
PLASTİK SANATLARDA İLERİ ARAŞTIRMALAR

Editör: Doç.Dr. Evren KAVUKCU

Plastik Sanatlarda İleri Araştırmalar

Editör

Doç. Dr. Evren KAVUKCU

yaz
yayınları

2024

Plastik Sanatlarda İleri Araştırmalar

Editör: Doç. Dr. Evren KAVUKCU

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-6171-44-2

Aralık 2024 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Sanatın Dönüşümü: Sanayi Devrimlerinden Yapay Zekâ Çağına.....	1
<i>Evren KAVUKCU</i>	
Kültürel Miras Bağlamında Türk Kilim Motiflerinin Çağdaş Türk Resmine Yansıması: Bedri Rahmi Eyüboğlu Örneği.....	21
<i>Barış BOZOK, Hatice Nihal ÇETİN</i>	
Orhan Peker'in Yapıtlarında Çocuk Hayvan Dostluğu.....	40
<i>İdris KURT, Elif MAMUR YILMAZ</i>	
Tahayyülden Kurgusal Gerçekliğe Post-Dijital Kültür ve Sanat	54
<i>Engin GÜNEY</i>	
Çağdaş Türk Resim Sanatçılarından Neşe Erdok'un Eserlerindeki Çocuk Betimlemeleri.....	72
<i>Yaren ŞİMŞEK, Elif MAMUR YILMAZ</i>	
Resim-Pencere Metaforu Bağlamında Trompe l'oeil Resimlerde Perde.....	94
<i>Sadık ARSLAN</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

SANATIN DÖNÜşÜMÜ: SANAYİ DEVRİMLERİNDEN YAPAY ZEKÂ ÇAĞINA

Evren KAVUKCU¹

1. GİRİş

Sanat ve bilim, birbirinden farklı alanlar gibi görünürler ve insan deneyiminin derinliklerine dair anlayışımızı şekillendirmekte önemli bir rol oynarlar. Bilim, doğal dünyanın işleyişini anlamaya yönelik sistematik bir çaba iken, sanat ise insan deneyiminin estetik ve duygusal boyutlarını keşfeder. Ancak bu iki alan, zaman zaman birbirinden ayrılmış gibi görünse de aslında birçok ortak noktaya ve karşılıklı etkilenme alanına sahiptir. Dünyamızın var olduğu günden beri sanat ve bilim gelişim ve dönüşüm göstermiştir. Bazen aynı paralellikte giderken bazen de birbirini etkileyerek daha farklı bir evrimsel döngüye dönüşmüştür. Bilim ve teknolojinin insanlığı ve kültürleri değiştirip dönüştürdüğünü insanlık tarihi boyunca görmekteyiz. Dünya üzerinde otoritelerin kabul ettiği beş büyük sanayi devrimi; bilimin, sanatın, kültürlerin ve en önemlisi de insanlık tarihinin değişiminde ve dönüşümünde etkili olmuştur. İlk Sanayi Devrimi, mekanikleşmenin ve kentsel dönüşümün etkisiyle sanatçılara yeni perspektifler sunarken, sonraki devrimler dijitalleşme ve küreselleşme ile sanatsal pratiklerde farklı anlatım olanakları sağlamıştır.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan dijital ortamın ve yapay zekânın sanat üzerindeki etkisi, sanatçılara daha önce hiç deneyimlemedikleri yaratım olanakları sunmakta ve

¹ Doçent, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, evren.cetin@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3422-5542.

sanatın doğasını yeniden sorgulatmaktadır. Sanayi devrimlerinden yapay zekâ çağına kadar uzanan süreçte sanatın dönüşümünü incelemeyi amaçlayan makale; teknolojik ilerlemelerin sanatsal yaratım üzerindeki etkilerini, sanatçının rolünü ve toplumsal değişimleri ele almaktadır.

2. SANAYİ DEVRİMLERİNİN SANATA ETKİSİ: GELENEKSEL YÖNTEMLERDEN MODERN UYGULAMALARA

Son iki yüzyılın gelişim sürecinde bilim ve teknolojinin toplum ve doğa üzerindeki etkileri sanatçıların vermiş olduğu tepkiyi/karşılığı yoğun bir şekilde izlemek mümkündür. İnsanlık üzerinde kalıcı izler bırakan ve etkileri bugüne kadar devam eden sanayi devrimlerinin sanat ve sanatçı bağlamında ele alınması gereklidir. Birinci sanayi devriminden, beşinci sanayi devrimine kadar olan süreçte teknolojik gelişmelerin insan ve doğa üzerindeki etkileşiminde sanatçıların tepkilerini dikkatle izlemek zorunludur. Aydınlanma Çağından sonra başlayan Birinci Sanayi Devrimi (1710-1840) 18. yüzyılın sonlarından itibaren İngiltere'de başlayarak tüm dünyaya yayılan, el işçiliğinden makine gücüne geçişi temsil eder. Bu dönemde, buhar gücü ve su gücü gibi yenilikçi enerji kaynakları, tekstil sanayisi başta olmak üzere çeşitli sektörlerde üretim süreçlerini kökten değiştirmiştir. Bunun sonucunda, üretim kapasitesi önemli ölçüde artmış ve bunun sonucu olarak fabrikalar kurulmaya başlamıştır. Bu oluşum, şehirleşmenin hız kazanmasını getirmiştir. Bu süreç, toplumsal yapıda da büyük değişimlere yol açtı ve modern sanayi toplumunun temellerinin atıldığını söyleyebiliriz.

Birinci Sanayi Devrimi ile, hızla sanayileşen şehirler, modern yaşamın simgeleri haline geldi. Bu yeni şehir hayatı, sanatçıların dikkatini çekti ve eserlerinde giderek daha fazla endüstriyel manzaralar yer almaya başladı. Özellikle manzara

resimlerinde, kırsal alanların yerini dumanlı fabrikalar, demiryolları ve kömür madenleri gibi sanayi devriminin sembolleri almaya başladı. Bu durum, geleneksel pastoral manzaralardan uzaklaşan bir sanatsal dönüşüme işaret eder. Bu dönemde, sanayi devriminin yarattığı yeni sosyal sınıflar ve işçi sınıfının yaşam koşulları da sanatın konuları arasına girdi. Örneğin, ressamlar ve yazarlar, işçi sınıfının zorlu çalışma koşullarını, şehirlerin karanlık ve kasvetli atmosferini ve sanayi toplumunun getirdiği yabancılaşma duygusunu eserlerinde işlemeye başladılar. Bu, özellikle realizm akımının yükselişyle belirgin hale geldi. Sanatçılar, idealize edilmiş sahneler yerine, gerçeğin sert ve çarpıcı yüzünü betimlemeye odaklandılar. Birinci Sanayi Devrimi'nin bir diğer önemli sanatsal yansıması, Romantizm akımında görülebilir. Romantizm, endüstriyel devrimin getirdiği mekanikleşmeye ve şehirleşmeye tepki olarak doğan bir sanat akımıdır. Romantik sanatçılar, sanayi devriminin doğaya, bireyselliğe ve insan ruhuna olan etkilerini sorguladılar. Bu dönemde, doğa ile olan derin bağ, endüstrileşmenin tehdit ettiği bir değer olarak yüceltilti. William Wordsworth, John Constable ve J.M.W. Turner gibi sanatçılar, sanayileşmenin getirdiği değişimlere karşı doğanın gücünü ve güzelliğini vurguladılar. Romantik sanatçılar, ayrıca sanayi devriminin neden olduğu sosyal adaletsizlikleri ve insana olan yabancılaşmayı eserlerine taşıdılar. Sanat, bu dönemde bir kaçış ve protesto aracı olarak kullanıldı; bireyin sanayi toplumu içinde kaybolan kimliği, doğanın yüceltilmesi ve geçmişe özlem gibi temalarla, romantik eserlerde sıkça işlendi.

İkinci Sanayi Devrimi, (1849-1950) 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar süren, elektrik, çelik, kimya ve ulaşım gibi alanlarda büyük teknolojik gelişmelerin yaşandığı bir dönemi ifade eder. Bu dönemde sanayi, toplumun her alanına nüfuz etmiş ve insan yaşamını kökten değiştirmiştir. Sanat da bu büyük dönüşümlerden etkilenmiş ve hem içerik hem

de form açısından yeni yollar keşfetmiştir. İkinci Sanayi Devrimi, sanatçılar için yeni temalar, teknikler ve ifade biçimleri sunmuş, aynı zamanda toplumsal değişimleri yansıtmak ve eleştirmek için bir araç haline gelmiştir. İkinci Sanayi Devrimi, modernizm olarak bilinen sanat akımlarının ortaya çıkmasına zemin hazırladı. Modernizm, geleneksel sanat normlarını sorgulayan ve insan deneyimini, özellikle de sanayileşmenin getirdiği yabancılaşmayı ve modern yaşamın karmaşıklığını ifade eden bir denemdir. Sanatçılar, sanayi devriminin etkisiyle hızla değişen dünyayı anlamaya çalışırken, bu yeni gerçeklikleri sanatlarına yansıttılar.

20.yüzyılın ikinci yarısında, savaşların yıkıcı etkilerinden kurtulmaya çalışan toplumların sanayi hareketliliği, sanat alanında etkisini göstermiştir. Kitle retimi mantığı, beraberinde tüketim olgusunu da harekete geçirmiştir. Kapitalist sistemin yönlendirmesi altındaki üretim stratejileri, "tüketim" kavramını tanıdık anlamından çıkararak "tüketim kültürü" kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sanayi ve sanat arasındaki ilişkiye dayanan bu çalışmada, "sanayi tarafından seri olarak üretilen nesnelerin sanat nesneleri olarak kullanımı" konusu ele alınmıştır. Ancak, kitle üretimi yapılan sanayi ürünlerinin sanat nesnesi olarak kullanılmasına neden olan sosyo-kültürel süreçlerden biri olan 'tüketim kültürü' kavramından da bahsetmek gereklidir (Susuz & ztrk, 2019: 82).

Tüketim kültürü, sanatta endüstriyel sahnelerin yer almasını teşvik ederek, modern yaşamın mekanik ve tüketim odaklı doğasını estetik bir şekilde sorgulama imkânı sunar. Bu dönemde, şehir manzaraları ve endüstriyel sahneler, resim ve heykel gibi geleneksel sanat formlarında daha fazla yer bulmaya başladı. Sanayi devrimiyle birlikte yükselen büyük şehirler, işçi sınıfı, fabrikalar, trenler ve köprüler gibi unsurlar, sanatın ana temaları haline geldi. Sanatçılar, bu yeni endüstriyel dünyayı romantize etmek yerine, onun getirdiği zorlukların, insanları nasıl

etkilediğini ve doğayla olan çatışmasını ortaya koydular. Modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilen Empresyonizm, İkinci Sanayi Devrimi'nin toplumsal ve çevresel değişimlerine bir yanıt olarak ortaya çıktı. Empresyonist sanatçılar, hızlı şehirleşme, değişen ışık koşulları ve modern hayatın gećiciliđi gibi konuları ele aldılar. Claude Monet, Camille Pissarro ve Edgar Degas gibi sanatçılar, endüstriyel sahneleri ve şehir hayatını, değişen atmosfer koşulları ve hızlı fırça darbeleriyle resmettiler. Bu sanatçılar, sanayileşmenin getirdiği yeni yaşam bićimini, buhar trenlerini, köprüleri ve şehir parklarını resimlerine dahil ettiler. Özellikle Monet'in 1877 yılında yaptığı “Saint-Lazare İstasyonu” tablosu, buhar trenlerini ve sanayi devriminin simgelerini ele alan önemli bir eser olarak öne çıkar. Bu tabloda, tren istasyonundaki buhar bulutları ve ışık oyunları, sanayileşmenin modern toplum üzerindeki etkilerini gözler önüne serer. Nicholas Mirzoeff, bu düşünceyi Claude Monet'nin bir eseriyle (İzlenim, Gündođumu, 1873) açıklıyor: Gündođumu, bu kadar parlak görünmezdi, eđer ışık, buhar gemilerinin bacalarından çıkan kömür dumanıyla karışmamış olsaydı (Mirzoeff, 2019, s.247). Bu açıdan, J.M.W. Turner'ın çalışmaları da insan faaliyetlerinin aslında çevre kirliliğiyle bağlantılı olan yönlerinin estetize edilmesine bir örnektir (Yađmur, Buhar ve Hız, 1844) Chistyakova, 2002:179).

İtalyan Fütürizmi (1909-1920), sanayi devriminin hızını, enerjisini ve dinamizmini yücelten bir sanat akımı olarak ortaya çıktı. Fütüristler, makinelerin gücünü, hareketi ve modern teknolojiyi sanatlarının merkezine aldılar. Sanayi devriminin hızla gelişen teknolojilerine ve şehirlerin dinamizmine hayranlık duyan fütüristler, bu unsurları sanat eserlerinde birleştirdiler. Fütürist ressamlar ve heykeltıraşlar, makinelerin ve endüstriyel toplumun getirdiği hareketi, hız ve enerjiyle dolu eserlerinde ifade ettiler. Artık sanatçılar gećmiřteki değerleri reddederken geleceğin/teknolojinin savunucusu olarak, yapıtlarında teknolojinin etkilerini ele almışlardır. Bu dönemde sanatçılar,

sadece yapıtları ile teknolojiyi savunmakla kalmayıp aynı zamanda manifestolarının temel yapılarını oluşturmuşlardır. Tommaso Marinetti'nin 1909 da yayınladığı “Fütürizmin Temeli” manifestosunda açık bir şekilde teknolojiyi övdüğünü görmekteyiz. “Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle canlandığını onaylıyoruz: hız güzelliği. Üstü, ateşli nefes alan yılanlar gibi büyük borularla kaplı bir yarış arabası-güllenin üzerinde gider gibi kükreyerek giden bir araba, (louvre'daki) Semendirek Zaferinden daha güzeldir” (Harrison & Wood, 2011:173). Gerek makine ve teknolojiyle olan bağlantıları olsun gerekse dünyayı değiştirme amacı taşıyan Fütürist sanatçılar, amaçları bağlamında posthümanizmin temellerini oluşturmaktadırlar.

Umberto Boccioni'nin “şehir Yükseliyor” (1910) adlı eseri, bu dönemin karakteristik özelliklerini taşır. Eser, şehirleşmenin ve sanayi devriminin getirdiği hız ve enerjiyi, insanların ve makinelerin kaynaştığı dinamik bir kompozisyonla ifade eder.

Görsel 1. Umberto Boccioni, şehir Yükseliyor, 1910, 199.3x300 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanat Müzesi-New York.



Dadaizm (1916-1920), Sanayi Devrimiyle gelen teknolojik gelişmelerin ve modern toplumun mekanikleşmesinin getirdiği yabancılaşmaya tepki olarak doğan bir sanat akımıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerinden sonra şekillenen Dadaizm, sanayi devriminin yarattığı düzenin sorgulanmasını teşvik eden radikal bir sanat biçimidir. Dadaist sanatçılar,

endüstriyel üretimin ve savaş teknolojisinin insan hayatını nasıl değersizleştirdiğini eleştiren, anlamsızlığı vurgulayan eserler ürettiler. Marcel Duchamp'ın "Fountain" (1917) adlı eseri, geleneksel sanat normlarına meydan okuyan ve endüstriyel üretimin sanat üzerindeki etkisini sorgulayan bir simge haline gelmiştir. Duchamp, seri üretimle üretilmiş bir pisuarı sanat eseri olarak sunarak endüstriyel toplumun estetik değeri ters yüz etmiştir. İkinci Sanayi Devrimi'nin önemli bir diğer sanatsal yansıması, fotoğrafçılığın yaygınlaşmasıdır. Fotoğraf, sanayileşmenin getirdiği hızlı değişimi belgelemek için güçlü bir araç haline geldi. Fabrikalar, makineler, işçi sınıfı ve şehir manzaraları, fotoğrafçılar tarafından sıkça konu edildi. Fotoğrafçılık, sanayileşmenin getirdiği sosyal değişimlerin belgelenmesine ve bu değişimlerin geniş kitlelere ulaşmasına olanak tanıdı.

Alfred Stieglitz'in "The Steerage" (1907) adlı fotoğrafı, sanayi devriminin getirdiği toplumsal değişimleri ve göçmen işçilerin zor yaşam koşullarını belgelemesi açısından önemlidir. Bu fotoğraf, modern sanatın temel unsurlarından biri haline gelen kompozisyon ve biçimsel denemelerle, Sanayi Devriminin etkilerini güçlü bir şekilde yansıtır (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Steerage).

Stieglitz, 19. yüzyıldaki Realist ve Natüralist sanatçılar tarafından hazırlanan temellere dayanarak sıradan konuları seçerek durumu karmaşık hale getirdi. Edgar Degas ya da Gustave Flaubert, tüm konuların eşitliğini göstermek için sıradan konuları dahil ettiler, aynı zamanda biçimsel denemelere dikkat çekme amacını taşımaktadır. Sanat için sanat ilgisi, modernitenin sosyo-ekonomik koşullarıyla ilgili bir angajmandı ve bu, Lukács'ın "Formproblem" dersinde ileri sürdüğü iddiayı destekliyordu: sanatı tanımlayan řey, yalnızca form değil, form ve konu birleşimidir. Modern sanatta, konu alanındaki köklü değişiklikler olmadan forma odaklanmak mümkün olmazdı. Daha

sonraki “The Steerage” eseri, çağdaş konunun fotoğrafik ortamındaki niteliklerini vurgulayan biçimsel estetikle bir arada bulunduğu, ve daha önceki Hand of Man, gündelik konuların ve bulanık piktoryalist estetiğe göndermelerin bir kombinasyonu ile karşılaştırıldığında, Stieglitz'in modern sanat fotoğrafçılığına olan yolculuğunu ortaya koyar (Berger, 2014:92).

Görsel 2. Alfred Stieglitz, The Steerage, 1907, bu versiyonu 1915 yılında 291 dergisinde yayınlanmıştır



Üçüncü Sanayi Devrimi (1950-1984) ise özellikle nükleer enerji alanındaki gelişmelerin, dünya üzerinde yer alan ülkeleri ve insanları etkileyen yansımaları olmuştur. Özellikle sanatçıların hazır nesneye yöneldiği disiplinler arası bir yaklaşımının olduğu bir dönemden bahsedebiliriz. Popüler kültürün tüm dünyaya yayılması sonucu; sanatçıların seri mantığında eserler üretmesiyle sanatın farklı bir yöne evirildiğini görmekteyiz. Bununla birlikte, sanat ve bilimin artan ayrılması, sanatçılar arasında büyük bir direnişle karşılaştı. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, sanatçılar ve teorisyenler teknolojiyi sanat-bilim boşluğunu kapatmada aracılık eden bir işlev olarak gördüler; bu, özellikle savaşlar arası dönemin avangard hareketlerinde (Fransız Sürrealizmi, Rus Yapısalcılığı ve İtalyan Gelecekliliği) yansıtılmıştır. 1950'ler ve 1960'larda, sanatçılar teknolojiyi bir ifade aracı olarak büyük bir ilgiyle ele aldılar. Ayrıca, daha

ideolojik bir düzeyde, teknoloji tamamen yeni bir sanat biçimi yaratmanın bir yolu olarak değerdendiriliyordu; bunun en bilinen örneklerinden biri, Constant Nieuwenhuys tarafından 1956'da başlatılan neo-avangard projesi New Babylon'dur. Çağdaş sanatta, teknolojinin etkisi ve her türlü modern (genellikle dijital) teknolojinin kullanımı belirgin bir şekilde görölmektedir. Bugünün sanatı, çeşitli çoklu medya projeleri gibi, modern teknoloji olmadan bile düşünölemez hale gelmiştir (Zwijenberg, 2009:14).

3. YAPAY ZEKÂ ÇAĞINDA SANAT: TEKNOLOJİNİN YARATICILIKLA BULUŞMASI VE YENİ İFADELER

Dördüncü büyük sanayi devrimi de (1984-2021) aynı zamanda Dijital Devrim olarak da bilinir ve 20. yüzyılın ortalarından itibaren başlayan, dijital teknolojilerin hızla yaygınlaşması ile karakterize edilen bir dönemi ifade eder. Bu dönem, bilgi işlem, iletişim teknolojileri ve otomasyon gibi alanlardaki büyük yeniliklerle, sanayi ve hizmet sektörlerinde köklü değışikliklere yol açmıştır. Sanatçılar, yeni dijital teknolojilerden ilham alarak geleneksel sanatsal ifadeleri yeniden şekillendirmiş, yeni teknikler ve araçlar geliştirmiş ve bu teknolojilerin toplumsal etkilerini sorgulayan eserler üretmişlerdir. Bu sanayi Devrimi'nin en belirgin sanatsal etkilerinden biri, dijital sanatın ortaya çıkışıdır. Bilgisayarların ve yazılımların gelişimi, sanatçılara tamamen yeni bir ifade aracı sunmuştur. Dijital sanat; bilgisayar grafiklerinden, video sanatına, dijital illüstrasyonlardan, sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) uygulamalarına kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Bu teknolojiler, sanatçıların yaratıcı süreçlerini ve eserlerinin dağıtımını dönüştürdü.

