekilde mekâna yerleştirilmesi ilgi çekmektedir. “Gölge sanatı” da diyebileceğimiz yerleştirmelerde ışık, kimi zaman manipüle edilerek gölge formlarının ortaya çıkması için bir araç olarak kullanılmıştır. Sanatçı için özgür bir alan yaratan bu dönüşümle sanatçı, üretim biçimine uygun medium, teknik, malzeme ve kavramı kullanabilmektedir. Kişisel anılardan, bellekten ya da hikâyeden yola çıkan sanatçı toplumsal anlatıyı ifade etmenin yeni yollarını keşfe çıkmıştır. Bu keşifte ışık ve gölge yalnızca malzeme olarak kullanılmakla kalmamış bir metafor olarak da sanat tarihindeki yeri yapı bozuma uğratılmıştır.

Kaynakça

Bayav, D. (2010). “Işık Bağımsızlık Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık”, *Sanat Dünyamız*, 77, 23-27.

- Baxandall, M. (1997). *Shadows and Enlightenment*, USA: Yale University Press.
- Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: Asa Kitabevi.
- Eco, U. (2004). *Güzelliğin Tarihi*, (Çev: A. C. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap.
- Elmgreen & Dragset (2015). *Sanatçılar, 15. Uluslararası İstanbul Bienali. İstanbul Bienal Dosyası.*
- Ergüven, M. (2000). “Mucizevi ikiz”, *Sanat Dünyamız*, 77, 145-150.
- Gombrich, E.H. (2000). “Düşen gölgenin özellikleri” (Çev: Ü. Tamer). *Sanat Dünyamız*, 77, 177-191.
- Göle, M. (2000). “İçeşik”, *Sanat Dünyamız*, 77, 165-167.
- İbn Arabi, M. (2003). *Füsûsü'l-Hikem*, (Çev: M. N. Gençosman). İstanbul: Kırkambar Kitaplığı.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*, (Çev: Z. A. Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*, (Çev: E. Gürol). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Karavit, C. (2006). *Işık Gölge*, İstanbul: Telos Yayıncılık
- Krausse A. ve Krausse C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. D. Zaptçioğlu). İstanbul: Literatür Yayınları
- Mende, K. (2001). “Light and Shadow in Painting-Concerning the Expression of Shadows in Western Painting-”, *Journal for Geometry and Graphics*, 5/1, 53-59.
- Platon (1995). *Devlet*,(Çev: S. Eyüboğlu-M.A.Cimcoz). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Plinius, G. S. M. (...). *The Natural History Of Pliny*. London: Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden. VMDCCCLVII.
- Sartre, J. P. (2009). *Varlık ve Hiç*, (Çev: T. Ilgaz). İstanbul: İthaki Yayınları
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2005). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sözer, Ö. (2000). “Işığın Metafiziğinden Gölgenin Estetiğine”, *Sanat Dünyamız*, 77, 169-175.
- Stoichita, I. V. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*. (Çev: B. Aydın). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Whitham, G. ve Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*, (Çev: T. Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayın Dağıtım.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- İnternet Kaynakça**
- Çıplak, Ceren (2017). Mutluluk ‘Kaf Dağı’nın Ardında’ değil. <https://bit.ly/2KCg4cq> (Erişim Tarihi: 28.11.2017).
- Jungbauer, Jessica (2012). Tree Root Chandeliers By Artist Giuseppe Licari <https://bit.ly/38kfCHH> (Erişim Tarihi: 21.10.2017)

Gürlek, N. (2017). Canan: Kaf Dağı'nın Ardında, <https://bit.ly/37A83hb> (Erişim Tarihi: 12.06.2020)

Stehouwer, Willie (2015). Humus <https://bit.ly/3msV6K8> (Erişim Tarihi: 21.10.2017)

<http://www.tdk.gov.tr>

Walker art center (2005). <https://bit.ly/34q5jAI> (Erişim Tarihi: 02.07.2020)

Görsel Kaynakça

Resim 1: <https://bit.ly/3h5tutE> (Erişim Tarihi: 19.02.2019)

Resim 2: <https://bit.ly/2WxgdjQ> (Erişim Tarihi: 19.02.2019)

Resim 3: <http://www.giuseppelicari.com/humus.html> (Erişim Tarihi: 19.02.2019)

Resim 4: <https://bit.ly/2WruuP6> (Erişim Tarihi: 12.06.2020)