Yeni medya sanatı, Dördüncü sanayi Devrimi'nin bir ürünü olarak, dijital teknolojilerle üretilen ve sunulan sanatsal formları ifade eder. Sanatçılar, bilgisayar yazılımlarını, dijital video ve ses ekipmanlarını, interneti ve diğerk dijital araçları kullanarak yeni sanat formları geliştirdiler. Bu dönemde, sanatçıların eserlerini geniş kitlelere ulaştırma ve etkileşimli hale getirme imkânı da büyük ölçüde arttı. Bu bağlamda, sanat dünyasında bir öncü olarak kabul edilen Nam June Paik, video sanatı ve televizyonları sanatsal birer araç olarak kullanarak bu dönemin sembol isimlerinden biri haline geldi. Paik, dijital teknolojilerin sanatta nasıl kullanılabileceğini ve medyanın sanatsal bir ifade aracı olarak nasıl dönüştürülebileceğini gösterdi. İnternetin yaygınlaşması (1993), sanatın küreselleşmesinde büyük bir rol oynadı. Sanatçılar, internet üzerinden eserlerini paylaşarak dünya çapında geniş bir izleyici kitlesine ulaşabildiler. Ayrıca, internet, sanatçılar ve izleyiciler arasında doğrudan etkileşim kurmayı mümkün kıldı, bu da sanatın demokratikleşmesine katkıda bulundu. İnternet aynı zamanda sanal galerilerin ve dijital sergilerin ortaya çıkmasına da olanak sağladı. Dijital platformlar, geleneksel galerilerin fiziksel sınırlarını aşarak, sanatın erişilebilirliğini artırdı. Bu durum, özellikle 2000'li yıllardan itibaren sanat dünyasında önemli bir değişim yarattı ve sanatın dijital çağdaki yerini belirginleştirdi. Günümüzde 'Beşinci Büyük Sanayi Devrimi' olarak kabul edilen (2021...) 21. yüzyılın başlarından itibaren gelişen, fiziksel, dijital ve biyolojik sistemler arasındaki sınırları bulanıklaştıran yeni teknolojik gelişmeleri görmekteyiz. Bu dönem, önceki sanayi devrimlerinin üzerine inşa edilen ve dijital teknolojilerle ortaya çıkan; yapay zekâ (YZ), nesnelerin interneti (IoT), robotik, 3D baskı, biyoteknoloji, kuantum ve bilişim gibi alanlardaki yeniliklerle karakterize edilen bir dönemi tanımlar.

Yapay zekâ ve sanat birlikteliği her ne kadar bugün yoğun bir şekilde tartışılıyor olsa da geçmişi ve günümüzdeki halini

almadan önce çok farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Bazı sanatçılar, görüntü işleme algoritmalarını kullanarak dijital sanat eserleri üretirken, bazı sanatçılar da makine öğrenimi gibi farklı yapay zekâ yöntemleri kullanmaktadırlar (Eser, 2023, s.28). İnsanötesi düşünce; sibernetik, yapay zekâ, sanal gerçekçilik, plastik cerrahi, gen tedavileri ve destekli üreme yöntemleri sayesinde biyolojik insanların kuşatılarak makine ve organizma karışımı bir varlığa dönüştürüldüğü teknobilimsel bir kültürün son yarım yüzyılda ortaya çıkışını yansıtmaktadır. Artık teknolojiler, koklear implant, göz içi lens, kalp pili ve hatta yapay kalp gibi bağımsız işlerliğe sahip kalıcı cihazlar olarak bedenlerimize dahil oldu. Bu sayede, siber uzay gibi zaman, mekân ve mesafe gibi fiziki kavramlarımızı yeniden şekillendiren üç boyutlu ortamlar üretebilmektedir (Graham, 2021:51). Bu gelişmeler, sanatçıların da farklı alanlara kaymasına neden olmuştur. Artık sanatçıların eserlerini üretirken yeni medyumlardan yararlandıklarını görmekteyiz.

Beşinci Sanayi Devrimi, sanat ve teknolojinin daha önce hiç olmadığı kadar iç içe geçtiği bir dönemi simgeler. Bu dönemde, yapay zekâ, robotik, artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR) ve biyoteknoloji gibi yenilikler sanat dünyasına dahil edilmiştir. Bu teknolojiler, sanatçılara geleneksel sanat formlarının ötesinde yeni yaratıcı araçlar ve ifade biçimleri sunmuştur. Yapay zekâ, Dördüncü Sanayi Devrimi'nin en belirgin unsurlarından biridir ve sanat üzerinde önemli etkileri olmuştur. Yapay zekâ algoritmaları; müzik, resim, şiir ve diğer sanat formlarını oluşturmak için kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum, sanatçılar ve yapay zekâ arasındaki iş birliği kavramını ortaya çıkarmış ve sanatın yaratılış sürecini yeniden tanımlamıştır. Örneğin, Fransız sanat kolektifi Obvious'un 2018 yılında Christie's Müzayede evinde açık artırmaya çıkan “Portrait of Edmond de Belamy” adlı yapay zekâ tarafından üretilmiş portresi, sanat dünyasında büyük yankı uyandırmıştır. Bu yapay

zekâ tabanlı sanat eseri, geleneksel sanat üretimi ve yapay zekâ arasındaki sınırları sorgularken, aynı zamanda sanatın geleceği üzerine yeni tartışmalar başlatmıştır (Zhang, 2023:46).

Sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik, Beşinci Sanayi Devrimi'nin bir diğer önemli bileşenidir ve sanatçılara yeni ifade olanakları sunmuştur. Sanal gerçeklik, sanatçıların izleyiciyi tamamen sürükleyici bir ortamın içine çekmesine olanak tanırken, artırılmış gerçeklik, gerçek dünyaya dijital unsurlar ekleyerek sanatın deneyimlenme biçimini dönüştürür. Sanal gerçeklik ile sanat üretimi, izleyicilerin sanat eserinin bir parçası haline gelmesine olanak tanır. Örneğin, VR teknolojisiyle üretilen sanat eserleri, izleyicinin eserin içine girmesine ve sanal bir dünyada etkileşimde bulunmasına olanak sağlar. Bu durum, sanatın mekânsal sınırlarını aşarak izleyiciye yeni ve kişisel bir deneyim sunar. AR ise sanatçılara gerçek dünya üzerine dijital katmanlar ekleyerek, eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırma fırsatı verir. AR tabanlı sanat eserleri, mobil cihazlar aracılığıyla izleyicilere sunulabilir ve bu, sanatın demokratikleşmesini ve daha geniş kitleler tarafından deneyimlenmesini sağlar.

Beşinci Sanayi Devrimi, sanat ve teknolojinin daha önce hiç olmadığı kadar iç içe geçtiği bir dönemi simgeler. Bu teknolojiler, sanatçılara geleneksel sanat formlarının ötesinde yeni yaratıcı araçlar ve ifade biçimleri sunmuştur. Yapay zekâ, Dördüncü Sanayi Devrimi'nin en belirgin unsurlarından biridir ve sanat üzerinde önemli etkileri olmuştur. Yapay zekâ algoritmaları; müzik, resim, şiir ve diğer sanat formlarını oluşturmak için kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum, sanatçılar ve yapay zekâ arasındaki iş birliği kavramını ortaya çıkarmış ve sanatın yaratılış sürecini yeniden tanımlamıştır. Örneğin, Fransız sanat kolektifi Obvious'un 2018 yılında Christie's Müzayede evinde açık artırmaya çıkan “Portrait of Edmond de Belamy” adlı yapay zekâ tarafından üretilmiş portresi, sanat dünyasında büyük yankı uyandırmıştır. Bu yapay zekâ tabanlı sanat eseri, geleneksel

sanat üretimi ve yapay zekâ arasındaki sınırları sorgularken, aynı zamanda sanatın geleceği üzerine yeni tartışmalar başlatmıştır. Sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik, Beşinci Sanayi Devrimi'nin bir diğer önemli bileşenidir ve sanatçılara yeni ifade olanakları sunmuştur. Sanal gerçeklik, sanatçıların izleyiciyi tamamen sürükleyici bir ortamın içine çekmesine olanak tanırken, artırılmış gerçeklik, gerçek dünyaya dijital unsurlar ekleyerek sanatın deneyimlenme biçimini dönüştürür. Sanal gerçeklik ile sanat üretimi, izleyicilerin sanat eserinin bir parçası haline gelmesine olanak tanır. Örneğin, VR teknolojisiyle üretilen sanat eserleri, izleyicinin eserin içine girmesine ve sanal bir dünyada etkileşimde bulunmasına olanak sağlar. Bu durum, sanatın mekânsal sınırlarını aşarak izleyiciye yeni ve kişisel bir deneyim sunar. AR ise sanatçılara gerçek dünya üzerine dijital katmanlar ekleyerek, eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırma fırsatı verir. AR tabanlı sanat eserleri, mobil cihazlar aracılığıyla izleyicilere sunulabilir ve bu, sanatın demokratikleşmesini ve daha geniş kitleler tarafından deneyimlenmesini sağlar.

Beşinci Sanayi Devrimi'nin bir diğer önemli etkisi, biyoteknolojinin sanat alanına dahil edilmesiyle görölür. Biyoteknoloji, genetik mühendisliği ve biyolojik materyallerin sanat eserlerinin üretiminde kullanılması, biyosanat olarak bilinen yeni bir sanat akımının doğmasına yol açmıştır. Biyosanat, canlı organizmaların sanat eserleri olarak kullanılmasını veya sanatın biyolojik süreçlerle şekillendirilmesini içerir. Biyosanat, sanatı sadece estetik bir deneyimden ziyade, yaşamın kendisiyle iç içe geçen bir süreç olarak yeniden tanımlar. Bu tür eserler, genetik mühendisliği, sentetik biyoloji ve biyolojik süreçler gibi konuları ele alarak, izleyicileri etik ve felsefi sorularla yüzleştirir. Örneğin, Eduardo Kac'ın “GFP Bunny” adlı eseri, genetik olarak değiştirilmiş bir tavşanı sanat eseri olarak sunarak, biyoteknolojinin etik sınırlarını sorgulayan çarpıcı bir eserdir.

İnsan ve insan olmayan yapılar arasındaki uçurumlar azaldıkça, teknolojik, biyolojik ve çevresel etkenler arasındaki sınırlar aşındıkça ve en önemlisi yerleşmiş ve genel geçer "normal" ve/veya "doğal" algısına meydan okuma farklı disiplinlerde de yaygınlaştıkça, bu disiplinlerdeki posthüman yaklaşımlar bir dizi etik, felsefi, sosyal, politik, kültürel ve sanatsal soru ve yaklaşımı da beraberinde getirmiş ve çözüm yolları aranmıştır (Buran & Kümbet, 2022, s.9). Sanat ve bilim arasındaki ilişki, son iki yüzyılda sürekli bir değişim geçirirken günümüzde de bu dinamik durum devam etmektedir. Sanatçılar, sürekli olarak yeni, bilimsel ve teknolojik gelişmelere karşı tutumlarını tanımlamaya çalışmaktadırlar. Sanat, birçok açıdan hâlâ vazgeçilmez ve önemli bir kültürel etkinlik olarak görülse de acil sosyal ve siyasi sorulara etkili cevapların özellikle bilim ve teknolojiyen gelmesi beklenmektedir. Bu nedenle, sanat ve bilim arasındaki ilişki genellikle tek yönlü bir dinamik içermektedir; sanatlar, bilimlerle etkileşim kurmanın yollarını ararken, bunun tersinin pek alışılmadık olduğu görülmektedir. Sanat-bilim ilişkisi üzerine yapılan çalışmaların çoğunlukla beşerî bilimlerden alınması da şaşırtıcı değildir; bu çalışmalar, doğal bilimlerden kaynaklanmamaktadır. Bu durum, sanat ve bilimin giderek ayrılmasıyla ilgili önemli bir çıkarımı işaret etmektedir: On dokuzuncu yüzyıldan önce olduğu gibi, sanatçılar işlerinde büyük ölçüde belirli bilimsel fikirlerin ve teknolojilerin sonuçları (ahlaki, etik, politik veya estetik) ile meşguldürler. Günümüzde genlerin incelenmesi iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bu araştırmada rol oynayan bilimsel kaygılar, etik, özgürlük ve bireyin kimliği ve benzersizliği gibi soruları içermekte olup, bu konular doğrudan veya dolaylı olarak genetik araştırmaları ele alan birçok çağdaş sanatta da önemli bir rol oynamaktadır (Zwijnenberg, 2009, s.5).

1973 yılında Horold Cohen tarafından geliştirilmeye başlanan "AARON" isimli bilgisayar yazılımı, önceleri soyut

resim çalışmaları retmekteyken zaman içinde geliştirilmeye devam edilerek temsili görüntüler ve figürler içeren çeşitli eserler meydana getirmiştir. AARON, resim çizerken gerçek boya ve fırça kullanmasını sağlayan yazılım ile entegre çalışan bir mekanizmaya sahiptir. Geliştirilen yazılım, resim üretiminde insanlar gibi geri bildirim yapısı içinde çalışmakta ve verdiği tüm kararları bir önceki yaptıkları ile değerlendirerek almaktaydı. Bilgi kendiliğinden sistem içinde yer edinemediğinden temsil edilebilmesi için uygun biçimde hesaplanmalı yapılara dönüştürülmesi gerekmekteydi (Cohen, 1995:141-158).

Görsel 3. Harold Cohen, AARON KCAT, 2021, Whitney Amerikan Sanat Müzesi



“AARON KCAT” adlı çalışması, 1970 lerin başlarında başladığı resim dizisinin devamıdır. Yapay zekâ ile yeniden kodlanan çalışma, neon renklerin hakim oldu jeneratif modellerini görmekteyiz. Whitney'de sergilenen resim ve çizimler, 1970'lerden başlayarak AARON'un farklı versiyonları tarafından üretilen çok çeşitli işleri temsil ediyor; ancak serginin en ilgi çekici bileşenleri, her gün yeni çıktılar üreten yapay zekâ yazılımının dört canlı gösterimi: Projeksiyonlarda sunulan iki dijital iş, AARON Gijon (2007) ve AARON KCAT (Kurzweil CyberArt Technologies, 2001) ve biri aynı zamanda AARON KCAT'i çalıştıran iki mekanik gösteri. Dördüncüsü, labirentimsi işaretler arasında gezinmek için "patikaların" varlığını ima eden,

birbirine değmeyen soyut çizgiler üreten “Mazes” adlı farklı bir yazılımdır. (Yavuz, 2024).

Cohen’in temel sorusu şuydu: “Bir görüntüyü ne etkileyici kılar?” Algoritmalar, etkileyici görüntüler üretebilir mi, nadiren ve tesadüfen değil, sürekli olarak? 1970’lerin başında, Cohen bazı işaretlerin— açık ve kapalı şekiller, ima edilen figür ve zemin, el ile çizilmiş gibi görünen çizgiler, örneğin Bezier eğrileri değil— niyet duygusu verdiğini fark etti. Bu döneme ait görüntüler, soyut yerli Amerikan petrografilerine veya soyut çocuk çizimlerine benziyordu; bunlar AARON’un gelişimindeki iki erken etkendi. Görüntüler siyah beyazdı. Cohen, onları elle renklendirdi (Cohen, 2016:64).

Beşinci Sanayi Devrimi’nin sanat üzerindeki etkileri, aynı zamanda etik ve toplumsal soruların da gündeme gelmesine neden olmuştur. Yapay zekâ, biyoteknoloji ve dijital sanatın getirdiğı yenilikler, sanatın yaratılış sürecinde insan rolünün ne olacağı, sanatın orijinalliğı ve kopyalanabilirliğı gibi soruları gündeme taşımıştır. Ayrıca, bu teknolojilerin kullanımıyla ilgili olarak veri gizliliğı, insan hakları ve biyogüvenlik gibi konular, sanatın etik boyutunda tartışılmaya başlanmıştır. Bu dönemle birlikte artık “posthümanizm” teriminin de sanat terminolojisinde yer almaya başladığını görmekteyiz. Son birkaç on yılda, sanatın bilime katılma çabası belirgin bir şekilde artmıştır. Sanatçılar ile bilim insanları arasında yapılan değişim projeleri, sanatçı-laboratuvar projeleri gibi, oldukça yaygın hale gelmiştir ve sanatçılar ile bilim insanları arasındaki iş birliğini teşvik eden ve başlatan birçok organizasyon ortaya çıkmıştır.

‘Yapay zekâ’ adı verilen disiplinin ortaya çıkışı, tarihte ilk kez akılsallık sorusuna bilimsel araştırma yöntemleriyle-felsefeyi içererek ama felsefenin ötesinde -yaklaşabilmenin imkanlarını sunmuştur. Yapay zekâ disiplininin belirleniş, evrenin en büyük gizemlerinden biri olan akılsallığın anlaşılmasında

“soyut/felsefi/spekülatif”tartışmaları, “kapalı dil oyunları”nı aşmanın ve uygulanabilirliğinin, somut olan ile temasın, gözleme dayalı teori inşasının araştırma repertuvarımıza girişini imlemektedir (Demircioğlu, 2021:11).

4. SONUÇ

Sanayi devrimleri, insanlık tarihinde ekonomik, sosyal ve kültürel anlamda köklü değişimlere yol açmış ve bu değişimler sanatın her alanında kendini göstermiştir. Birinci Sanayi Devrimi ile başlayan süreçte, sanatçılar teknolojik ilerlemelerin getirdiği yeni gerçeklikleri eserlerinde yansıtırken, bu etkileşim her devrimde farklı biçimlerde kendini göstermiştir. Özellikle son yüzyılda dijitalleşmenin ve yapay zekânın gelişmesiyle birlikte, sanat ve teknoloji arasındaki sınırlar giderek belirsizleşmiş ve sanatçılar yeni medya araçlarını kullanarak yaratıcı ifade biçimlerini yeniden şekillendirmiştir.

Sanat, bilim ve felsefe arasındaki sınırdaki çalışan sanatçılar, dünyayı anlama ve algılama biçimimizi genişletmektedirler (Kordic, Godward ve Martinique, 2016). Bu makalede, sanat ile bilim arasındaki ilişkinin sanayi devrimleri boyunca nasıl evrildiği ele alınmış ve posthümanist düşünce bağlamında bu ilişkinin günümüzde ne yönde ilerlediği incelenmiştir. Sanat, artık sadece estetik ve duygusal bir araç olmanın ötesine geçerek, teknolojinin sunduğu imkanlar ve etik sorularla iç içe geçmiş bir yapıya bürünmüştür. Yapay zekâ, biyoteknoloji ve dijital sanat gibi yeni olgular, sanatın yaratılış sürecinde insanın rolünü yeniden tanımlamaktadır. Sanat ile bilim arasındaki bu sürekli değişen ilişki, gelecekte de hem sanatsal hem de toplumsal bağlamda yeni sorular ve fırsatlar sunmaya devam edecektir.

Sanatın geleceği, insan ve yapay zekâ iş birliğine dayanan yeni bir yaratıcı sürece doğru evrilmektedir. Sanatçılar, yapay

zekâ ile çalışarak daha önce mümkün olmayan sanat eserleri yaratabilir. Bu iş birliği, sanatçıların yaratıcılığını artırmak, sanatı daha erişilebilir hale getirmek ve yeni ifade biçimlerini keşfetmek için büyük bir fırsat sunmaktadır.

Sonuç olarak, Sanayi Devrimi'nden Yapay Zekâ ağı'na kadar sanat, teknolojik gelişmelerle şekillenmiş ve sürekli olarak dönüşmüştür. Sanatın bu dönüşümü, insanın yaratıcılığını ve hayal gücünü sınırlarını zorlayan bir süreç olmuştur. Sanatın geleceği, insan ve makine arasındaki iş birliği ile yeniden tanımlanacak ve yeni nesiller için ilham kaynağı olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Berger, C. (2014), Progressive Nostalgia: Alfred Stieglitz, His Circle And The Romantic Anti-Capitalist Critique Of Modernity, London: Department Of History Of Art, University College.
- Buran, S., & Kümbet, P. (Eds.). (2022). Çokdisiplinli Çalışmalarda Posthümanizm (Vol. 5). Transnational Press London.
- Chistyakova,M.,G., (2022). 3. The Post Anthropocentric Turn İn Contemporary Art. Koinon, Doi: 10.15826/Koinon. 2022.03.2.022.
- Cohen, H. (1995). The Futher Exploits Of AARON, Painter, Stanford Humanities Review.
- Cohen,P.,R.,(2017). 2.Harold Cohen And AARON. Ai Magazine, Doi: 10.1609/AIMAG.V37I4.2695
- Demircioğlu,E.(2021), Pasajlar ,Yapay Zeka: Açmaz ve İmkan, Ankara;Enormirs Yayınları
- Eser, A.D. (2023). Yapay Zekâ ve Sanat, İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Harrison,C & Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram. İstanbul: Küre Yayınları.
- Susuz, M.-Öztürk,S.M. (2019). Art İn Industrialization Process: Change And Transformations İn Art After 20th Century, The Eurasia Proceedings Of Educational & Social Sciences (EPESS), 2019 Volume 13, Pages 81-88,
- Zwinjnenberg,R. (2009). Art İn The Age Of Technoscience. New York: Springer Wien New York.

Yavuz, S.K. (2024), Harold Cohen'in Yapay Zekayla Üretilen İşleri Jeneratif Sanatı Tekrar Gündeme Taşıyor, The Art Newspaper Türkiye.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 2.

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:The_City_Rises_by_Umberto_Boccioni_1910.jpg (Erişim Tarihi: 02.12.2024)

Görsel 2. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Steerage (Erişim Tarihi: 02.12.2024)

Görsel 3. <https://www.artbasel.com/news/harold-cohen-ai-programmer-artist-technology> (Erişim Tarihi: 02.12.2024)

KÜLTÜREL MİRAS BAĞLAMINDA TÜRK KİLİM MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE YANSIMASI: BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU ÖRNEĞİ

Barış BOZOK¹

Hatice Nihal ÇETİN²

1. GİRİŞ

Bireylerin ihtiyaçları, kültürlerin şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. İnsanlar, varlıklarını sürdürebilmek ve kimliklerini koruyabilmek için maddi ve manevi değerlere ihtiyaç duymaktadırlar. Kültürel miras, sadece tarihsel ve arkeolojik buluntularla sınırlı değildir; “Kültürel miraslar insanlara toplumların geçmişlerine somut ve somut olmayan veriler sunmaktadır. Bu bağlamda, kültürel mirasların tanınması ve korunması aynı zamanda toplumların tarihlerinin geçmişlerinin tanınması ve korunması anlamını taşımaktadır” (Akay, 2006; Endresen, 1999; Akt: Halaç ve Bademci, 2021:173). Bu mirasın korunması, toplumların kimliklerini, geleneklerini ve tarihlerini yaşatarak, gelecek nesillere aktarılmasını sağlamaktadır. “Günümüzde maddi miras unsurları kadar önemsenmeyen somut olmayan kültürel miras, hızla icra bağlamını, taşıyıcılarını ve önemini yitirmekte, dolayısıyla yok olmaya yüz tutmaktadır” (Altunsabak, 2015: 5).

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Pamukkale Üni. Eğitim Fakültesi Güzel San. Eğt. Böl. Resim-iş ABD. bbozok@pau.edu.tr, ORCID:0000-0002-2941-1730.

² Öğrenci, Pamukkale Üni. Eğitim Fakültesi Güzel San. Eğt. Böl. Resim-iş ABD. hccetin14@pau.edu.tr, ORCID: 0009-0008-6200-2438.

Kilimler de önemli kültürel miras unsurlarındandır. Farklı coğrafyalarda yaşayan insanların kültürel kodlarını ve yaşam tarzlarını yansıtan önemli eserlerdir. Kilimlerdeki motifler, dokuyucuların hayatlarını, inançlarını ve geleneklerini sembolize eder. Her kilim, toplumun kimliğini ve kültürel değerlerini gelecek nesillere taşıyan bir araçtır.

Sanat, kültürel mirasın en önemli taşıyıcılarından biridir. Sanatçılar, geçmişin izlerini taşıyan motifleri, teknikleri ve temaları günümüz eserlerine entegre ederek bu mirası yaşatır ve modern yorumlarla zenginleştirirler. Türk kilim motifleri, bu bağlamda dikkat çeken unsurlardan biridir. Geleneksel motifler, modern sanat eserlerinde yeniden hayat bulur ve bu şekilde kültürel mirasın canlı tutulmasına katkı sağlar. Bazı sanatçılar bu konuda çalışmalar yapmış, eserler üretmiştir. Fakat, hala konuya katkı açısından istendik durumda değildir. Sayıca az ve etkisi düşüktür.

Araştırmanın amacı; Türk kilim motiflerinden yararlanarak eser üreten Türk sanatçıların incelenmesi, bu sanatçılardan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 3 (üç) eserinin betimsel analiz yöntemiyle incelenerek çözümlemesinin yapılmasıdır ve konuyla ilgili çalışmalara katkı sağlanmasıdır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Kültürel Miras ve Sanat İlişkisi

Kültürel miras, geçmişten günümüze aktarılan maddi ve manevi değerlerin toplamıdır. Sanat ise, gelecekte toplumların yaşamı ifade etme biçimlerinden biri olarak, kültürel bilginin anlaşılması ve yaşatılması için güçlü bir araçtır. Kültürel miras ve sanat arasındaki ilişki, geçmişin izlerini taşımanın ötesinde, bu izi yorumlama ve genişletme gücüne sahiptir. Kültür ve sanat, bir

toplumun kimliğini ve değerlerini yansıtmanın iki temel unsurudur.

Sanat, kültürel mirasın korunması ve tanıtılmasında hayati bir rol oynar. Özellikle modern toplumlarda, teknoloji ve küreselleşmenin etkisi ile kültürel değerlerin unutulma riski vardır. Sanat, kültürel devamlılığın sürdürölmesi konusunda önemli bir sorumluluk üstlenirler. Sanat, kültürel değişikliklerin görsel, işitsel ve duygusal olarak ifade edilmesinin olanaklarını tanır. Bir ressamın kültürel bir unsuru tabloya aktarması, bir heykeltıraşın bir kahramanı ölümsüzleştirmesi ya da bir müzisyenin geleneksel ezgileri modern bir şekilde yorumlaması, kültürel üretimin sanat yoluyla yaşatıldığı örneklerdir. Özellikle yerel gelenekler, mimari eserler, halk hikayeleri ve el sanatları, sanatçılar için önemli kaynaklardır. Sanatçıların üretimlerini sergiledikleri, sergiler, festivaller, tiyatro oyunları ve belgeseller, kültürel üretimlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlar. Sanatçılar, kültürel motifleri ve temaları eserlerine yansıtarak bu mirası günümüze taşıyıp daha geniş kitlelerle buluşturmaktadır. Özellikle Türk kilim motifleri gibi geleneksel desenler, modern sanat eserlerinde yeniden hayat bulup, bu yolla kültürel mirasın canlı tutulmasına katkı sağlamaktadır.

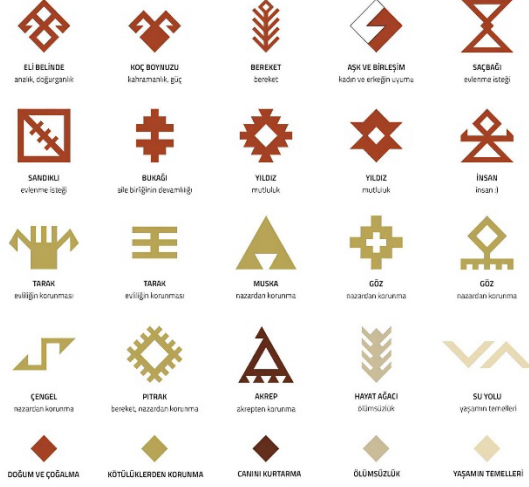
“Kültür bir milletin tarih boyunca ürettiği sözlü, yazılı, maddi ve manevi değerleridir. Tarih boyunca üretilen kültür ve sanat eserlerinin günümüze ulaşılabilen örnekleri müzelerde yerini almıştır. Bu arkeolojik veya etnografik eserlerde, o dönemlerin yaşam tarzları, giyim-kuşam- süslenme, mimari sanatlar göz önüne serilmektedir. Bugün bu eserleri seyredenler o dönem insanların inandığı kutsal değerleri, kadın-erkek ilişkileri, toplum düzeni, yönetim biçimleri, sembolik değerleri bu eserler üzerinden okuyabilmektedir” (Soysaldı, 2018, s:306).

2.2. Türk Kilim Motifleri

Türk kùltürünün en önemli unsurlarından biri olan kilimler, geçmişteki kùltürel kodları zengin bir biçimde temsil eder. Anadolu'nun dört bir yanında dokunan bu geleneksel dokuma ürünleri, yalnızca birer eşya değil, aynı zamanda derin anlamlar taşıyan sanatsal ifadeler ve kùltürel kimlik unsurlarıdır. Türk kilim motifleri, tarih boyunca bir iletişim aracı olarak kullanılmış, dokuyucunun duygularını gösteren sembollerle donatılmıştır. Türk kilim motifleri, genellikle doğayla, aileyle, inançlarla ve günlük yaşamla ilgili sembolik anlamlar taşır. Anadolu'nun zengin kùltürel miraslarından biri olan kilim motifleri, tarih boyunca bölgenin yaşam biçimini, inançlarını, doğayla olan ilişkisini ve toplumsal değerlerini yansıtan güçlü sembollerdir. Bu motiflerin kökeni, Orta Asya'dan Anadolu'ya yayılan geniş bir coğrafyaya dayanabilir. Türklerin yaşam tarzından gelen bu desenler, yerel kùltürlerin çeşitlenmiş ve zenginleşmiş halidir. Türk kilim motifleri, yalnızca geçmişin bir kùltürel unsuru olarak kalmamış, günümüzde modern tasarımlarda da kendine yer bulmuştur. Özellikle iç mekan tasarımlarında ve moda sektöründe Türk kilimlerinden esinlenilerek üretilen ürünler, bu motiflerin yaşatılmasına katkı sağlar. Aynı zamanda el emeğiyle dokunan kilimlerin kùltürel ve sanatsal değeri, yerli ve yabancı koleksiyonerlerin de ilgi odağıdır. Bu nedenle, bu motiflerin tanıtılması, anlamlarının bilinmesi, korunarak gelecek nesillere aktarılması büyük bir önem taşır. Kilim motifleri, sadece birer dekoratif unsur değil, aynı zamanda her biri kendine özgü hikâyeler taşıyan, nesiller boyunca süregelen kùltürel anlatılar olarak değerlendirilmelidir.

“Bereket, nazar, uğur, büyü, aşk, evlilik, sevgi, birlik, beraberlik, doğurganlık, ölüm, güç, şifa, korku, korunma, evren, sonsuzluk, devamlılık, aydınlık, temizlik, mutluluk, ibadet, cennet, hastalık, acı gibi soyut kavramların yer aldığı bu kilimler,

hayvan, bitki, ağaç, nesne, insan ve doğa sembolizmini içermektedir” (Oyman, 2019, s:10)



Görsel 1. Kilim motiflerinden örnekler



Görsel 2. Uşak-Eşme Kilim Festivalinde Araştırmacı tarafından Çekilen Fotoğraf, 2024

2.3. Türk Kilim Motiflerinin Çağdaş Türk Resmine Yansımaları

Çağdaşlaşma sürecinin başlangıç tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte sürecin 18 yy. Fransız ihtilalinin etkisiyle hız kazandığı tahmin edilir. Osmanlı devleti de çok uluslu bir yapıya sahip olmasından dolayı, çağdaşlaşma konusunda hızlı adımlar atmak durumunda kalmıştır. Osmanlı devletinde sanat ve kültür alanında yapılan çalışmalarda önemli bir yere sahip olan Osman Hamdi Bey 19. Yy. ın ikinci yarısında Sanayi Nefise Mektebi Ali'sini kurarak sürece önemli katkı sağlamıştır. Çağdaş değişim ve yenilenme sürecinde önemli bir rol oynayan bu okul, yeniliklerin öğrenilmesi amacıyla 1910' da "Avrupa Sınavını" kazanan gençleri Paris'e göndermiştir. Ancak 1. Dünya savaşının çıkması üzerine eğitimlerini bırakıp geri dönmüşlerdir. Batı eğitiminden dönen sanatçılar "1914 Kuşağı" olarak nitelendirilir. 1914 sanatçıları; Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij, özel imtiyazlarla Avrupa'da eğitime gönderilen üstün yetenekli gençlerdi. Yurda dönüşlerinden sonra Sanayii Nefise ve İnas Sanayii Nefise Mekteb'inde Çallı, Güran, N. İsmail, Onat, A.S. Boyar ve Feyhaman Duran'ın (İnas'da) görev almaları Sanayii Nefise'nin başlangıç noktasını ve felsefesini değiştirmiştir. (Tansuğ, 2005, s:121)

29 Ekim 1923 Cumhuriyet'in ilanıyla bilim ve sanat eğitimi yapan kurumların çağdaşlaşması konusunda önemli yenilikler gerçekleştirilmiştir. İlerleyen süreçte Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu ile 1933 yılında, D grubu adıyla bir sanatçı birliği kurmuşlardır. D Grubu'nda 1940 yılından itibaren hızlanmaya başlayan resimde yerel bir hava oluşturma düşüncesi, tarihsel geçmişteki Türk sanat verileri ile köy sanatının zengin nakışlarından beslenmiştir (Doğanay, 1992, s.107).

2. Dünya savaşının başlaması ve sonrasında ortaya çıkan ulusal sanat arayışları sanatçıları kültürel ögelere yönlendirmiştir. 1940 yıllarında yenilenen sanat anlayışına geleneksel sanatlara özgü motifler dahil edilmeye başlanmıştır. Bedri Rahmi'nin de yönlendirmeleri ile gelenekselden beslenerek özgün bir milli sanat oluşturabileceği fikri etrafında birleşen sanatçılar 10'lar grubunu kurmuştur (Giray, 1997, s. 349- 469).

Çağdaş Türk resminde amaçlanan milli sanat oluşumu 1940'larda başlamış, 1950'li yıllarda ivme kazanarak devam etmiştir. şeref Akdik, Fahrlnisa Zeid, Malik Aksel, Mahmud Cuda, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Eren Eyüboğlu, Sabri Fettah Berkel, Ercümend Kalmık, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fahir Aksoy, Ahmet Yakupoğlu, İbrahim Balaban, Mustafa Aşlier, Orhan Peker, Nevzat Akoral, Mürşide İçmeli vb. ressamların eserlerinde geleneksel ögelerden kilim motifleri çağdaş bir yorumla hayat bulmuştur.

Geleneksel Türk kilim motifleri, farklı kültürel etkileşimlerin ve tarihsel birikimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve sanatçılar tarafından günümüz eserlerinde yeniden yorumlanmıştır. Motifler, bir toplumun kültürünü yansıtan ve günlük nesnelerden sanat eserlerine kadar geniş bir kullanım alanına sahip olan geleneksel değerlerdir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte, bu motiflerin tual resminde ilk örnekleri görölmeye başlanmış ve giderek daha yaygın hale gelmiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda, modern sanatın estetik biçimciliğine karşı, geleneksel motifler yeniden ele alınarak yeni şekillerde yorumlanmıştır.

Türk kilimlerinin sanatta yeniden hayat bulması, geçmişin zengin görsel dilini çağdaş dünyaya taşıyarak kültürel sürekliliğin devamı amaçlanmaktadır. Bu konuda eser üreten sanatçılardan; şeref Akdik, Fahrlnisa Zeid, Malik Aksel, Mahmud Cuda, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Eren Eyüboğlu, Sabri Fettah Berkel, Ercümend Kalmık, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fahir Aksoy, Ahmet

Yakupoğlu, İbrahim Balaban, Mustafa Aslıer, Orhan Peker, Nevzat Akoral, ve Mürşide İçmeli, eserlerinde geleneksel öğeleri kullanarak bunları biçimsel ve gerçekçi betimlemelerle yansıtmışlardır. Bu sanatçılar, milli değerlerden hareket ederek, Türk resminde ulusal kimlik arayışlarına odaklanmıştır. Eski Türk sanatının örneklerinden esinlenerek özgün yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Bu sayede günümüz ressamaları için de önemli bir ilham kaynağı oluşturmuşlardır.

3. YÖNTEM

Araştırmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Kavramsal çerçeve doküman analizi ile oluşturulduktan sonra, Türk kilim motiflerini eserlerinde kullanan sanatçılardan, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 3 (üç) eseri betimsel analiz yöntemiyle incelenerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Resimler, "Feldman'ın geliştirdiği 'Araştırıcı Sanat Eleştiris'i' yöntemi temel alınarak analiz edilmiştir. Bu yöntem; betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı basamaklarını kapsar.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1.Bedri Rahmi Eyüboğlu: 1911'de Trabzon'un Görele ilçesinde doğdu. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden sonra Paris'teki André Lhote Atölyesi'nde çalıştı (Sungurlar, 2023, s:151). 1934'te Türkiye'ye döndü ve sergiler açmaya başladı. 1961 yılında Kaliforniya Üniversitesi'nde misafir profesörlük yaptı. 21 Eylül 1975 tarihinde hayatını kaybetti.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, yerel motifleri evrensel sanat diline başarıyla entegre etmiş ve özgün bir tarz geliştirmiştir. “Bedri Rahmi'nin resimlerinde renk ve biçimlerin plastik etkiler dışında gösterge değeri taşıyan anlamları da muhafaza ettiği görölmektedir. Bilhassa doğadan soyutladığı figürleri ve Anadolu

halk kültürüne ait imge ve sembolleri bilinçli olarak gösterge bilimsel bir anlayışla kullanmaktadır” (Soylu ve Köroğlu, 2017: 2000). Eyüboğlu, sanatta milliyetçilik tartışmalarının yoğun olduğu dönemde el sanatlarının motiflerine yönelmenin doğruluğunu savunmuştur. Özümüze dönme ve kendi kültürel unsurlarımızı kullanma fikrini sürekli vurgulayan Eyüboğlu, öğrencileri ve "On'lar Grubu" adı verilen topluluk üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Renkçi bir anlayışa sahip olan Eyüboğlu, renkleri ve Anadolu'nun zengin motiflerini ustalıkla birleştirmiştir.

Kilimdeki nakışların hiçbirisi bir şeyi taklit etmez. Nakışlar arasında açık olduğu kadar zor bir hesap vardır. Bütün biçimler sınırlıdır, ne olduğu belirsiz, rastgele konulmuş hissini veren bir tek renk ve biçim yoktur. Renk de, biçimi de mümkün olduğu kadar az malzeme sarf ederek elde edilmiştir. Mesela Türk kilimlerinde yuvarlak çizgi yoktur. Yalnız düz çizgilerle gözü hoşnut eden, dinlendiren, sevindiren bir biçim bulabilmek ne demektir bilir misiniz? Bu, bir insana, sen yalnız su ve ekmekle yaşayacaksın, hiçbir katık kullanmaya hakkın yoktur demektir. Bir tek biçimi mesela bir üçgeni yarısını açık, yarısını koyu renkler içerisine alarak, bazen dört beş tanesini bir araya toplayıp bazen seyrek dizerek ve bütün bunları bir koyu kahverengiyle bir tek sarıya emanet edebilmek için insanın sapına kadar ressam olması lazım (Eyüboğlu 1986: 243).

4.2. Türk Kilim Motiflerinin Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Eserlerine Yansıması: Bu bölümde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun üç eserinin betimsel analizi yapılacaktır. Eserlerin isimleri sırasıyla; “Bodrum”, “Morhan” ve “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin”dir.

4.2.1. “Bodrum” Eseri



**Görsel 3: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Bodrum, 100 x 70 cm,
Kontrplak üzerine karışık teknik**

Betimleme: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Bodrum” isimli eseri mavi ve yeşil tonlarının hâkimiyetinde sarı ve kırmızıyla dengelenen renkli bir yapıya sahiptir. Resmin merkezinde bir kilim kesiti yer almaktadır. Kilimi çevreleyen bitki yaprakları ve içerisindeki nar imgesi stilize edilerek kullanılmıştır. Aynı şekilde resmin sol alt köşesinde nar imgesi tekrarlanmıştır. Resmin çoğunluğunda mavi- beyaz ev imgeleri yer almaktadır.

Çözümleme: Sanatçı Bodruma özgün atmosferi, mavi-beyaz evleri geleneksel sembollerle birlikte yeniden yorumlamıştır. Fırça darbeleri hızlı ve enerjik, sanki anı yakalamaya çalışıyor gibidir. Bu, Eyüboğlu'nun sanatında sıklıkla karşılaşılan bir üslup özelliğidir; hem geçmişin izlerini taşır hem de modern bir anlatımla izleyiciye sunar. Merkezdeki kilimin çevresini saran çiçekler ve bitkilerin çizimi, bu hızlı ve enerjik, sanki anı yakalamaya çalışma haline bir göstergedir.

Yorum: Arka planda yer alan mavi tonlar, Bodrum'un denizini ve Akdeniz'e özgü parlak gökyüzünü çağrıştırır. Mavi rengin tonlarıyla oluşturulan zemin, Bedri Rahmi'nin denize ve maviye olan hayranlığını yansıtır. Aynı zamanda eserin ortasında yer alan kilim kültürel mirasın bir parçası olarak öne çıkmakta. Eserde yer alan kilim; sanatçının Anadolu kültürüne olan derin bağlılığını ve bu kültürü modern sanatın araçlarıyla dönüştürerek gözler önüne sermektedir. Eserin biçimsel yapısında, merkezdeki kilim çevresini saran çiçekler ve bitkilerin organik formları, doğal dünyanın ve kültürel mirasın birbirine olan sıkı bağıını gösterir. Kilim motiflerinin sınırları belli belirsiz bir şekilde, çevreyle uyumlu bir bütünlük içinde eriyip gitmektedir. Eserinde sıkça tekrar ettiği nar imgesi doğurganlığı ve bereketi sembolize eder. Ayrıca, desenin etrafındaki boyamalarla katman katman bir etki yaratılmış, bu da esere derinlik kazandırmıştır.

Yargı: Bedri Rahmi Eyüboğlu kültürel öğeleri modernize ederek birçok eserinde kullanmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Bodrum" adlı eseri, sanatçının Anadolu kültürüne ve geleneksel motiflere olan derin ilgisini ve modern sanat anlayışıyla bu kültürü nasıl harmanladığını açıkça ortaya koyuyor. Bu eserde de ele aldığı konu kültürel unsurlarımızdan olan kilim motifleri ve Bodrum evleridir. Kültürel mirasın aktarımında önemli bir rol oynayan bu eser, izleyicilerine geleneksel kültürümüzün modern bir

sunumudur. Böylece çağdaş sanatta da geleneksel ve kültürel unsurların kullanılabileceğini göstermektedir.

4.2.2. “Morhan” Eseri



Görsel 4: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Morhan", 1975, Tuval üzerine akrilik, 61x101 cm.

Betimleme: Eserde kalabalık bir han sahnesi betimlenmiştir. Arka planda kemerli yapılar, mimari unsurlar ve çeşitli figürler dikkat çeker. Orta ve ön planda ise ticaretle uğraşan insanlar, çeşitli nesneler ve ürünler yer alır. Eser, bir tür pazar yerini andıran bir atmosferi betimlemektedir.

Çözümleme: Han, ticaretin ve sosyal yaşamın merkezi olan bir mekandır ve bu tablo da Anadolu'nun zengin kültürel dokusunu yansıtan bir yerleşim yerinin iç mekanını resmeder. Tabloda baskın renk mor olup, bu renk esere mistik ve içsel bir hava katmıştır. Morun yanı sıra, parlak yeşiller, sarılar, kırmızılar ve turuncular da göz alıcı şekilde kullanılmıştır. Resimdeki figürler, soyutlanmış ve stilize edilmiştir. Üst üste bindirilmiş figürler ve karmaşık kompozisyon, hareketli ve yoğun bir atmosfer yaratır. Hanın içindeki detaylar, sanatçının gözlem gücünü ve geleneksel yaşamı anlatmadaki ustalığını gösterir. Eserde kullanılan teknik, Bedri Rahmi'nin özgün fırça darbeleri

ve renk kullanımını açıkça sergilenmektedir. Hızlı, enerjik ve serbest bir resim diliyle, figürler ve nesneler belirgin ama aynı zamanda stilize edilmiştir. Sanatçının resme kattığı dinamizm, sanki bir anlık görüntü yakalanmış hissi uyandırır. Bu, Eyüboğlu'nun soyutlama eğilimleriyle geleneksel figüratif anlatıyı bir araya getiren modernist yaklaşımını ortaya koyar.

Yorum: Bedri Rahmi'nin canlı renk tercihleri, Anadolu'nun renkli ve hareketli yaşamını çağırıştırır. Renkler sadece betimsel bir işlev görmez, aynı zamanda izleyiciye duygusal bir deneyim de sunar. İnsanlar ve hayvanlar, günlük hayatın içinden gelen sahnelerde yer alır. Pazar yerinde alışveriş yapanlar, ürünlerini satanlar ve yük taşıyan insanlar, eserin gerçek yaşamdan alınmış unsurlarını oluşturur. Bedri Rahmi'nin Anadolu'ya dair sevgisi, bu eserde de semboller aracılığıyla kendini gösterir. Geleneksel motifler, Anadolu'ya özgü yaşam tarzını ve kültürel mirası yansıtır. Özellikle nar, pazar tezgahındaki ürünler, eski han yapıları gibi öğeler, sanatçının hem Doğu hem Batı kültürüne olan ilgisini ve bu iki kültürü harmanlama biçimini gösterir. Nar, bolluk ve bereketin sembolü olarak dikkat çeker.

Yargı: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yurt Gezilerine 1938 ve 1942'de iki kez katılmış; ilkinde Edirne'de bulunan sanatçı, Anadolu'nun iklimini, insanını, coğrafyasını, folklorunu, gelenek ve göreneklerini tanımak amacıyla gönderildiği gezilerin ikincisinde Çorum'a gitmiştir (Bayer, 2016, s:17). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Mor Han" adlı eseri, sanatçının Çorum gezisinden etkilenmesi ve oradaki geleneksel yaşamı, kültürel etkenleri modern bakış açısıyla eserine yansıttığını gösteren önemli bir çalışmadır. Bu eserde, Bedri Rahmi'nin karakteristik üslubunu, renk kullanımıyla birlikte geleneksel figürlerin modernize edilmiş formlarını görmekteyiz. "Mor Han", Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Anadolu'nun kültürel mirasına olan derin bağını ve bu mirası modern sanat anlayışıyla nasıl yeniden yorumladığını

gösteren bir çalışmadır. Eserde, hanın mistik atmosferi ve Anadolu'nun zengin ticari ve sosyal hayatı canlı renklerle birleşmiş, soyutlama ile somut öğeler harmanlanmıştır. Geleneksel yaşamın izlerini taşıyan bu eser, Eyüboğlu'nun hem ressam hem de kültürel bir anlatıcı olarak güçlü kimliğini yansıtır.

4.2.3. “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin” Eseri



Görsel 5: . Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin, 205x162 cm, Kağıt Üzerine Guaj

Betitleme: Eserde baskın olarak kullanılan renk kırmızı ve siyahtır. Geometrik formlar eserin genelinde göze çarpmaktadır. Eser sarı bir çizgi ile yatayda bölünmüş ve üçte ikisini oluşturan üst bölümde beş adet, üçte birini oluşturan alt bölümde ise on adet soyutlanmış figür bulunmaktadır. Bu figürlerin üzerinde kilim motiflerinden oluşan giysiler bulunmaktadır.

Çözümleme: Eserde baskın olarak kullanılan kırmızı ve siyah, Bedri Rahmi'nin sanatında sıkça karşımıza çıkan renklerdir. Tabloda figürler stilize edilmiştir. Bedri Rahmi'nin

soyutlamaya dayalı üslubu; figürlerin detaylarında sadeleşmeye gitmesine rağmen, bu sadeleşmenin, figürlerin anlamını derinleştiren bir unsur haline gelmesidir. Eserin diğerkisimlerinde da geleneksel motiflere yer verilmiştir. Ritmik bir düzenin hakim olduğu resimde, figürler yan yana sıralanmıştır. Eser, bütün Temel Tasarım ilke ve öğelerini içinde barındırmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, eserinde fırça darbelerini serbest ve coşkulu bir şekilde kullanmıştır. Sanatçının bu tarzı, esere enerjik bir hava katarken, aynı zamanda geleneksel unsurları modern bir yorumla sunma becerisini de ortaya koyar.

Yorum: “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin” Anadolu'nun geleneksel düğün ritüellerini, kadın figürünü ve doğayla olan bağıını modern bir gözle anlatır. Bedri Rahmi, geleneksel Anadolu kültürüne derin bir saygı duyan ve bu kültürü sanatında yeniden canlandıran bir sanatçıdır. Bu eserde gelin, Anadolu'nun bereketini, sevincini ve hayatın döngüsünü simgelerken, iğde ağacı, Anadolu kültüründe sabır ve dayanıklılıkla ilişkilendirilir. İğde ağacının kokusu ve uzun ömürlü olması, gelinin sabrını, ailesine ve köklerine olan bağlılığını temsil ediyor olabilir. Figürlerin ayaklarına veya bacaklarına yapılan vurgu, halk sanatındaki geleneksel süslemeler ve giysi detaylarıyla ilişkilendirilebilir. Anadolu kültüründe kırmızı, aşk, tutku ve hayatın kendisini simgeler. Kırmızı, aynı zamanda geleneksel Anadolu düğünlerinde sıkça kullanılan bir renktir; gelinin duvağı, kıyafetleri ve hatta düğün aksesuarları genellikle kırmızıdır. Bedri Rahmi, “İğdeli Gelin” oyununun hayatın bir döngüsündeki önemli rolünü ve bu geleneksel ritüelin duygusal yoğunluğunu vurgular.

Yargı: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin" adlı eseri, sanatçının Anadolu halk kültürüne olan sevgisini ve bu kültürü modern bir sanat anlayışıyla nasıl yücelttiğini gösteren önemli bir çalışmadır. Bedri Rahmi, eserlerinde halk motiflerini, doğanın ve yaşamın içinden gelen

imgeleri kullanarak derin anlamlar yaratmış bir sanatçıdır ve bu eser de bunun başarılı bir örneğidir. Bedri Rahmi “Ressamlarımızın Yurt Gezilerine ve Çorum’a Dair” yazısında; Çorum’da halaydan başka Sinsin ve İğdeli Gelin oyunlarını da izlediğinden söz etmektedir. İğdeli Gelini, özellikle sevdiğini belirtir. Yazdıklarına göre oyunda kadınlar ve erkekler karşılıklıdır ve oyuna güzel bir türkü eşlik eder (Bayer, 2016, s:22). Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun "Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin" adlı eseri, Anadolu’nun köklü geleneklerini modern bir üslupla sunan, sembollerle yüklü, renklerin güçlü bir şekilde kullanıldığı zengin bir eserdir. Gelin figürü, kırmızı rengi ve doğayla olan ilişkisiyle geleneksel Anadolu düğünlerini ve kadın figürünün bu ritüellerdeki rolünü anlatır. Eser, hem Bedri Rahmi’nin sanatına hem de Anadolu'nun kültürel mirasına olan derin saygısını gözler önüne serer.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk kilim motifleri, kültürel mirasın yaşatılması açısından büyük bir değere sahiptir. Ancak günümüzde geleneksel dokuma tekniklerinin unutulma riskiyle karşı karşıya olduğu bir gerçektir. Bu nedenle eğitim programları, atölye çalışmaları ve tanıtım faaliyetleriyle bu zenginliğin korunması ve yeni nesillere aktarılması gerekmektedir. Türk kilim motifleri, Türk’ün tarihsel olarak taşıdığı kültürel bir hazinedir. Onun bir motifi, yalnızca bir desen değil, aynı zamanda bir hikaye, bir duygu ve bir mirastır. Bu nedenle Türk kilimlerine ve onların değerlerine sahip olmak, kültürel kimliğimizi korumanın en önemli yollarından biridir. Bu motiflerin gelecek nesillere aktarılması, Türk kültürünün sürekliliğinin sağlanması adına önem arz eder.

Bu kültürel motiflerin modern tasarımlarda kullanılması, yeniden yorumlanması ve stilize edilmesi, onları güncel ve

dinamik tutmanın etkili bir yoludur. Kültürel mirasın modern dünyada varlığını sürdürebilmesi için bu tür motiflerin yeni tasarımlara entegre edilmesi, onlara hem estetik hem de işlevsel açıdan yeni anlamlar kazandırılması gerekmektedir. Bu süreçte önemli olan, motiflerin özüne sadık kalınarak modernize edilmesi ve bu sayede kültürel köklerin koparılmadan, gelenek ve modernitenin birleştiği bir yapıda geleceğe taşınmasıdır. Bu tür tasarımlar, Anadolu'nun kültürel mirasını dünya çapında görünür kılarken, aynı zamanda bu mirasın üretim ve kullanım sürecini de canlı tutar.

Sonuç olarak, Anadolu kilim motiflerinin gelecek nesillere aktarılması ve kültürel sürekliliğinin sağlanabilmesi için modern tasarımlarda yeniden yorumlanarak hayat bulması gerekmektedir. Bu, hem geleneklerin korunmasına hem de kültürel mirasın yenilikçi bir şekilde yaşatılmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Aydoğan, E. B. (2008). Sanat Eğitiminde Bir Duayen Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu Ve 10'lar Grubu. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 312-326.
- Başbuğ, Z. (2019). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun iki eserinde bulunan Türk kültürü imgeleri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 201-208.
- Bayer, Z. C. (2016). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun kaleminden tuvale yansıyan Çorum'un renkleri ve biçimleri. *Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, s.17.
- Halaç, H. H., & Bademci, F. (2021). Kültürel miras: sistematik literatür incelemesi. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 172-190.
- Karadal, M. ř. (2018). Türk resminde geleneksel motifler. *International Journal of Entrepreneurship and Management Inquiries*, 2(3), 247-264.
- Oyman, N. R. (2019). Bazi Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi. *Arış Dergisi*, (14), 4-22.
- Pelit, E., & Türkoğlu, T. (2019). Somut olmayan kültürel miras değerlerinin turizme yansımaları ebru sanatı üzerine bir inceleme. *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 101-118.
- Soysaldı, A. (2018). Kültür, sanat ve beşeriyet ilişkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 305-315.
- Sungurlar, I. (2023). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Resimlerindeki ve şiirlerindeki Renk Anlayışı. *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 11(29), 149-164.
- Tansuğ S. (2005), *Çağdaş Türk Sanatı*, 7. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi

Tatlıcı, M. (2019). *Türk ressamların eserlerinde görölen geleneksel halı ve kilim tasvirleri (1882 sonrası dönem)*, (Master's thesis, Necmettin Erbakan University (Konya/Turkey)).

Görsel Kaynakları

Görsel 1: <https://popartistic.com/turk-kilim-ve-halilari-motifler-ve-anlamlari/> Erişim Tarihi: 17/10/24

Görsel 2: Uşak-Eşme Kilim Festivalinde Araştırmacı tarafından Çekilen Fotoğraf, 2024

Görsel 3: <https://dlmenetwork.org/library/catalog/ResimKlksyn%2F892> Erişim Tarihi: 17/10/24

Görsel 4: <https://arhm.ktb.gov.tr/catalogs/detail/2187/beddirahmi-eyuboglu> Erişim Tarihi: 17/10/24

Görsel 5: <https://arhm.ktb.gov.tr/catalogs/detail/2187/bedri-rahmi-eyuboglu> Erişim Tarihi: 17/10/24

ORHAN PEKER'İN YAPITLARINDA YER ALAN ÇOCUK HAYVAN DOSTLUĞU¹

İdris KURT²

Elif MAMUR YILMAZ³

1. GİRİŞ

İnsanlar, geçmişten günümüze hayvanları kimi zaman güçsüzlüklerinin ve korkularının bir parçası olarak görmüşler, kimi zamanda onlara saygı ve minnet duymuşlardır. Hayvanlar türleri, görünüşleri, karakteristik özellikleri ve benzeri yönden uygarlık tarihi boyunca insanların ilgisini çekmeyi başararak farklı anlatım şekilleriyle birçok yazılı ve görsel anlatım biçiminin konusunu oluşturmuştur.

İnsan hayvan etkileşimi temeline dayalı olan uygarlık tarihi sürecinde kendilerine tinsel ve ruhani özellikler atfedilerek değerli görülen hayvanlar, günümüzde daha çok insanların çıkarlarını gözetmeye dayalı insan merkezli yaklaşımlarla değersizleştirilerek daha çok hizmet aracı ve tüketim nesnesi olarak görülmektedir. Günümüzün en büyük sorunlarının temelini oluşturan insan merkezli bu bakış açısı kendinden başka hiçbir canlının yaşama hayatta kalma hakkına saygı duymama, değer vermeme anlayışına dayanır. Bu anlayıştan

¹ Bu bildiri yazarlar tarafından 17-19 Ekim 2024 tarihlerinde Kırıkkale Üniversitesi tarafından düzenlenen **1. Uluslararası Her Boyutuyla Çocuk Kongresi'nde** bildiri özeti olarak sunulmuştur.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun Üniversitesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Türkiye, idrisskurt2@gmail.com

³ Giresun Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Giresun, Türkiye, elifmamuryilmaz@gmail.com, ORCID NO: 0000-0002-9176-4262.

hareketle doğayı tahrip etme eğilimi olan insanoğlu tarafından günümüzün hayvanlarının istenmeme, dışlanma, sömürü, ihmal, istismar gibi acı, şiddet ve eziyet durumlarına maruz bırakıldıkları sıklıkla görölmektedir. Akbulut (2023) günümüzde tüm medya organlarında hayvanlara yönelik şiddeti konu alan ve herkesin içini burkan haberlere sıklıkla rastlanmasına rağmen haber değeri taşımadığı için haber bültenlerinde, gazete sayfalarında kendisine yer bulamayan hayvan sevgisi içeren sayısız örneğın de olduğunu ifade etmektedir (s.96). Bu bağlamda günümüz insanının en önemli sorunlarından biri olarak kendinden başka hiçbir canlının yaşam hakkını gözetmeyen bu insan merkezli bakış açısıyla devam ettirilen insan-hayvan ilişkisi, görsel sanatlar, müzik, edebiyat, bilim, felsefe, mitoloji ve din ve benzeri alanlarda araştırılmaya ve sorgulanmaya açık hale gelmektedir.

İnsanların hayvanlara bakışı ve hayvanlarla olan iletişim hali çocukluk döneminde inşa edilir. Çocuklar açısından hayvan sevgisi çok önemlidir. Bu nedenle çocukların herhangi bir çıkar gözetmeden hayvanlarla sevgi bağı oluşturabildikleri görölmektedir. Çay’a (2015) göre “özellikle küçüklerin sağlıklı duygusal gelişiminde hayvan sevgisinin payı hiçbir vakit azımsanamaz. Hayvanlar aynı zamanda çocuk gelişimini destekleyici etkiye sahiptir” (s.416). Benzer şekilde hayvan sevgisi çocuklara gerçekliğin sınırlı dünyasının dışında düşsel bir dünya sunarak, onların hayal güçlerinin ve karakteristik özelliklerinin gelişimine katkı sağlar. Bu nedenle çocukların hayvanları tanıması, hayvanların yaşamına saygı duymaları ve onlarla etkileşim halinde olmaları olumlu bir bakış ve farkındalık geliştirmeleri açısından önem taşımaktadır.

Görsel sanatlar alanında çocuk hayvan sevgisini konu alan ve bu konu çerçevesinde eserler üreten birçok sanatçımız vardır. Bu sanatçılarımız arasından Orhan Peker, çocuk dünyasında hayvanların yeri ve önemi konusunda ayrıca bir

hassasiyet gösteren ve bunu eserlerine yansıtan önemli bir sanatçımızdır. Bu araştırmanın amacı, Türk Resim Sanatı tarihinde önemli bir yeri olan Sanatçı Orhan Peker'in yapıtlarına konu olan çocuk ve hayvan betimlemelerini biçim, içerik ve anlatım yönünden incelemektir. Çocuk hayvan dostluğunun Orhan Peker'in sanatına yansımalarının sorgulandığı bu araştırmada sanatçının eserlerinde yer alan çocuk ve hayvan betimlemelerinin nasıl ve ne şekilde yer bulduğu, bu figürlerin nasıl anlamlandırıldığı ve sanatçının hayvanları korumaya yönelik ne gibi çabaları olduğu oluşturduğu eserler ve eserlerinde kullandığı malzeme ve teknikler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Araştırma nitel araştırma yaklaşımlarından tarama modelinde gerçekleştirilmiştir. “Nitel araştırma, bir şemsiye terim olup tanımlamaya, çözmeye, yorumlamaya ve anlamla ilgili terimlere ulaşmaya çalışan teknikleri kapsayan süreçler bütünüdür” (Van Maanen, 1979, akt. Merriam, 2023, s.13).

Bu araştırmada da sanatçı ve eserleri ile ilgili alan yazın taramasına gidilerek, elde edilen verilerden hareketle sanatçının çocuk ve hayvan birlikteliğini konu alan eserleri incelenerek, konu ile ilgili çok yönlü bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın sınırlılığı nedeniyle amaçlı örnekleme gidilerek sanatçının yalnızca çocuk ve hayvan temasını işlediği çok sayıdaki eserinden beş eserlerinin irdelenmesi yapılmıştır. “Amaçlı örnekleme, araştırmacının keşfetmek, anlamak, iç görü kazanmak istediği ve çoğu şeyin öğrenilebileceği bir örneklem seçiminin zorunlu olduğu varsayımına dayanır” (Merriam, 2023, s.76).

Elde edilen verilerinin çözümlenmesinde betimsel analiz tekniğinden yararlanılmıştır. “Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya

sunmaktır” (Yıldırım ve şimşek, 2013, s.256). Bu araştırmada da elde edilen veriler sistematik biçimde betimlenmiş, bu betimlemeler üzerinden açıklamalara gidilerek yorumlamalar yapılmıştır.

Orhan Peker, 1927 tarihinde Trabzon’da doğan ve 1978 tarihinde İstanbul’da hayatını kaybetmiş olan önemli bir sanatçımızdır. Peker, ilkokul eğitimini Trabzon İli’nde tamamladıktan sonra lise öğrenimine İstanbul İli’nde devam ettirmiştir. Sana eğitimini ise, 1946 yılından sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde, sonrasında da Fransa’da tamamlamıştır.

zgn bir sanatçı kişiliğe sahip olan Orhan Peker lirik soyutlamacı tarzı ile döneminin nclerindenidir. İçsel gözlemlerini lirik anlatım ile soyutlamalar yaparak yansıtır (Giray, 2020). Yurtiçinde ve yurtdişında çok sayıda sergisi bulunan sanatçı, daha çok lekeci anlayışla yaptığı gündelik hayatın sıradanlığını yansıtan fiğuratif resimleriyle tanınır. Gültekin’e (1992) göre, “lekeci bir anlayışı benimseyen Orhan Peker, çoğunlukla, horozları, kuşları, atları, mandaları, kedi ve köpekleri konu aldığı yapıtlarında özgün yorumlara ulaşmıştır” (s.132). Sanatçının bu yapıtlarının büyük çoğunluğunda yaşamın ayrılmaz parçası ve insanoğlunun en yakın dostları olan birçok hayvan türüyle birlikte betimlediği çok sayıda ocuk fiğrleri grlr.

Sanatçı, bu eserlerinde hayvanlarla insanlar arasında daha fazla çıkar ve mecburiyet ilişkisine dönüşen insan hayvan birlikteliği, sevgi, şefkat ve sayėı ilişkisi yoksunluğu gibi konuları ocuk hayvan dostluğuna özellikle vurgu yaparak, hassasiyet oluştırmaya çalışır. Sanatçının eserlerindeki ocuk hayvan dostluğu hayvanların da insanlar gibi acı ekebildiğini, zlebildiğini, sevinebildiğini, sevgi ve bağlılık hissedebildiğini hatırlatarak izleyicide empati yeteneğinin gelişimine etki eder.

Bu şekilde sanatçı çocukluk döneminde inşa edilen hayvan sevgisi yoluyla hayvanlara karşı olumlu bakış açısı geliştirilebileceği görüşünü ortaya koymaktadır.



Görsel 1. Orhan PEKER, “Balık Satan Çocuk”, Karton üzerine pastel tekniği, 22,5x18,5 cm, (www.artiummodern.com) (erişim tarihi 13.12.2024).

Görsel 2. Orhan PEKER (1976). “Balıkçı Çocuk ve Kediler”, Yağlıboya tekniği, 70x65 cm, (<https://artam.com/muzayede>) (erişim tarihi 13.12.2024).

Peker’in Görsel 1’de yer alan “Balık Satan Çocuk” adlı eseri ile Görsel 2’de yer alan “Balıkçı ve Kediler” adlı eseri birbirine yakın tarihlerde yapılmıştır. Her iki eserin konusu aynıdır. Her iki eserin merkezinde bir erkek çocuk ve etrafında kediler ve önünde de balık dolu bir tepsi bulunur. Sanatçı bu temayı birkaç kez küçük değişikliklerle benzer kompozisyon kurgusuyla resmetmiştir.

Eserlerde yer alan çocuk bir sehpa üzerine oturmuş önündeki balıkları satmaya çalışmaktadır. Satıcı çocuğun etrafında Görsel 1’de yalnızca iki kedi, Görsel’2 de ise beş kedi yer almaktadır. Büyük bir dikkatle çocuğa bakan bu kediler muhtemelen beslenmeleri için kendilerine verilecek balıkları

beklemektedirler. Her iki eserde de görüleceği üzere Peker'in çocuk figürleri hayvanlara karşı her zaman korumacı bir tavır içinde betimlenirler. Hayvanların zarar görmesinden kaygı, endişe duyan ve onları koruma eğilimi gösteren, duygulu bir yaklaşım sergilerler. Hayvanları beslemek, onları sevmek, onlara zarar vermemek, onların iyiliğini düşünmek sanatçının eserlerinde yer alan çocukların temel kaygısı olarak göze çarpar. Bu nedenle sanatçının eserleri çocukların sadece hayvanlarla ilgili olumlu duygularının gelişimine katkı sağlamakla kalmayıp aynı zamanda kendilerinden başka bireylerin varlığının da kendilerinininki gibi değerli olduğunu hatırlatması bakımından da ayrıca önem taşırlar.

Sanatçının eserlerinde günlük yaşamın akışı içinde çocuklar ve hayvanlar gerçekçi bir yaklaşımla bütünlük içinde yansıtılmaktadır. Sanatçının bu eserlerinde sorumluluk en somut şekilde işlenen değerler arasında yer almaktadır. Bu eserlerde çocukların etrafındaki kedileri besleme ve onların yaşamına katkı sağlama sorumluluğunu taşıdıkları görülmektedir. Sanatçı bu ve benzeri eserlerindeki savunmasız canlıları koruyan, onlarla ilgilenen, onların sorumluluğunu üstlenen çocuk figürleri üzerinden ben merkezli bakış açısından uzaklaşılmasında çocukluk döneminin önemine dikkat çekmektedir.

Arslan'a (1997) göre Peker'in "figüratif kökenli, lekeci anlatımdaki bu yapıtlarında biçimler, rengin ön plana çıkarılması ve çeşitli renk farklılaşmalarıyla oluşturulmuş, nesneler lekeci bir yapıya ulaşmıştır. Gerçekleştirdiği hemen tüm figüratif yapıtlarda leke, sanatçının üslubunu belirleyen önemli bir öğedir" (s.1441). Sanatçı bu nedenle hayvanların sevilmesi, onlara sahip çıkılması ve korunmasına yönelik vermek istediği mesajı ekspresyonist bir yaklaşımla renkçi lekesel üslupla oluşturduğu çocuk hayvan figür birlikteliğiyle vurgulamaktadır. Benzer şekilde fırça darbelerinin ve leke değerlerinin azalan çoğalan değerlerle birbirini tekrar etmesi

yolu ile durağan figürler hareketli bir hale dönüşmektedir. Figürlerdeki lekesele oluşumlar renk değerleri bakımından pastel tonlarda biçimin gerçek görüntüsünün ötesinde salt lekesele anlatımcı bir boyuta taşınmaktadır. Sanatçı bu şekilde ışığı, lekeyi ve dokuyu bir arada bütünlük içerisinde kullanarak soyut ve somutu birleştirici bir anlatım dili ortaya koymaktadır.



Görsel 3. Orhan PEKER, “Gülibik Serisinden”, Kağıt üzerine pastel tekniği, 30x19,5 cm (Giray, 2006).

Görsel 4. Orhan PEKER, “Gülibik Serisinden”, (2014), Kağıt üzerine karışık teknik, 20x15 cm (<https://www.artnet.com/artists/orhan-peker/gülibik>). (erişim tarihi 13.12.2024).

Peker, yapıtlarının büyük çoğunluğunda insan hayvan dostluğu temasına özellikle değinir. Bu tema çerçevesinde sanatçının en sık kullandığı figürlerin başında çocuk ve horozun birlikte işlendiği eserleri yer almaktadır. Rona (2008) sanatçının hayvanlara olan ilgisini “*Genellikle diziler halinde çalışan Peker’in hayvanlara karşı özel bir ilgisi olduğu bilinmektedir*” cümleleri ile ifade etmektedir (s.114). Peker’in hayvanlara olan yoğun ilgisini ve çocuk hayvan sevgisini “Gülibik” adlı kitap serisi için ürettiği çok sayıdaki eserinde görmek mümkündür. Sanatçının bu eserleri arasından Görsel 3 ve Görsel 4’de yer

alan “Gülibik Serisinden” isimli eserleri dikkat çekicidir. Sanatçının her iki eserinde de kucağındaki hayvana sıkı sıkıya sarılmış küçük erkek çocuk figürleri çevrelerine duyarlılık içinde oldukları izlenimi uyandırmaktadırlar. Eserlerdeki horoz figürleri sanatçının diğerk birçok eserlerinde de benzer kompozisyonlarla kimi zaman aynı şekilde kucağında, kimi zaman da yanında yer alarak konu tekrarı oluşturmaktadır. Bu konu tekrarına rağmen sanatçının her bir eserinde lekeci, spontane anlatım biçimi ve malzeme çeşitliliğı zengin ifadeci anlatım olanakları sunmaktadır. Eserlerdeki çocukların dikey konumları horozun yatay konumu zıt yön kontrastlıkları ile hareket algısı oluşturmaktadır.

Görsel 3’de siyah beyaz ton değerkleri ile betimlenen figürler Görsel 4’de pastel tonlardan oluşan renklerle boyanmıştır. Bu eserdeki renk etkisi horozda keskin kanat, tüy ve kırmızı ibikleri ile çocuk figüründen daha vurgulayıcı özellik taşımaktadır. Sanatçı bu eserlerinde ayrıntıdan uzaklaşmış özgün dağınık pastel ve fırça darbeleriyle hem temaya odaklanılmasını sağlamış hem de malzemeyi kullanmadaki yetkinliğini ortaya koymuştur. Eserlerin kompozisyon kurgularındaki mekan algısı, figür detayı ve rengin yerine anlatılmak istenilen düşüncüyü ön plana çıkaracak şekilde oluşturulmuştur. Figürlerdeki pastel boya, fırça ve spatula kullanımı eserdeki formları daha belirgin hale getirmektedir. Bu durum yoğun boya katmanlarıyla ifadeci biçim anlayışını görünür kılmakta ve simgesel anlamın ön plana çıkmasını sağlamaktadır.

Sanatçının eserlerinin büyük çoğunluğunda hayvan sevgisi görülür. Hayvan sevgisi hemen hemen sanatçının tüm eserlerine yayılmıştır. “Hayvan sevgisinin çocuğun ruhsal gelişimi ve hayal dünyasındaki etkileri ömür boyu yaşama olumlu etkiler yapmaktadır. Özellikle evinde kedi, köpek vb. hayvan besleyen ailelerin çocuklarının paylaşımcı, problem çözümleyici ve diğerk insanlara karşı ilgili oldukları

gözenmiştir” (Edenburg, 2002, s.22). Hayvanlarla kurulan çıkara dayanmayan doğal iletişim durumları çocukların karşılaştıkları zorlu yaşam durumlarını atlatmalarında kolaylık sağlamasının yanı sıra onların bireysel ve toplumsal sorumluluklarını yerine getirmelerinde de deneyim açısından katkı sağlamaktadır.

Dostluk, canlılar arasında birbirine güven duyma, saygı ve sevgi duyma, önemseme, sadakat gösterme, yardımlaşma, empati kurma duyguları ile gelişip güçlenen bir ilişki türüdür. Peker’in eserlerindeki çocukların dostluk dünyasının temelini hayvanlar oluşturur. Sanatçının, incelenen eserlerinde aynı çevreyi paylaşan çocuklar ve hayvanlar arasında sevgi ve dostluğa dayalı özel bir bağ görölür. Sanatçının özellikle ocuk hayvan dostluğunu vurguladığı bu eserlerinde çocukların hayvanları sevme, besleme, koruma gibi davranışlar içinde betimlenmesi dikkate değerdir. Bu eserler sanatçının hayvan sevgisinin derinliğini göstermekle birlikte toplumda ve özellikle de çocuklarda hayvanlarla ilgili olumlu bakış açıları oluşturma, onların yaşamları ile ilgili düşünmeye yönlendirme kaygısı taşıdığını da ortaya koymaktadır.



Görsel 5. Orhan PEKER, “Köpekli Çocuk”, Gravür (Pastel ile boyanmış)

(Giray, 2006, s.229).

İnsana ve insanın çevresine en yakın hayvanlardan olan köpek, pek çok sanatçının yapıtlarında konu olarak grlr. ‘Dostluk, arkadaşlık, vefakârlık, bağlılık’ gibi sembolik bir yön barındırması, insanın günlük hayatında sıkça rastlayabileceği bir canlı olması ‘köpek’ figürünü eserlere taşıyan bir unsur olmuştur (Keten, 2016, s.289). Peker’in Görsel 5’de yer alan “Köpekli ocuk” adlı eserinin kompozisyon kurgusunun ana elemanını ocuk ve köpek figürü oluştırmaktadır. Eserin merkezinde yer alan yere çömelmiş ocuk yanındaki köpeğin çenesini okşamaktadır. Çocukların hayvanlarla kurdukları dostluk ilişkileri, onları düşsel bir dünya sunmanın yanı sıra yaşamın anlamını öğrenmelerinde, iyiyi ve kötüyü ayırt etmede ve karakter gelişimlerinde olumlu yönde katkı sağlamaktadır.

Sanatçı eserlerinde yer verdiği ocuk ve hayvan figürlerinin biçimsel, yaşantısal ve anlatımcı niteliklerini pastel tonları içeren renk uyumları ile lirik lekesel dokulardan oluşan kompozisyon kurguları ile aktarmayı tercih etmektedir. Sanatçı bu şekilde figürlerini lekeci bir anlatımla çözümleyerek ve rengi ön plana çıkarak soyutlamalara yönelmektedir. Pastel tonlarda betimlenen ocuk ve köpek figürlerinin silueti yalınlaştırılmış olmasına rağmen genel olarak gizemli bir atmosfer içinde algılanabilmektedir. Cengiz’e (2008) göre sanatçının “ocuk konulu resimleri gizemli havasıyla doğulu etkiler taşırken, anlam ve içerik bakımından farklı bir boyut kazanmıştır (s.103).

Sanatçının eserlerinde kullandığı, pastel, yağlıboya, karışık teknik ve benzeri malzeme kullanım çeşitliliğinin hızlı sonuç elde etme olanağıyla sanatçının mizacıyla uyumlu olduğu grlmektedir. Bu şekilde kendine özgü simgesel renk lekeleri ile ocuk hayvan dostluğunu duyarlı yorumlara taşıyarak farklı anlatımlara dönüştürmedeki ekspresyonist yaklaşımı dikkat çekicidir. Turan’a (2007) göre “Peker için ekspresyonist tavrın esası, lekeyi biçim haline getirmeye dayanır. Bu aynı zamanda, Peker’in gerçekçiliği i dünyasında kavrayış formudur” (s.22).

Peker, hemen hemen bütün resimlerinde lekenin görsel algıda yaratacağı güçlü etkiyi çözümlemeye çalışmıştır” (Edeer, 2015, s.67).

Sanatçı, eserlerinde yalın ve anlatımcı bir üslupla çocuk dünyasını görünür kılmayı başarmıştır. Çocukların dünyasında temel bir rol oynayan hayvanlarla etkili iletişim kurma, hayvan sevgisi taşıma, hayvanlarla dost olma gibi olumlu tavır ve davranışlar onların içinde yaşadıkları topluma uyum sağlamalarında kritik bir öneme sahiptir. Çocuklarda bu olumlu özelliklerin kazandırılması, hayvanı atılıp satılabilir bir nesne ya da hizmet aracı olarak görmemekle ve bu değerleri kazandırmaya yönelik çalışmalarla mümkün olmaktadır. Peker’in çocuk hayvan dostluğunu içeren eserleri toplumsal ortamda, çocukların gelişiminde olumlu yönde etkisi olan bu değerlerin önemine vurgu yapması bakımından ayrıca bir öneme sahiptir. “Bu bağlamda ele alındığında Orhan Peker’in yaratıları olan resimler, estetik değerleriyle, yalnızca otuz iki yıllık bir sanatsal üretim dönemi geçiren elli iki yıllık ömür denilen sürecin kısa sınırları içinde üstün bir yeteneğın, çağdaş bir duruşun kanıtlarıdır” (Giray, 2006, s.11).

2. SONUÇ

Araştırmadan elde edilen bulgular araştırma kapsamında incelenen sanatçının eserlerinin yoğun bir şekilde hayvan sevgisi gibi yaşam gerçekliğine ilişkin betimlemeler içerdikini göstermiştir. Sanatçının bu eserlerinde ekspresyonist fırça vuruşları ve spatula kullanımı ile leke zıtlıkları kullanarak kendine özgü anlatımcı bir üslup oluşturduğu ve çocuk hayvan dostluğunu çağdaş bir yaklaşımla ele aldığı görülmüştür. Aynı şekilde sanatçının yapıtlarındaki çocuk hayvan birlikteliğinin dostluk, sevgi, şevkat, saygı ve koruma gibi konularda güçlü çağrışımlar oluşturduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra

sanatçının, daha önceleri hayvan doğasından ilham alarak oluşturduğu sanat eserlerinden farklı olarak çocuk hayvan dostluğuna yönelik duygu ve düşüncelerini ortaya koyan özgün ifade biçimlerine yönelerek toplumsal bilinç oluşturmaya yönelik tavır içinde olduğu bulgusuna da ulaşılmıştır.

Bu yönüyle sanatçının eserlerinin çocuk gelişiminde temel rol oynayan hayvan sevgisini, dostluğunu görünür kılması, onları korumaya yönelik farkındalık oluşturmaı açısından da ayrıca bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Araştırma sonucunda sanatçının, eserlerinin eğitsel teması ile çocukların kişilik ve karakteristik özelliklerinin gelişimlerine katkı sağlayacak nitelikte olduğu, bu nedenle bu eserlerin çocukların gelişim özellikleri ve yaş grupları göz önünde tutularak, onlara tanıtılması ve hayvan sevgisi kazandırmaya yönelik daha çok sayıda benzer sanatsal çalışmaların gerçekleştirilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, U. (2023) Batılıları İstanbul'da şaşırtan bir manzara: hayvansever Türkler. *Turcology Research*, 76, 89-99.
- Arslan, N. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (3.cilt). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.
- Cengiz, F. N. (2008). Türk resim sanatında çocuk figürü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı*. İstanbul.
- Çaya, S. (2015). The importance of pouse pets in emotional development. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 185, 411 – 416.
- Edeer, Ş. (2015). Orhan Peker'in resimlerinde lekeci anlatım. *STD Sanat Tasarım Dergisi*, 61-74.
- Edenburg, N. 2002. The potential role for child development. *World Society For Protection Animals*, 24, 22-45.
- Giray, K. (2006). *Orhan Peker*, İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları:1
- Giray, K. (2020), *Ankara Resim ve Heykel Müzesi başyapıtları*, Cilt II, Ankara: İmak Ofset Basım Yayın.
- Gültekin, G. (1992). *Batı anlayışında Türk resim sanatı*. Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları.
- <https://artam.com/muzayede>
- Keten, H. (2016). Modern sanatın nesnesi olarak hayvan, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15). S.285-300.

Merriam S. B. (2013). *Nitel araştırma: desen ve uygulama için bir rehber* (3. Baskıdan Çeviri) S. Turan (Çev. Ed.). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Rona, Z. (2008). *Orhan Peker- Modern ve Ötesi:1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Turan, E. (2007). Ekspresyonist bağlamda Ali Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur ve Yüksel Arslan'ın üslup yorumlarına yeni bir sunum, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Mimar Sinan Üniversitesi*, İstanbul.

www.artiummodern.com

www.artnet.com/artists/orhan-peker/güllibik.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (9. Basım). Ankara: Seçkin Yayınevi.

TAHAYYÜLDEN KURGUSAL GERÇEKLİĞE POST-DİJİTAL KÜLTÜR VE SANAT

Engin GÜNEY¹

1. GİRİŞ

Tahayyül kavramı; “hayal/tasavvur etmek, benzetmek, canlandırmak, zannetmek, varsaymak, farz etmek” anlamlarına gelen Arapça h-y-l/ح-ي-ل kökünden türetilmiştir (İbn Faris’den aktaran Kocakaplan, 2022, s. 32). Zihinde, imge ya da suretler oluşturabilme durumu olan tahayyül yetisi, dış dünyadaki karşılıklarından bağımsız olarak yeni birleşimleri bir araya getirmeyi sağlar. Tahayyül zihnın potansiyel bir gücünü temsil eder (Sarıbay, 2018, s. 53-54; Cevizci, 1999, s. 462). Tahayyül yeteneğinin gerçekliğin ve görünenin ötesinde, varlığa zihinde canlandırarak bir mevcudiyet kazandırma becerisi olduğu için yaratıcılıkla da ilişkili olduğu söylenebilir.

Zihinde, imge ya da suretler oluşturabilme yetisi olarak tahayyül gücü, bu imge, suret ya da tasarımları, dış dünyadaki karşılıklarından bağımsız olarak yeni birleşimler halinde bir araya getirmeyi sağlar (Cevizci’den aktaran, Akkuş Elmalı, 2024, s. 14). Kurgusal gerçeklikler de tahayyül ürünüdür. Post-dijital kültürde yeni teknolojilerle oluşturulan hayal etmeye, zihinde canlandırmaya, düşünmeye gerek kalmayan gerçekmiş gibi etrafını saran ortamlara muhatap bireyler, kurgulanan alternatif gerçeklikleri deneyimlemektedir.

Genel olarak “Post” teriminin ön ek (prefix) olarak kullanıldığı “postmodernizm, post-punk, post-feminizm, post-

¹ Doç. Dr. (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü), engin.guney@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6555-6729.

kolonyalizm, post-kapitalizm” gibi kavramların terminolojisi bugünün entelektüel dünyasında, esas olarak bir aşama durumunu betimlese de sabit anlam taşımamaktadır. Postmodernizm, 1950'lere kadar süren modernitenin devamı ya da ötesi değildir. Daha çok modernizme özgü niteliklerin eleştirildiği değişkenlik-kararsızlık çağını tanımlamaktadır. Post-punk, punk kültürünün ötesinde bir devamı anlamı taşımaktadır. Post-feminizm geleneksel feminizmin, eleştirel olarak gözden geçirilmiş bir devamıdır. Post-kolonyalizm, kolonyalizmle kesişen ve eleştirisini bünyesinde barındıran bir kavramdır. Post-kapitalizm, kapitalizmin evrimsel bir aşamasına işaret eden bir kavramdır (Hopkins, 2000; Nandi, 2020; Şaylan, 2009). Post ön ekinin işlevinin diğer morfemlere (modern, kapitalizm gibi) bağlanarak “ötesi, sonrası, eleştirisi, devamı” gibi bir aşamayı gösteren kavram türetmek olduğu açıkça görölmektedir. Post-dijital kültürde dijital kültürü geçersiz kılan bir durum ve dijital kültürün bir eleştirisi yoktur. Post-dijital kültür, dijital kültürün gelişen teknolojilerle evrimleşen devamı ve ötesini tanımlamaktadır.

Günümüzde sanal olan kurgusal gerçeğin sıkça kullanıldığı gözlemlenmektedir. Dijital kurgular ile fiziksel hayattaki deneyimlerin birbirini tamamladığı, artırılmış, sanal ve karma gerçeğin etrafımızı sardığı, aradaki sınırların neredeyse görünmez olduğu yaklaşımlar yaygınlaşmaktadır.

2. POST-DİJİTAL KÜLTÜREL DÖNÜŞÜMLERDE KURGUSAL GERÇEKLİKLER

Günümüzde sanal olan kurgusal gerçeğin sıkça kullanıldığı gözlemlenmektedir. Dijital kurgular ile fiziksel hayattaki deneyimlerin birbirini tamamladığı, artırılmış, sanal ve karma gerçeğin etrafımızı sardığı, aradaki sınırların neredeyse görünmez olduğu yaklaşımlar yaygınlaşmaktadır.

Norveçte bulunan sürükleyici projeksiyonlar kullanılan Fram müzesinde, ziyaretçiler Kuzey Kutbu macerasının bir parçası haline dönüşmektedir. “Oslo'nun Frammuseet müzesine demirleyen Fram, zengin tarihe sahip bir gemidir” (Hardaker, 2019). Ziyaretçilerin Arktik macerasının bir parçası hissetmelerini sağlamak amacıyla, geminin özgünlüğüne ve bütünlüğüne zarar vermeden yeni teknolojilerle donatılmıştır.



Görsel 1: Fram Müzesi, (Hardaker, 2019).

Konsepti hayata geçirmek için, ziyaretçilerin geminin güvertesindeyken kendilerini tamamen çevrelenmiş hissetmeleri adına sanal buzul bir fon oluşturulmuştur. Ziyaretçileri Arktik koşullarında bir yolculuğa çıkaran ve şiddetli bir fırtınayla ve sonunda teknenin buz kütlelerinde donarak durmasıyla sonuçlanan 15 dakikalık içerik dizisi kurgulanmıştır. Müze, bu ortamda motoru tekrar çalıştırıyormuş gibi canlandırmak için aydınlatma, koku, hareket, ses unsurları gerçeklik hissini mükemmelleştirmek için kullanılmıştır (Hardaker, 2019).

Fram'ın mirasını gelecek nesillere aktarmada etkili olan kurgusal gerçeklik, çoklu duyum modalitelerine hitap etmekte, motivasyonu artırmakta, ziyaretçileri merakla olayın ve yaşanmışlığın içine çekmektedir. Böylelikle farklı uyarılarla donatım etkili deneyimleme imkanı sağlamaktadır. Önceden neler yaşandığını etnografik bulgulara bakarak hayal eden ziyaretçiler artık buna gerek kalmadan gerçeği tüm detaylarıyla hissedebilmektedir.



Görsel 2: VR Laboratuvarları ve Deneyimsel Öğrenme, (İxrlabs, 2024)

Yeni teknolojilerin kullanıldığı sürükleyici deneyimler üniversite öğrencilerinin, temel bilgilerin çok daha ötesini ve kendi disiplinlerindeki pek çok yeni yönü keşfetmelerine olanak tanıyabilecek pratiklerdir (İxrlabs, 2024).

Sürükleyici deneyimler, üniversite sınıflarında ders işleme yöntemlerini zenginleştirebilir. Karmaşık kavramlarla ders anlatma ve arada sırada birkaç video göstererek açıklamalarda bulunma ideal üniversite sınıfı senaryosudur. Bu durumda öğrencilerin dikkat dağınıklığı yaşaması ve ilgilerini kaybetmeleri olağandışı değildir. Yeni teknolojiler sayesinde her branş için geçmişe yolculuk yapma, en büyük sıradağlara bir gezi planlama, doğa tahribatının sonuçlarını kavrama, cerrahi müdahale süreçlerine dahil olma gibi kurgular oluşturulabilir.



Görsel 3: Alabama Hava Üniversitesi Sürükleyici Öğrenme ve Simülasyon ile Pilot Eğitimi, (Gandy, 2021).

Görselde ki simülatör, pilotlar için temel uçuş okulu öğrencilerini eğitmek üzere tasarlanmıştır. Sanal gerçeklik ortamı, simülatörü geleneksel sınıf ortamlarının dışında kullanmak isteyen öğrenciler ve öğretim görevlileri için esnek eğitim fırsatları sunmaktadır. Pilot becerilerini geliştirmek isteyen öğrenciler için uygulamalı öğrenme aracı gerçek uygulamalar esnasındaki risk faktörlerinin azalmasında, maliyetin düşürülmesinde, güvenliğin sağlanmasında ve verimliliğin artmasında etkili bir çözümdür (Gandy, 2021). Çoğaltılabilecek örnekler günümüzde birçok alanda kullanılmaktadır.

Yeni medya, teknolojik bir araç olarak değerlendirildiğinde sağladığı imkanlar yadsınamaz. Sürükleyici sistemler aktarılacak istenenini kavramada etkili olabilir. Bu sistemler yaparak/yaşayarak öğrenme modelinin sanal versiyonu gibidir. Yani yaparak-yaşayarak uygulamalı öğrenmenin yerini, sanal kurgular üzerinden deneyimleyerek, yapıyor-yaşıyormuş gibi hissederek öğrenme almaktadır. Yapay zeka teknolojilerinin bilgisayar uygulamalarının, günümüzde konfor sağlayıcı, insana güven veren, problem çözücü gelişmeler sunduğu da aşıkardır. Öğretim ortamlarında kullanılan simülasyonlar; evlerimizde bulunan akıllı sistemler; araçlarımızda bulunan şerit takip sistemleri, müzeler, üniversiteler, galeriler gibi kurumlarda kullanılan sürükleyici sistemler; önemli anlatıların, röportajların ses kaydını alıp metne dönüştürmede kullandığımız programlar; bilmediğimiz konumu bulmada fayda sağlayan teknolojiler; güçlük çektiğimiz metinsel, görsel kurguları oluşturmada veya farklı lisan konuşanlarla iletişim kurmada yardımcı olan yapay zeka uygulamaları; denetimi sağlayan, zaman-mekan kavramını değişime uğratan uzaktan kontrol sistemleri gibi çoğaltılabilecek örnekler bilinen veya kullanılan teknolojilerdir. Bu teknolojilerin tamamı bilinçli kullanımlarıyla öğrenmeyi, algılamayı, iletişimi

desteklemekte risk faktörlerini azaltmakta, verimliliği artırmakta, yaşam pratiklerinde yeni açılımlar/imkanlar sunmaktadır.

Aynı zamanda bu teknolojilerin yanlış, aşırı ve yersiz kullanımına bağlı oluşturabileceği olumsuz etkilerde göz ardı edilmemelidir. Yaşamın her alanına sirayet eden yeni teknolojilerin yaygın kullanımıyla ilgili proaktif yaklaşım sergilemek gerekmektedir. Yeni medya teknolojilerinin sunduğu pratik çözümlerin kullanım yoğunluğunun yarattığı birçok sorunla karşılaşılmaktadır. Telefonun veya tabletin dokunmatik özelliklerine alışan bireylerin, başka yüzeyleri de ekran sanıp parmak uçlarıyla büyötmeye çalışmalarına sıkça rastlanmaktadır. Araştırma, sorgulama, kurgu oluşurmada emek vermek yerine kopyala-yapıştır yapma veya yapay zekâ uygulamalarıyla sonuca ulaşma tercihinin sürekliliği bireylerin yaratıcı süreçlerini ve sorun çözmeye, analitik düşünme durumlarını olumsuz etkilemektedir. Bir alanda uzmanlaşmak; araştırmayı, bilgi edinmeyi, bilgiden bilgi üretmeyi, sorgulamayı, yorumlamayı, farklı bakış açılarıyla değerlendirmelerde bulunmayı gerektirir. Emek vermeden, düşünmeden, sorgulamadan, kurgulamadan, yöntem uygulamadan yapay zeka uygulamalarını kullanarak tez dahi yazan bireylerin varlığı bilinmektedir. Yapay zeka uygulamalarını kullanarak dijital resim üretenlerin, metinsel komutla resim/tasarım yaptırıp kendisini dijital sanatçı/tasarımcı olarak gören bireyler de gün geçtikçe çoğalmaktadır. Bu ve benzeri yaklaşımlar davranışların doğasını değiştirmekte ve insana özgü yetilerde eksilmelere neden olmaktadır.

Yeni medya teknolojilerinin kullanım biçimi ve süresi çok önemlidir. Terazinin şirazesinde şaşma olduğunda bu teknolojiler bireyleri hayattan koparmakta, veri istifçisine dönüştürmekte, yorumlama, ilişkilendirme, bağlam oluşturma becerilerinin eksilmesine neden olmaktadır. “ABD Ulaştırma Bakanlığı hazırladığı raporda, kokpitlerdeki otonom teknolojilerin gelişmesi nedeniyle artık pilotların manuel uçuş deneyiminden

uzaklaşarak, tembelleştiği; verimliliği ve güveni arttırmak amacıyla geliştirilen sistemlerin, pilotların iş yükünü azalttığı, pilotların beklenmedik durumlar karşısında manuel kontrolü sağlayamadıklarını belirtilmiştir” (İnan, 2016). Aynı durum, kendi kendine park eden, şerit takibi yapan otonom sürüş modları olan yeni nesil araçlar içinde geçerlidir. Kontrolün yapay zeka teknolojileriyle sağlandığı durumlarda akıllı sistemlerdeki artış, araç konumundan (yardımcı asistan işlevinden) ıkıp ana kontrol sistemi halini almaya başladığında işler daha da tuhaşlaşacaktır. Risk faktörlerini ortadan kaldırmakta fayda sağlayan eksikliklerin giderilmesinde yardımcı olan teknolojilere duyulan güvenin; dikkat etme, odaklanma, konsantre olma, kontrolü elinde bulundurma, kendine güvenme özelliklerine haiz bireylerin yetilerinde kaybolmalar yaşanmasına neden olabileceği söylenebilir.

3. POST-DİJİTAL SANAT ETKİSİNDE KURGUSAL GERçEKLİğE YÖNELİM

Sanal deneyimlerle, fiziksel hayattaki deneyimler arasındaki çizgilerin yok olduğu post-dijital çağda sanatçılar artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik uygulamaları ile performanslar oluştırmakta, sanal-gerçek birlikteliğine dayalı etkileşimli ortamlar kurgulayarak projeler üretmektedir. Günümüzde hologramlar, sahnede teatral gösteriler yapmakta, konser vermektedir. Yapay zeka üretimi değişken görüntülerin form üzerine aktarımıyla post-dijital heykeller üretilmektedir. Yeni medya teknolojilerindeki gelişmelerle 30 yıl öncesiyle kıyaslanamayacak ölçüde sanal-gerçek birlikteliğine dayalı sanatsal üretim biçimleri hem kültürel dönüşümleri yansıtmakta hem de bu dönüşümlerin tetikleyicisi olmaktadır.

Universe of Water Particles (su parçacıklarının evreni) etkileşimli dijital enstalasyon çalışması, sanatçının yorumuyla

doğal süreçler dikkate alınarak sanal bir yapıda ve sanal bir ortamda katılımcı etkileşimiyle anlam kazanmaktadır. Bilgisayar, fizik yasalarına göre akan bir su simülasyonunu üretmek için parçacıkların hareketini hesaplamaktadır. İzleyici/katılımcı akan su ve şelale kurgusunun üzerinde durduğunda suyun akışı engellenmekte ve gerçekte olduğu gibi akış değişmektedir. Oluşan görüntüler katılımcı hareketleriyle şekillenmektedir (TeamLab, 2013).



Görsel 4: Su Parçacıklarının Evreni, (TeamLab, 2013).

Sanatçılar günümüzde dijital teknolojilerin olanaklarını kullanarak gerçek yaşam benzeri alternatif sanal gerçeklikler kurgulayarak yapay yaşamla biçimlenen dijital sanat çalışmaları üretmektedir. Jeneratif yöntemlerle doğadan ilham alınarak geliştirilen yaşam biçimleri, gerçek olana alternatifin sanal bir mekanda yaşam bulmasını ve yapay bir ortamda deneyimlenmesini sağlamaktadır.

Artık hologramlar/sanal karakterler sahnelerde gösterimde bulunmaktadır. Böylelikle performanslarda fizik yasalarına aykırı, gerçekte yapılamayacak kurgular gerçek mekanda kullanılarak gösterilerin etkisini artırmakta sanatsal ifade biçimlerine yeni boyutlar kazandırılmaktadır. “Hologram” bir nesne veya üç boyutlu bir bilginin çeşitli teknikler yardımıyla dijital ortama aktarılması; yeni sanal üç boyutlu imajların oluşturulması sonrası imajların gerçek ortamda üç boyutlu olarak görüntülenmesinin sağlanmasıdır. Hologram elde edilmesini sağlayan işlemler dizisine ise holografi denilmektedir. Holografik telebulunuşluk (holographic telepresence), yeni teknolojilerle

insanların veya nesnelerin gerçeğe yakın, üç boyutlu temsillerinin farklı konumlara yansıtılmasına olanak tanıyan gerçek zamanlı iletişim ve etkileşimi sağlamaktadır (Karasakal, 2023, s. 60-61). 2011 yılında en iyi yönetmenlik, set ve ışıklandırma ile Gascon Roux ödülü verilen “Güzel ve Çirkin” isimli teatral gösterisinde, holografik karakterler sahne almıştır (4d Art, 2024).



Görsel 5: “La Belle et la Bete” Gösterisinden Kesitler

Artık teatral gösterilerde yönetmenler, yazarlar, müziği oluşturanlar, yönetmen yardımcıları, sahne müdürleri, set kostüm ve aksesuar tasarımcıları, aydınlatma tasarımcıları dışında, dijital görsel tasarımcılar, dijital konsept tasarımcıları, sanal oyuncular/karakterler gibi yeni oluşumlar görülmektedir.

Teknolojiler geliştikçe sahne ve oyuncu kurguları da değişmekte önceki dijital performanstaki 2 boyutlu veya saydam yüzeylere yansıtılan dijital gösterimler ile performans birlikteliği yerini, yüzeyden kurtulmuş hologramlarla performans gösterilerine bırakmaktadır.

Hologramlar, günümüz holografik telebulunuşluk teknolojilerinin sağladığı olanaklar ile zaman ve mekân fark etmeden dünyanın herhangi bir yerine taşınabilmektedir. Dünyanın ilk hologram yıldızı olarak anılan Hatsune Miku’ nun gerçekleştirdiğı ilgi çekici konserler dünyanın farklı yerlerinde sunulmaktadır. Hatsune Miku ve onun gibi holografik

karakterlerin performansına canlı müzisyenler de eşlik etmektedir. Bu konserler insanlar tarafından hayranlıkla takip edilmektedir. Bu teknolojiler, artık çeşitli etkinliklerin mekân sınırlaması olmaksızın eş zamanlı olarak gerçekleşebileceği bir potansiyele sahiptir.



Görsel 6: “Genius Da Vinci: Berlin Sergisi” Sürükleyici Deneyim

Sürükleyici (immersive) sistemler kapalı alanlarda, özel olarak dizayn edilmiş mekanlarda sunulmaktadır. Sürükleyici deneyimler için oluşturulan mekanlarda etkinin artırılması için zamanı, yönü, sıcaklığı, hareketleri algılayabilen reseptörler bulunmaktadır. Etrafı saran sanal etkileşimli ve değişken kurgularla katılımcılara etkili deneyimleme imkanı sağlanmaktadır.

“Genius da Vinci: Berlin Sergisi” sürükleyici deneyimi, günümüz dünyasını Leonardo da Vinci'nin gözünden görmemizi sağlamak için tasarlanmıştır. 54 dakikalık gösterinin merkezinde ziyaretçilerin özgürce hareket edebildiği ve çeşitli noktalarda katılımcının Leonardo da Vinci'nin ilgilendiği çeşitli alanlar hakkında bilgi sahibi olduğu geniş bir oda yer almaktadır (Sachwitz, 2022). Bu tür sanatsal projelerde, uyaranların aynı mekan içinde birleşik ve bütüncül olarak sunulması, Mona Lisa eseriyle etkileşime geçilmesi gibi ilginç deneyimler yaşatması izleyicileri etkisi altına almaktadır.

Marina Abramovic, “Rising” adlı sanal gerçeklik projesinde izleyicileri iklim değişikliği kriziyle karşı karşıya getirmektedir. Sanal gerçeklik gözlüğünü takan ve senkronize

hareket eden bir platformda duran katılımcı, Abramovic'in yavaşça suyla dolan cam bir tankın içindeki avatarıyla yüz yüze gelmektedir. Performans, su seviyesinin Abramovic'in ayak bileklerinden boynuna kadar yükselmesiyle başlamaktadır. Abramovic'in sanal versiyonuna (avatar) yaklaşıldığında, katılımcı buzullarla çevrili çalkantılı Arktik Okyanus'unda sallanan ahşap bir iskelede yalnız başına bırakılmaktadır. Bu deneyimlemede buzullar eriyerek denize düşerken kurgu gerçekmiş gibi algılanmaktadır. Cam tankın olduğu odaya geri dönlüdüğünde, su Abramovic'in başının üzerinden geçtiğı için can çekişmesine şahit olunmaktadır (Kane, 2019). Etkileşime geçildiğinde katılımcı kendisini Abramovic ile eriyen buzulların arasında bulmaktadır. Sanatçı ile yapılan her bir anlaşma sonucunda su seviyesi alçalmaya başlamaktadır. Hiçbir müdahalede bulunmadığında ise avatarın boğulmasıyla dünya yok olmaktadır. İklim krizine vurgu yapılan "Rising" isimli sanal gerçeklik performansında, en ufak kararın bile etkili olabileceğinin altını çizen sanatçı, teknolojinin tesiriyle insanları empati kurmaya ve sorgulamaya itmektedir. Bu proje ilk sanal gerçeklik platformu olan "Acute Art" işbirliğıyle kurgulanmıştır. (Aspend, 2018).

Kurgusal gerçekliklerin tasarım boyutu yaratıcı süreçlere dayanır ve tahayyül becerisi gerektirmektedir. Kurgunun muhatapları ise hayal etmek zihninde canlandırmak yerine kurgusal gerçekliğı deneyimlemektedir. "Rising" sanat projesi; katılımcıları, tehdit oluşturan iklim krizi konusunda farkındalığa davet ederken deneyimleme sonrası, düşünmeye sorgulamaya sevk etmektedir.

Kurgusal gerçeklikler barındıran her sanatsal üretim için aynı şeyi söylemek mümkün değıldir. Mesela siberpunk 2077 oyunundaki gelecekti kurgu, konsept ve karakter tasarımlarının sürekli bu gibi oyunları, oynayan bireylerde olumsuz etkilere neden olabileceğı söylenebilir. Çünkü oyuncular sürekli olarak

asi, yalnız, silahlı, saldırgan, teknolojik implatları olan dijital karakterlerle, dijitopik mekan tasarımlarıyla; insanı hırsla, güçlü olma arzusuna, bencilliğe vs. sürükleyen kaotik olaylarla muhattaptır. EverQuest oyuncularını arasında yapılan bir ankette Edward Castronova, “oyuncuların yüzde 22'sinin mümkün olsa kurgusal dünyada yaşamayı seçtiğini” tespit etmiştir (Geraci, 2012, s. 59).

Teknolojik gelişmelerle, sanat ve tasarım alanında yeni açılımlar gerçekleşmekte, sanal deneyimlerle fiziksel hayattaki deneyimler aynı potada erilmektedir. Fizik yasalarını aşan yeni kurgusal gerçekliklerin cezbediciliği tasarlama amacına bağlı olarak deneyimleyen bireylerde etkiler yaratmaktadır. Bu bağlamda sanatsal ifade biçimlerinde kurgusal gerçekliklerin ilgi çekici gösterimler oluşmasını sağladığı; eğlence sektöründe, reklam endüstrisinde ilgi çekici prodüksiyonların oluşturulmasına olanak sunduğu; sanatta yeni açılımlar oluşturduğu; iklim krizi gibi öngörülebilir mevzularla ilgili farkındalık oluşturabildiği; holografik, dijital karakterlere benzemeye çalışan bireylerin toplumda çoğalmasına neden olabildiği; kurgusal gerçekliklerin cezbediciliğiyle oyun bağımlılarının gerçek hayattan uzaklaştığı; sürekli hazır kurgulara maruz kalmanın bireylerin tahayyül etme yeteneğinin körelmesine neden olabileceği söylenebilir. Çoğaltılabilecek olasılıklar, kurgusal gerçekliklerin ne amaçla üretildiğiyle ve deneyimleyenin yaşamı algılayış biçimiyle tekno-konformist oluşuyla yahut olmayışıyla ilişkilidir.

4. SONUÇ

Kültür biçimleyen ve biçimlediği kültürle de biçimlenen yegâne varlık insanın etkilediği ve etkilendiği dinamiklerden en önemlisi günümüzde dijital teknolojilerdir. Post-dijital kültür, dijital kültür ötesini tanımlamaktadır. Post-dijital kültürde sanal

gerçeklikler ile fiziksel hayattaki gerçeklerin iç içe geçtiği, bu kurguların etrafımızı sardığı durumlar yaygınlaşmaktadır. Teknolojik gelişmeler değişimlerin tetikleyicisidir. Değişimlerin seyrini ise teknolojiyi üretim ve kullanım amacı belirlemektedir. Post-dijital kültürde yeni teknolojilerle oluşturulan hayal etmeye, zihinde canlandırmaya, düşünmeye gerek kalmayan gerçekmiş gibi etrafını saran ortamlara sıkça rastlanmaktadır.

Öğretim metotlarında ve sanatsal ifade biçimlerinde; gerçekliğin ve görünenin ötesinde, varlığı zihinde canlandırarak bir mevcudiyet kazandırma durumlarının yerini, hazır kurgularla deneyimleme süreçleri almaktadır. Artık antik kalıntılara, etnografik/arkeolojik ürünlere bakarak geçmiş i hayal etmek; uzağımızdaki coğrafi yapıların görsellerine bakarak çıkarımda bulunmak; makro/mikro kozmosu okuyarak merak gidermek; cerrahi müdahale süreçlerine dahil olmak için maketlerde acemilik gidermek; gelecekçi öngörülerde bulunabilmek için geçmiş i öğrenmek ve güne hâkim olmak gibi süreçlere alternatif, etkili deneyimleme platformları oluşturulmaktadır. Yeni teknolojiler ile elde edilen verilere dayanarak zihinde canlandırmanın yerini, hazırlanmış kurgusal gerçeklikleri deneyimleme faaliyetleri almaktadır. Günümüzde sadece görüntü veya ses ile sınırlı kalınmayan, izleyicilerde etkileyici hisler uyandırmak için birden fazla duyum modalitesini aynı anda tetiklemeyi hedefleyen etrafımızı saran etkileşimli sistemler her alanda kullanılmaktadır. Holografik ve simülatif kurgularla cerrahi işlemlerin, pilotaj eğitimlerinin deneyimlenmesi risksiz sağlanabilmektedir.

Aynı zamanda kitlesel sürüklenmeye meyilli bireyler için sanalı gerçeğe tercih ettirme potansiyeliyle bu sistemler dijital oyunlarda bağlayıcı motivasyon olarak kullanılmaktadır. Dijital kurgu içinde gerçek hayattan farklı olarak istediği avatarla sürekli deneyimlemelerde bulunan bireyler gerçek hayattan ve kendinden uzaklaşmaktadır. Post-dijital kültür sanal

parmaklıklarda yaşayan, benlik yitimine uğrayan bireylerin davranış birlikteliğini de kapsamaktadır. Gerçekmiş gibi hissettiren ve insanı saran kurgular, farklı ideolojileri içinde barındırabilmektedir. şirketlerin gelir elde etme aracına da dönüşen kurgusal gerçeklikler, insanları da metaya dönüştürmektedir. Denetim mekanizmasının işlerliği kaybolan bireyler sorgulama, bütüncül düşünme becerilerini yitirip sadece andan zevk almaya odaklanmakta, heyecan verici yeni uygulamaların cazibesine kapılarak gerçek hayattan uzaklaşmaktadır. Bu bağlamda kurgusal gerçekliklerin oluşturulduğu teknolojilerin yanlış, aşırı ve yersiz kullanımına bağlı oluşturabileceği olumsuz etkilerde göz ardı edilmemeli, kullanımıyla ilgili proaktif yaklaşımlar sergilenmelidir.

Kültürel dönüşümlerle sanattaki değişimler paralel işlemektedir. Post-dijital sanatsal ifade biçimlerinde, hologramlar/sanal karakterler sahnelerde gösterimde bulunmakta; performanslarda fizik yasalarına aykırı gerçekte yapılamayacak kurgular oluşturulabilmekte; sanal deneyimlerle, fiziksel hayattaki deneyimler iç içe geçmekte; bu birlikteliğe dayalı etkileşimli ortamlar tasarlanmaktadır. Kurgusal gerçekliklere yönelim sanata yeni boyutlar kazandırmaktadır. Sanatçıların yeni teknolojileri kullanırken insanları düşünmeye sevkettiği, farkındalık oluşturmak için kurgusal gerçeklikleri kullanarak etkili iletişim biçimleri oluşturduğu görölmektedir. Fakat her sanat üretimi sanatçının hayatı algılayış biçiminin bir yansımasıdır. Çünkü objektivasyon denen olgu öznenen nesneye aktarılan irreal bir varlık alanıdır. Kimi sanatçıların kaygıları kimi sanatçılar için olması gerektir. Sanatçının tahayyülü sanatsal ifadesine yansır. Sanat bazen insan olmayı hatırlatır bazen hegemonyanın hizmet alanına girer ve yeni gerçekliklere odaklanarak insanı kendinden ve hakikatlerden uzaklaştırır.

Tasavvur etmek, hayal etmek, zihinde imge ya da suretler oluşturabilmek, çıkarımlarda bulunmak gibi insanın potansiyel

gücünü temsil eden tahayyül yetisi, yaşam tecrübeleri ve insanın iç evreniyle bütünleşiktir. Bu zihinsel potansiyeli canlı tutmak köreltmemekte, insana özgülüğü korumakla ilişkilidir. Bu nedenle tahayyülden kurgusal gerçekliğe yönelimin giderek arttığı süreçte bilinçli yaklaşımlar sergilemek önemli hale gelmektedir. Sürekli hegemonyanın tahayyülüne tabi olmak yerine kendine bahşedilen yetenekleri kullanıp gerçekten kopmadan yaşamı idame edebilmek için, kültürel dönüşümlerde etkili fenomenlerin holistik değerlendirmesini yapabilecek kazanımlara haiz olmak çağımızın gerekliliği haline gelmiştir.

KAYNAKÇA

- 4D Art. (2024). La belle et la bete. Erişim adresi:
<https://4dart.com/en/creation/2011/la-belle-et-la-bete/>
- Akkuş Elmalı, E. B. (2024), *Toplumsal tahayyölde politik ötekinin kuruluşu Cornelius Castoriadis ve Carl Schmitt'in düşünceleri bağlamında bir değerkendirme*. (Doktora Tezi). T.C. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı, Bursa.
- Aspend, P. (2018, 24 Mart). Sanal gerçeklik: Marina Abramović ve Anish Kapoor, Art Basel Hong Kong'da. Eriřim adresi:
<https://www.ft.com/content/7f9d89d2-2c66-11e8-97ec-4bd3494d5f14>
- Cevizci, A. (1999). Felsefe sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Gandy, C. (2021, 9 Kasım), AU library adds pilot training next simölätör. Erişim adresi:
<https://www.airuniversity.af.edu/News/Display/Article/2839039/au-library-adds-pilot-training-next-simulator/>
- Geraci, M. R. (2012). Video games and the transhuman inclination: Transhumanism. *Zygon Journal of Religion & Science*, 47 (4), 735- 756. doi.org/10.1111/j.1467-9744.2012.01292.x
- Hardaker, A. (2019, 10 Nisan), Museum heritage. Erişim Adresi:
<https://museumsandheritage.com/advisor/posts/visitors-feel-part-arctic-adventure-fram-museums-new-immersive-projections/>
- Hopkins, D. (2000). After modern art 1945-2000. Oxford: University Press.

- İnan, S. (2016, 13 Ocak), Pilotlarımız uçmayı unuttu. Erişim adresi: <https://www.airlinehaber.com/abd-pilotlarımız-ucmayı-unuttu/amp/>
- İxrlabs, (2024). Üniversite sınıflarında sürükleyici teknolojinin kullanımı. Erişim adresi: <https://www.ixrlabs.com/blog/immersive-technology-in-college/>
- Kane, A. (2019, 15 Mayıs), Gelecek dünyası. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/44432/1/marina-abramovic-rising-is-using-vr-and-empathy-to-help-save-the-world>
- Karasakal, H. (2023). *Hologram teknolojisi üzerinden dijital restitüsyon ve dijital rekonstrüksiyon uygulaması: Ankara St. klement kilisesi örneği*. (Yüksek lisans tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Trabzon.
- Kocakaplan, N. (2022), *Farabi ve İbn Sina’da tahayyül kavramı* (Doktora Tezi). T.C. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı İslam Felsefesi Bilim Dalı, Bursa
- Nandi, A. (2020). The “Post-” as prefix in popular culture and the social sciences: Or the coming of the “derridean undecidables”. Munich: GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/535027>.
- Sachwitz, L. (2022). Genius da vinci: Ausstellung berlin. Erişim adresi: <https://www.berliner-zeitung.de/ticketshop/genius-davinci-ausstellung-berlin-tickets-termine-xqz-li.207623>
- Sarıbay, A. Y. (2018). Toplumun mantığı: Bir mantıksal anlatı olarak sosyoloji. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Şaylan, G. (2009). Postmodernizm. İmge Kitapevi Yayınları.

TeamLab. (2013). Universe of water particles, Erişim adresi:
<https://www.teamlab.art/w/uowp/>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Fram Müzesi, (Hardaker, 2019).

<https://museumsandheritage.com/advisor/posts/visitors-feel-part-arctic-adventure-fram-museums-new-immersive-projections/>

Görsel 2: VR Laboratuvarları ve Deneyimsel Öğrenme, (İxrlabs, 2024). <https://www.ixrlabs.com/blog/immersive-technology-in-college/>

Görsel 3: Alabama Hava Üniversitesi Sürükleyici Öğrenme ve Simülasyon ile Pilot Eğitimi, (Gandy, 2021).
<https://www.airuniversity.af.edu/News/Display/Article/2839039/au-library-adds-pilot-training-next-simulator/>

Görsel 4: Su Parçacıklarının Evreni, (TeamLab, 2013).
https://www.teamlab.art/w/universe_of_water_particles_tank/

Görsel 5: “La Belle et la Bete” Gösterisinden Kesitler, (4D Art, 2024). <https://4dart.com/en/creation/2011/la-belle-et-la-bete/>

Görsel 6: Genius Sürükleyici Deneyim,
<https://eventelevators.de/beschallung/db-soundscape-bei-der-genius-immersive-experience/>

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATÇILARINDAN NEŞE ERDOK’UN ESERLERİNDEKİ ÇOCUK BETİMLEMELERİ¹

Yaren ŞİMŞEK²

Elif MAMUR YILMAZ³

1. GİRİŞ

Sanatçı ve sanat eğitimcisi Neşe Erdok, 1940 yılında İstanbul’da doğmuştur. Erdok, 1963 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nden mezun olduktan sonra İspanyol Hükümeti’nin sağladığı bir burs kapsamında 1965-1966 yılları arasında Madrid’de görev yapmıştır. 1967-1972 yılları arasında ise Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla sanat eğitimi almak amacıyla Fransa’ya giderek, Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nda öğrenimini sürdürmüştür. Yurtdışı eğitiminin ardından İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde uzun yıllar akademisyen olarak hizmet vermiştir. Günümüze değin yurtiçi ve yurtdışında birçok kişisel ve karma sergi etkinliğine katılan sanatçının İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Norton Simon Müzesi gibi birçok müze ve kurumlarda çok sayıda eseri bulunmaktadır.

¹ Bu bildiri yazarlar tarafından 17-19 Ekim 2024 tarihlerinde Kırıkkale Üniversitesi tarafından düzenlenen **1. Uluslararası Her Boyutuyla Çocuk Kongresi’nde** bildiri özeti olarak sunulmuştur.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun Üniversitesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Türkiye, Yarensmsk00@gmail.com

³ Giresun Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Giresun, Türkiye, elifmamuryilmaz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9176-4262.

Neşe Erdok’un resimlerinin konusu insandır. Kent insanıdır. Bu insanlar hemen her gün karşılaşılan satıcılar, çocuklar, serseriler, hasta ve sakatlar gibi toplumun yoksul ve alt kesimindendir (Arslan, 1997, s.532). Sanatçı dışavurumcu figüratif anlayışla oluşturduğu toplumun her kesiminden insan manzaralarında özellikle de çocuklara farklı yorumlarla sıklıkla yer vererek onların i yaşamlarına inerek ve ruhsal durumlarına değinerek gerçekçi ve duyarlı bir anlatıma ulaşmıştır.

Bu araştırmada Neşe Erdok’un eserlerinde yer alan çocuk imgeleri biçim, içerik ve anlatım yönünden incelenmiş ve ağdaş Türk resmine yansımaları araştırılmıştır. Araştırma kapsamında sanati ve eserleri ile ilgili alan yazın taramasından elde edilen verilerden hareketle sanatçının çocukları konu alan eserleri incelenerek, konu ile ilgili çok yönlü bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Yıldırım ve şimşek’e (2013) göre “nitel araştırma, kuram oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı bulundukları evre içerisinde araştırmayı ve anlamayı ön plana alan bir yaklaşımdır” (s.45). Bu araştırmada nitel araştırma yaklaşımlarından doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Araştırma konusu ile ilgili literatür taramasına gidilerek basılı ve elektronik kaynaklar taranmış, sanati hakkında yapılmış yorumlar incelenmiştir. “Literatür taraması, belli bir konuyla ilgili önemli düşünceleri ve araştırmaları birleştiren, sentezleyen ve eleştiren anlatım yazısıdır” (Merriam, 2023, s.75). Araştırma kapsamında sanatçının ocuk imgesinin işlendiği çok sayıdaki eserlerinden amaçlı örneklem tekniğiyle belli dönemler halinde gruplandırılan beş eseri seçilerek, analiz edilmiştir. “Amaçlı rneklem nitel araştırmada kullanılan bir kavramdır. Bu araştırmacının bireyleri ve mekanları çalışma için seçmesi anlamına gelir” (Creswell, 2013, s.156). Elde edilen verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz tekniğinden yararlanılmıştır. “Betimsel analiz, derinlemesine analiz gerektirmeyen verilerin

işlenmesinde kullanılırken, içerik analizi elde edilen verilerin daha yakından incelenmesini ve bu verileri açıklayan kavram ve temalara ulaşılmasını gerektirir (Yıldırım ve şimşek, 2013, s.97).

Neşe Erdok Türk Resim Sanatının figüratif, gerçekçi, dışavurumcu ve çevremizde gördüğümüz sıradan insanların beklentilerini, çelişkilerini, yalnızlıklarını ve hastalıkları biçimsel anlatımı ile ele alan bir sanatçıdır (Ersoy, 1998, s.88). alışmalarının temasını gündelik yaşamdan seçen sanatçı, özellikle gözlemlediği sıradan hayatları ve toplumun gerçek yüzünü gösteren figürleri konu olarak ele almaktadır. "Toplumsal yaşamdaki sıradan, itilip kakılan, tedirgin, hasta insanları içinde bulundukları ruhsal durumlarıyla, renkten çok biçime önem vererek işlemiş, toplumu psikolojik ve eleştirel bir gözle anlatmıştır" (Gültekin, 1992, s.22). Toplumdan beslenen, toplumun yüzleşmeye yönelik olgularından esinlenen sanatçı, sağlam desen kompozisyonlarının ve renkle olan vurgusunun yanı sıra figürleri yapı söküme uğratarak yeni kimlikler oluşturma çabasına girmektedir. Figürlerinde gözlere ve ellere odaklanan ve abartılı bir şekilde betimleyen sanatçı, bazı yapıtlarında ifade etmek istediği duygulara metaforik anlamlarla yaklaşmaktadır.



Görsel 1. Neşe Erdok (1963). “Ekmek”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x150cm
(<https://neseerdok.com.tr/m/resimler.asp>)

(15 Eylül 2024 tarihinde erişim yapılmıştır).

Sanatçının dışavurumcu figüratif anlayışla oluşturduğu eserlerinde yaşadığı coğrafyanın insan manzaralarına özellikle de çocuklara farklı yorumlarla sıklıkla yer verdiği görülmektedir. “Çocuk figürünü anlam, anlatım ve içerik odağı olarak ele alan sanatçı, bazı ifadeleri, duyguları vurgulamak için biçimsel abartmaya gitmiştir (Cengiz, 2008, s.199).

Erdok, daha etkili kompozisyonlar oluşturmak amacıyla büyük boy tuvaler üzerine çalışmaktadır. Sanatçının görsel 1’de görülen “Ekmek” adlı eserine bakıldığında resmin merkezinde elinde ekmek tutmuş kırmızı kazaklı bir erkek çocuk görülür. Çocuğun gövdesine oranla çok büyük olan botlarının önünde küçücük bir kedi uzanmaktadır. Aynı çocuğun hemen yanında ise sarı saçlı bir kız çocuğu yere çömelmiş oturmaktadır. Çocuk figürlerinin arkasında kendilerinden oran olarak çok büyük betimlenmiş bir anne ve kucağında bebek yer almaktadır. Çocukların sol arkasında ise elinde ekmek poşeti taşıyan bir

erkek figürü ve bu torbadan yiyecek almaya çalışan bir başka kedi figürü dikkati çekmektedir.

Resmin merkezindeki çocuğun büyük bir iştahla bir ekmeği kemirdiği görülür. Yere oturmuş ve ellerini kırmızı mavi elbisesinin üstünde ortada birleştirmiş olan sarı saçlı kız çocuğunun ellerinin arasında küçük bir kedi ve bir oyuncak bulunmaktadır. Sağ tarafta sandalyede oturan anne ise kucağında bebeğine sarılmış onu uyutmaya çalışmaktadır. Bu kadının ayağı hemen önünde zemine uzanmış kediden daha büyük çizilmiştir. Ayakta duran erkek figürünün elindeki ekmek poşetine uzanmaya çalışan kedi resme hareket kazandırmaktadır. Arkadaki erkek figürünün bacağına yaslanmış sarı saçlı küçük kız çocuğu kucağındaki kediyle ve oyuncakıyla oynamaktadır. Resmin üst ortasında merak uyandırıcı şekilde gizemli ve büyükçe iki el bir ekmeği tutmaktadır. Bu ellerin kime ait olduğu belirsiz olmasının yanı sıra oldukça büyük görünümüyle tüm dikkatleri üzerine toplamaktadır. Sanatçı eserdeki figürler ile mekan arasındaki etkileşimi izleyicinin algısına bırakarak pastel renk tonlarının kullanımıyla dramatik bir etki oluşturmuştur.

Erdok'un bu eserinde pastel tonlar olarak özellikle soğuk mavi, gri tonları ışıklı ve gölgeli alanlar şeklinde kullanması devamlılık sağlarken çocuğun kıyafetinde kırmızı renk kullanımı hareket katmaktadır. "Erdok, resimlerinde günlük yaşamdan kesitler sunar ve karakterlerin bedenlerini yapı bozuma uğratar. Yapıtlarında hastalar, yoksullar, dilenciler, çocuklar toplumun ötekisidir" (Özeskici, 2017, s.36). Sanatçı, resimlerinde görünenin aynısını yapmak yerine kendi özgün yorumunu içeren eserler yapmıştır. Erdok'un bu eserde yoğun deformasyon uyguladığı görülmektedir. Uygan'a (2010) göre, "dışavurumcu anlatım özelliklerini taşıyan resimlerinde toplumsal mesajlar vermektedir. Onun resimlerinde kentsel yoksulluğun ve yalnızlığın dramı hissedilmektedir" (s.94).

Eserlerinde kent yaşamının içinde yer alan çocukların karşılaştıkları zorlukları tüm gerçekliğiyle yansıtmayı tercih eden sanatçı içinde bulunduğu topluma bu çocukların gereksinimlerine ve sorunlarına duyarlı olma konusunda toplumsal tepki oluşturma kaygısı taşımaktadır.



Görsel 2. Neşe Erdok (1998). “Yağmur Başladı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175 x 150 cm, (<https://artam.com/muzayede>) (15 Eylül 2024 tarihinde erişim yapılmıştır).

Neşe Erdok’un resimlerinde figürler çeşitli yaş gruplarından seçilmektedir. Bunlar çoğunlukla çocukların daha sıklıkla yer aldığı resimler olarak dikkat çekicidir. Sanatçının, görsel 2’deki “Yağmur Başladı” adlı eserinde farklı yaşlarda ve farklı cinsiyetlerde kalabalık bir insan grubu yer almaktadır. Resmin ön planında farklı yaşlarda altı kız ve erkek çocuk yer alır. Resmin ortasındaki sarı saçlı kız kucığında ve elinde bir şeyler taşımaktadır. Hemen yanında selpak mendil satan başı kapalı bir kız çocuğu ve bu çocuğun arkasında kaldırımında oturan ve önündeki baskülle ile insanları tartarak para kazanan küçük bir erkek çocuk yer alır. Resmin sağ alt köşesinde yağmurun başlaması ile şaşkınlığa uğrayan çocuğun elinde de selpak mendiller bulunmaktadır. Bu çocuğun arkasındaki kırmızı bereli kız çocuğu sakın bir şekilde simidini yemeye devam ederken hemen arkasındaki kendinden yaşça büyük erkek çocuk montunu kafasına geçirerek yağmurdan korunmaya çalışmaktadır. Bu çocuk gruplarının hemen arka tarafında elinde

Çiçekler olan genç bir kız, onun hemen arkasında da baloncuk çıkartan ve onu izleyen iki erkek ocuk grlmektedir. Eserin sol st tarafında ise birbirine sarılmış iki sevgili ve ayaklarının dibinde arkası dönük bir kedi yer almaktadır.

Eserin genelinde gri egemenliğine dayalı pastel tonlar hakimdir. Arslan’a (1997) göre sanatçının “izim ve biçim kaygısının ağırlıkta olduğu resimlerinde renk, hem psikolojik etki açısından hem de biçimi destekleyen bir öge olarak önem kazanmıştır” (s.531). Bu bağlamda eserde renklerin ne çıkmadığı, izleyicinin üzerinde psikolojik etki bıraktığı açıkça grlmektedir. Tansuğ’a (2008) göre “Neşe Erdok’un gelişme çizgisi üzerinde dramatik yaklaşımlı aşamalardan geçerek, düzen anlayışıyla uzlaşan özgün bir renk duyarlılığına ulaştığı söylenebilir” (s.292).

Erdok, anlık izlenimlerden ve hafızasında kalan yüzlerden yapmış olduğu çalışmalarıyla kendi iselliliğini gözler önüne sermektedir (Gültekin, 1992, s.22). Eserde yer alan fiğrlerin yüz ifadelerinden ve beden dillerinden anlaşıldığı üzere her biri farklı bir anlatım içermektedir. Baskll ocuğun yüzünden yorgun ve bitkin olduğu anlaşılırken, hemen yanındaki çocukların yağan yağmurdan dolayı şaşkınlık ve telaş içinde oldukları grlmektedir. Berksoy’a (1998) göre sanatçı, “ocukları İstanbul’un itış kakışı içinde şehrin dişlileri arasında adeta ufalanır gibi göstermektedir. Bitkin, yorgun, uykulu uyuklayan çocuklar adeta zorunlu mutluluk ifadesi içindedirler” (s.120). Simidini yemeye devam eden ocuk ise umarsız, sakın bir görünüm sergilemektedir. iekli genç kız romantik ve dalgın, baloncukla oynayan çocuklar keyifli ve eğlenceli görünmektedirler. Romantik ift açık ve etrafını umursamaz tavır sergilerken ayaklarının dibindeki kedi kalkık kuyruğu ve şişkin karnı ile kendisi için yemek ve korunaklı bir yer arayışı içindedir. Bu haliyle kolaj etkisinde düzenlenmiş olan bu eserdeki her fiğr başka bir şeyle ilgileniyor hissini

uyandırmaktadır. Her bir figür bu topluluğun bir parçası olduğu gibi her biri aynı zamanda başka bir dünyaya aitmiş gibi izlenim oluşturmaktadır. Resimdeki kedilerin sayısı böyle bir sokak sahnesinde hayatın olağan akışına aykırı olmasına rağmen eserde figürlere oranla daha doğal ve günlük hayatın yansımalarına uygun sunulmuştur. “Gerçek hayatta alerjisi olduğu için hiçbir zaman kedi sahibi olamayan sanatçının tüm resimlerinde mutlaka bir kedi figürünü kullanması, hiçbir zaman sahip olamamanın verdiği özlemle hesaplşmayı dile getirmektedir” (Batur Çay, 2016, s.304).

Eserde yer alan çocukların ve gençlerin ifadelerinden ve ruh hallerinden kent ortamında her zaman alışkın olunan sıradan insan tipleri oldukları görölmektedir. “Kent, sadece mekân olarak değıl, içinde barındırdığı insanların ilişkileri, algıları ve kolektif davranış biçimleriyle yaşayan bir organizmadır. Bu organizma, içinde gelişen tüm kavramlar, hayaller ve bunların temsil biçimleriyle varlığını sürdürür” (Azazi, 2019, s.1). Sanatçı bu eserinde özellikle kent yaşamında sokakta çalışarak yaşamını devam ettirmeye çalışan çocuklara ve onlarla bir bütün olarak düşündüğü sokak canlılarına duyduğu yakınlığı lirik bir anlatımla görünür hale getirir. Sanatçının eserlerindeki çocukların durgun, umutsuz ve yalnızlığı tüm gerçekliğiyle sunulur. Sanatçı çocukları bu şekilde ruhsal ve psikolojik durumları ile betimleyerek, onların yorgunluklarını, tükenmişliklerini, hak ihlallerini ve benzeri mağduriyet durumlarını izleyiciye göstererek onların daha iyi yaşam sürmeleri için yapılması gerekenler ile ilgili düşünmeye teşvik eder.



Görsel 3. Neşe Erdok (1999). “Hülyaya Dalmış Selpakçı Oğlan”, Tuval Üzerine Yağlıboya, (<https://neseerdok.com.tr/m/resimler.asp>),

(20 Ekim 2024 tarihinde erişim yapılmıştır).

Neşe Erdok, gündelik hayattan gördüğü farklı karakterleri oldukça farklı bir dilde betimlemektedir (Günaydın, 2022, s.35). Erdok’un görsel 3’de görölen “Hülyaya Dalmış Selpakçı Oğlan” adlı yağlıboya tekniğı ile yapılmış eserinin merkezinde kaldırım taşlarına oturmuş selpak satmaya çalışan çıplak ayaklı bir erkek ocuk figürü görölr. Çocuğun hemen arkasında belli belirsiz betimlenmiş bir köpek yer almaktadır. Erdok, selpak satan ocuk imgesini farklı zamanlarda kız ve erkek ocuk olarak birçok kez resimlerine konu edinmiştir.

Eserdeki ocuk iki elinin arasından dalgın ve umutsuz bir şekilde bakmaktadır. Çocuğun kollarını dayadığı çıplak dizlerinden aşağısı açık renk tonları ve ışık yansımaları ile en

vurgulayıcı alanı oluşturmaktadır. Kahverengi ve kızılımsı renklerle biraz daha koyulaştırılan yüzü ve elleri ikinci vurgulayıcı alan olarak öne çıkmaktadır. Çocuğun giysisi kahverengi renk tonlarının en koyusu ile verilmiş olup dizlerinde ve yüzündeki renklerle açık koyu zıtlığıyla daha belirgin hale getirilmiştir.

Erdok'un mekan tasarımında, nesnelerin belli bir görsel mantığa göre yan yana gelmesi bağlayıcı koşul değildir (Ergüven, 1997, s.116). Bu nedenle, çocuğun arkasındaki köpek turuncu ve kahverengi gibi benzer renk tonları ile resmin arka planı ile bütünleşmiş bir halde bulunduğu yere ait değilmiş gibi görünür. Burada turuncu ve kırmızı hakimiyeti sürerken, zeminde gri ve açık mavi tonlar azalan çoğalan değerlerle uygulanarak ritim oluşturulmuştur. Çocuğun giysisindeki siyah, gri ve kahverengi renk tonları irili ufaklı lekeler halinde arka planda, kaldırırda ve zeminde de tekrar ederek ritim halinde çevreye yayılır. Eserdeki ışık etkisi karşıdan ve üstten bir şekilde çıplak bacaklara ve ayağın altındaki örtüye verilirken diğer bölgelerde daha az bir etkiyle sol üstten ve sağ üstten yansıtılmıştır. Bu şekilde renklerde saydamlaşmaya giderek dramatik bir anlatım biçimiyle çocuğun içinde bulunduğu zorlu yaşam mücadelesini daha görünür hale getirilmiştir. Tansuğ'a (2008) göre "Sanatçının ruhsal gerçeğinden resme aktarılmış olan her şey, figüratif biçimlerle kurulan plastik yapı olgusu içine, karamsar, uçuk ve kaygılı renk solumalarıyla sızıp yayılmaktadırlar" (s.293).

Sanatçı çocuğun el ve ayaklarını biçim bozma deformasyona uğratarak abartılı bir şekilde normal görünümünden boyut ve yaş olarak daha büyük çizmeyi tercih etmiştir. Bu şekilde çocuğun zorlu şartlarda çetin bir çalışma hayatının olduğunu dramatik bir anlatımla ifade etmektedir. Çocuğun bedensel görünümünün altında psikolojik içsellik, hayal kırıklığı, ekonomik bunalımlar vb. gibi alt etkenler

görülmektedir. “Erdok resimlerinde izleyenleri acı, hasta, mutsuz bakan, küstah yüzlerle karşı karşıya getirerek onların bilinçlerini ve kendi eleştirilerini yapmalarını amaçlamaktadır” (Berksoy, 1998, s.132). Eserdeki çocuğun dalgın ve umutsuz bakışlarından çok daha derinlerde farklı düşünceler içinde olduğu görülmekle birlikte yaptığı bu işten keyif almadığı halde yapmak zorunda bırakıldığı anlaşılmaktadır.

Yiğitbaş’a (2020) göre Türkiye’de çocukların sokakta çalıştırılmalarının nedenleri; göçler, kontrolsüz nüfus artışı ve gelir dağılımındaki eşitsizlik gibi yapısal sorunlardır (s.215). Köylerden, kitlelerin daha iyi yaşam sürme umuduyla büyük kentlere yönelmeleri, onların yoksulluk, ağır çalışma şartları ve sömürüyle karşı karşıya kalmalarına neden olmuştur. Bu durum zamanla özellikle çocuklar açısından kent yaşamını daha iyi yaşam umutlarının mekanı olmaktan uzaklaştırarak daha çok hayatta kalma mücadelesine dönüşmesine sebep olmuştur. “Yoksul ve yoksun ortamlarda büyüyen çocuklar toplumsal kaynaklardan yeterince faydalanamamakta ve çeşitli risklerle karşı karşıya kalmaktadır (Kalkınma Bakanlığı, 2014, s.39).

Bu eserdeki çocuk da muhtemelen her çocuk gibi daha iyi yaşam koşullarına sahip olma beklentisi içerisinde. Soğuk bir kaldırım taşının üzerinde selpak mendil satmak yerine her çocuk gibi oyun oynamak, iyi beslenmek, eğitim almak, sıcak bir yuvada olmak, korunup kollanmak beklentisinde olabilir. Sanatçı oluşturduğu bu eser ve izleyici arasında duygu bütünlüğü oluşturma kaygısı taşımaktadır. Çocuğun içinde bulunduğu çaresiz durumu hemen arkasında silüet halinde betimlediği köpek imgesi ile daha belirgin hale getirmektedir.

Keten’e (2016) göre, “dostluk, arkadaşlık, vefakârlık, bağlılık’ gibi sembolik bir yön barındırması, insanın günlük hayatında sıkça rastlayabileceği bir canlı olması ‘köpek’ figürünü eserlere taşıyan bir unsur olmaktadır” (s.289). Eserdeki

köpeğin çocuğun hüzünlü yüzüne bakışından aralarında dostça bir bağ olduğu anlaşılmaktadır. Köpeğin yüzünün çocuğa dönük olması, çocuğun farkında olduğunu ve onu önemsediğini göstermektedir. Bu haliyle köpek çocuğu koruyup kolluyor olabilir. Erdok burada çocuğu koruyup kollama görevini günümüz şartlarında insanlardan kendilerini bile korumakta zorlanan bu hayvana yükleyerek izleyicinin kendi iç sorgulamasını da yapmasına neden olmaktadır. İzleyiciyi bu çocuk üzerinden tüm çocukların korunması görevini kimlerin ve hangi kurum ve kuruluşların yapması gerektiği konusunda düşünmeye zorlamaktadır.

Mamur Işıkçı (2015) çocukların korunması konusunda “Devlet, toplumun ve dolayısıyla çocukların her türlü suça karşı korunması, yaşamaları için güvenli ortamların sağlanması için tüm önleri almakla yükümlüdür” ifadelerini kullanmaktadır (s.84). Bu bağlamda toplumun her kesiminden çocuğun her türlü kötü muamele, şiddet, suça sürüklenme, hak ihlali vb. şekilde onlar açısından mağduriyet oluşturabilecek durumdan korunup kollanması görevini bizzat devletin yerine getirmesi önemli görölmektedir.



Görsel 4. Neşe Erdok (2005). “Çilek Yiyen Kedi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, (<https://artam.com/muzayede>) (12 Ekim 2024 tarihinde erişim yapılmıştır).

Neşe Erdok’un görsel 4’de görölen “Çilek Yiyen Kedi” adlı eserinin merkezinde kucağında küçük çocuğuyla bir kadın

ve kadının dizine tırmanmış bir kedi hemen arkalarında ise bir kız ve bir erkek çocuk yer almaktadır.

Kadın kucağındaki bebeğini sımsıkı tutarak yere çömelmiş ve dizlerine tırmanan kediye çilek yedirmeye çalışmaktadır. Kucağındaki çocuğun bu sahneyi şaşkınlıkla izlediğı görölmektedir. Arka plandaki bir kız çocuğı ile sandığın üzerinden oturan bir erkek çocuğı ise bu kompozisyonun dışında bambaşka bir olay kurgusunun bir parçası izlenimi oluşturmaktadır. Hatta kız çocuğunun kafası görünmesine rağmen gövde bölümünün kadının arkasında olduğı bile şüphelidir. Erkek çocuk elindeki oyuncakla kedinin dikkatini çekmeye çalışırken, kız çocuk annesinin arkasına saklanmasına rağmen bulunduğı yere aidiyetini yitirmiş gibidir.

Buna göre eserdeki anne kucağındaki bebek ve kedi figürlerin dışındaki figürlerin birbirinden kopuk kolaj etkisi oluşturacak bir düzenleme ile kurgulanmış oldukları ve herhangi bir mekana yerleştirilmedikleri görölr. Bu çocuklar bu şekilde diğeri figürlerin arasında yer almakta hem de başka yerlere aitmiş algısını oluşturmaktadır. Buna rağmen zeminde bulunan oyuncak bebek, boya ve fırçalardan hareketle figürlerin tamamının ev içinde bir birlikteliğı yansıttığı düşünölmektedir. “Erdok’un çocukları deforme olmuş, halleri, ifadeleri, vücut hatları ve ilginç psikolojik duruşları ile onlara eşlik eden kediler ve oyuncaklarıyla betimlenmektedir” (Caymaz,2017, s.105).

Eserdeki figürler anıtsal bir etki ile yansıtılmıştır. Bu nedenle ayağı kalktıklarında özellikle de kadın figürünün heybetli ve iri görünümü ile resim kadrajının dışına taşacağı figür mekan uyumsuzluğunu ortaya koymaktadır. “Mekanın bu tarzda ihlali, ister istemez, figür ve eşyalar (nesne) arasındaki orantı sorununu da düz mantığın ötesine taşır” (Ergüven, 1997, s.122).

Resmin genelinde kahverengi, mavi ve turuncu renk hakimiyeti görülmesine karşın renklerin birbirine yansıma oluşturmaları nedeniyle kızıllaşma ve grileşmeye giden ara tonların azalan çoğalan değerlerle ritim oluşturdıkları görülmektedir. Erdok biçimi daha görünür kılmak için renkleri belli sabit bir noktadan gelmeyen ışığın etkisiyle saydamlaştırarak ve parçalı renk alanları oluşturarak kullanmaktadır. Bu eserde de anne figürü en vurgulayıcı alan olarak kahverengi ve tonlarıyla en vurgulayıcı etkiyi oluşturur. Kucağındaki çocuk ve dizlerine tırmanan kedi figürlerinde kahverenginin daha açık tonlarıyla, kızıl tonları ikinci vurgulayıcı alanı oluşturmaktadır. Arka plandaki çocuk figürlerinde ve zeminde ise kahverenginin yanı sıra uçuk sarı ve mavilik katılmış griyle seyreltilmiş boya tabakasıyla renk kullanımına gidilmiştir. Ergüven'e (1997) göre "Erdok renge değil, renk israfına karşıdır esasen; renge tutumlu yaklaşım, izleyicinin imgelem gücüne duyulan saygının ifadesidir (s.84). Kadın figürünün alt giysisinde ve kedide tarama çizgileri yoluyla boşluk alanlarda doku oluşturulması da bu figürlerin baskınlığını artırmada ayrıca etki oluşturmaktadır. Erdok, bu eserinde bu şekilde psikolojik, dramatik etkiyi arttırarak, izleyiciyi derinden etkileme amacını ortaya koymaktadır.

Günaydın'a (2022) göre, sanatçı eserlerinde "giysileri, duruşları, yüz ifadeleriyle figürün iç dünyasını da izleyiciye rahatlıkla geçirebilmektedir (s.35). Bu eserde yer alan figürlerin gözleri son derece etkileyicidir. Figürlerin bakışları ve deforme edilmiş figürlerin beden dili ifadesel anlatımı güçlendirmektedir. "Sanatçı, günlük yaşamdan sahneleri alarak toplumun ortak sorunlarına ve duygularına değinmiştir" (Kötez, 2023,109). Sanatçı toplumsal problemleri, etkilendiği durumları ve hatıralarını konu edinirken gözlemci kimliğini ön plana çıkarır. Toplumsal sorunlar tuvalinde yer bulurken seyircisine anlamlı

mesajlar vermektedir. Gözlemlediği ve etkilendiği halkı dengeli bir kompozisyonla sunar (Tiryaki, 2019: 87).

Erdok bu eserinde kedi metaforu üzerinden günümüzde insanlar açısından acımasızca çıkar ve mecburiyet ilişkisine dönüştürülen insan hayvan iletişimini sorgulamaya açarak insan hayvan dostluğu, hayvan sevgisi, hayvan hakları, hayvanları koruma gibi konularda toplumda farkındalık oluşturma kaygısını ortaya koymaktadır. Sanatçının hayvan sevgisini ve yoğun ilgisini birçok eserinde insanlarla aynı çevreyi paylaşan kedi, köpek, kuş vb. hayvan figürlerinde görmek mümkündür.



Görsel 5. Neşe Erdok (2018). ‘Açız’’ Tuval Üzeri Yağlıboya,
(<https://neseerdok.com.tr/m/resimler.asp>) (12 Ekim 2024 tarihinde erişim yapılmıştır).

Sanatçının son dönem çalışmalarının içinde yer alan görsel 5’de görülen “Açız” isimli eserin merkezinde elinde “Açız” yazılı bir kağıt tutan bir erkek çocuk ve hemen arkasında kucığında bir bebekle yere oturmuş bir anne ile bir başka kız çocuğu bulunur. Resmin en ön planında bu figürlere tezatlık oluşturacak şekilde kışlık kıyafetleri içinde yaşça daha büyük bir başka kız çocuğu görülür. Kızın hemen yanında ve resmin sol üst köşesinde her zaman ki gibi kedi figürleri yer almaktadır. Figürlerin tamamında önden arkaya uzanan örtülü bir devingenlik sezilmektedir. Bu bağlamda anne de dahil olmak

üzere beş figürden dördü birbirine kenetlenmiş bir şekilde diyagonal bir kompozisyon oluştururken öndeki kız onlara sırtı dönük olarak resmin önünde hatta resmin dışına taşacak biçimde alenen poz vermeye yönelik bir tavır sergilemektedir.

Eserde mekan algısı olmamasına rağmen üç kaçış noktalı perspektif algısı yaratan bir derinlik oluşturulmuştur. Bu derinlik algısı farklı yönlerden sabit olmayan bir aydınlatma ile gölgeli alanları oluştırmakta ve hafif saydam renk ton farklılıkları ile desteklenmektedir. Bu şekilde mekân olarak düşünölen alanda mavi ve gri renklerin oluşturduğu sükûnet ve durağanlık ortamı oluşturulmuştur.

Sanatçının dikey kompozisyon ve toplu figür örgüsüyle burguladığı bu eserinde diğeri resimlerine göre daha açık tonlar hakimdir. En koyu alan olarak resmin sol alt köşesinde betimlenen ve resmin dışına taşan kız ve kedi figürleri dikkatleri üzerlerine toplar. Ergüven'e (1997) göre, "taşıyıcı bir düzlem olmaktan çıkan zemin, Erdok'un hemen her resminde karşılaştığımız bir olgudur esasen (s.128). Bu eserde zemin olarak nitelendirilebilecek alan figürlere oranla daha açık saydam tonlarda betimlenirken dikkat çekecek denli çapraz hatlar üzerine kurgulanan arka planda lekese gri tonları yoğunluk kazanmaktadır. "Hüzönlü sakin bir havası olan yapıtta sanatçı soğuk renkleri ile psikolojik etki yaratma kaygısı gütmüştür. Biçimlerde ise deforme edilmiş figüratif olan imgelere yer vermiştir (Özkan, 2022, s.103). Eser bu haliyle görünüşteki tüm dinginliğine karşın kasvetli bir atmosfer içermektedir.

Eserde çocukların yüz ifadeleri daha keskin çizgilerle ifade edilmiştir. Yüzleri tamamıyla izleyiciye dönük kadın ve çocukların yüz ve bedensel ifadeleri yorgun, bitkin ve umutsuz bir şekilde betimlenmiştir. Figürlerin etrafındaki kediler ise figürlere göre daha enerjiktir. "Sembollere sıklıkla yer veren

sanatçı özellikle kedi figürünü sıklıkla kullanır” (Özkan, 2022, s.102). Sanatçının hemen hemen bütün eserlerinde görülen kediler bu eserde de bu insanların yakınında onlara sığınmış gibi durmaktadırlar. Sanatçının eserlerindeki kediler saflığın ve masumluğun simgesidir. Figürlerin yanlarına kadar sokulmuş olmaları da bir bakıma bu çocukların ve annelerinin masumiyetine vurgu yaparak bu anlamı onlara taşımaktadır.

Resimde yüzü ve vücudu izleyiciye dönük bir şekilde ayakta duran erkek çocuğu elinde “Açız” yazılı bir kağıdı anlamlı bir şekilde izleyiciye göstermektedir. Bu durum aslında bu figürlerin içinde bulundukları durumun hem bir yansıması hem de sorgulamaya sunulması halini gösterir.

Figürün hemen arkasında omuzlarına ellerini koymuş olan kız çocuğu da vücut ifadesi ile çocuğun söylem dilini desteklemektedir. Figürlerin içinde bulunduğu durumun diğer kanıtları ise anne ve kucağında tuttuğu çıplak bebek olmaktadır. Bebek kafasını annesinin omuzunu halsiz, bitkin bir şekilde koymuştur. Hasta ya da açlıktan yorgun düşmüş olma ihtimali yüksektir. Çaresiz anne ise omzuna başını dayayan bebeğine sevgi dolu bir şekilde sarılmıştır.

Sanatçının bu eseri, hayatın zorlukları karşısında aciz ve yalnız kalmış ve umutsuzluğa kapılmış çocukların ve onlar için çare olamayan bir annenin psikolojik durumlarının yansımasıdır. Sanatçı, eserlerinde genel olarak toplumsal yaşamda karşılaşılan ve genellikle insanı huzursuz eden deneyimleri tema olarak ele alarak, betimlediği figürlerin ifadeleriyle topluma bir çeşit yüzleşme yaşatma amacını taşımaktadır. Bu resimdeki anne ve bu çocuklar içinde yaşadığımız toplumda tek örnek değildirler. Onlar gibi açlık, yokluk, sefalet içinde yaşamaya mahkum edilen sayısız çocuk ve anne vardır ne yazık ki. Bu insanların özellikle de çocukların içinde bulunduğu bu yaşam koşullarının onların yüz ve vücut dillerine yansıması ve erkek çocuğun

elindeki yazıyı sorgulamaya açık hale getirmesi izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedir.

Neşe Erdok, bu şekilde çocukların yaşadığı mağduriyet halini izleyiciye sunarak bu insanlar için harekete geçilmesi ve içinde bulundukları mağduriyet hallerinin ortadan kaldırılması için zaman kaybetmeden yapılması gerekenlerin yapılması yönünde mesaj vermektedir.

2. SONUÇ

Araştırma bulguları, Erdok'un kendine özgü yöntem ve tekniklerle dışavurumcu ve simgesel bir üslupla çocuk figürlerini eserlerine yansıttığını göstermiştir. Bu çocuklar, sanatçı tarafından genellikle sokakta, vb. ortamlarda çevresindeki tüm ayrıntıları ile gerçekçi bir şekilde, trajik bir yalnızlık içinde adeta dondurulmuş, taşlaşmış gibi betimlenmektedir. Bunun yanı sıra, sanatçının çocuğa yüklediği anlamı kuvvetlendirmek ve konu bütünlüğünü oluşturmak açısından kuş, köpek, kedi gibi canlıları ve oyuncak gibi nesneleri sıklıkla sembol olarak kullandığı gözlemlenmiştir. Sanatçı çocukların duygu ve düşüncelerini, yaşanmışlıklarını, acılarını estetik bir düzlemde yansıtmak suretiyle biçimi rengin önünde tutan güçlü figüratif kompozisyonlar oluşturmuştur. Sanatçının bu eserlerinde, mekan var olan alanı tanımlar derecede aza indirgenerek çeşitli yaş gruplarında kız ve erkek çocuk betimlemeleri ile desteklenmiştir.

Bu eserlerde hayatın yükünü sırtına almış çocuklar boşluğa bakar gibi anlamsız yüz ifadeleri ve beden dilleriyle hayatın kasvetli ve bunaltıcı, iç karatıcı taraflarını izleyiciye yansıtmaktadırlar. Sanatçı çağdaş dünyayı eserlerine taşıırken çoğunlukla dışlanmış, yabancılaşmış, itilmiş, mağduriyet halindeki çocukları eserlerine aktarmıştır. Sanatçı, çocuklara yönelik hak ihlallerini, toplumun onlara istemli ya da istemsiz

bir şekilde yaşattığı mağduriyet hallerini kendine özgü bir anlatım diliyle eserlerinde gözler önüne sererek bu olumsuzlukların bir daha yaşanmaması için farkındalık oluştırmaya çalışmaktadır.

Araştırma sonucu, sanatçının çocuk betimlemelerinin üretildiğı dönemdeki çocukların yaşam koşullarını ve psikolojik durumlarını çarpıcı bir şekilde görünür kılması ve Türk resminin çağdaş yorumlara taşınmasına yaptığı katkı bakımından ayrıca önem taşıdığını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle sanatçının eserleri günümüz çocuklarının sorunlarını, endişelerini vb. görünür kılması, onları korumaya yönelik farkındalık oluşturması açısından da ayrıca bir önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Arslan, N. (1997). *Neşe Erdok. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 1. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Azazi, Z. (2019). Türkiye’de yeni medya sanatı ve kent imgesi (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir.
- Batur Çay, M. 2016). Türk Resminde portre konulu eserlerde sembol, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (18), 2, 295-306.
- Berksoy, F. (1998). *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde toplumsal gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar Yayıncılık.
- Caymaz, K. B. (2017). Yirminci yüzyıldan günümüze resimde farklı çocuk imgeleri (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Cengiz, F. N. (2008). Türk resim sanatında çocuk figürü (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı. İstanbul.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (3. Baskı). M. Bütün & SB Demir, Çev. Ed.). Siyasal Yayınevi.
- Ergüven, M. (1997). *Neşe’e Erdok*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi
- Ersoy, A. (1998). *Gününüz Türk Sanatı*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Gültekin, G. (1992). *Batı anlayışında Türk Resim Sanatı*, Ankara: T.C. Ziraat Bankası Yayınları.

- Günaydın, ř. (2022). 1950 sonrası Türk Resminde sokak teması (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Balıkesir.
- Kalkınma Bakanlığı (2014). *Onuncu Kalkınma Planı (2014-2018) Çocuk Çalışma Grubu Raporu*, Ankara.
- Keten, H. (2016). Modern sanatın nesnesi olarak hayvan, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15). 285-300.
- Kötez, Ö. (2023). Çağdaş Türk Resim Sanatında portre-mekan ilişkisi, (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı Resim Bilim Dalı, Konya.
- Mamur Işıkcı, Y. (2015). *Çocuk gözüyle Türkiye’de çocuk hakları sorunu*. Ankara: Serya Yayıncılık.
- Merriam S. B (2023). *Nitel araştırma: desen ve uygulama için bir rehber* (3. Baskıdan Çeviri), Turan, S. (Çev. Ed.). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Özeskici, E. (2017). “Öteki” kavramı üzerine görsel çözümler (*Sanatta Yeterlilik Tezi*). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Ankara.
- Özkan, E. (2022). Türk resminde figüratif eğilimler ve sembolizm (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. Çanakkale.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tiryaki, K. (2019). İbrahim Çallı, Neş’e Erdok, Turgut Zaim Türk sanatına katkıları ve eserlerinin konu, biçim, içerik

açısından incelenmesi (*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Giresun.

Uygan, Z. (2010). Resim sanatında stilizasyon ve deformasyon (*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliğı Bölümü, İzmir.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (9. Basım). Ankara: Seçkin Yayınevi.

Yiğitbaş, Ç. (2020). *Çocuk işçiliğı ve politikalar*. (ed: Şirin Dilli), Türkiye’de çocuk olmak, Ankara: Pegem Akademi.

RESİM-PENCERE METAFORU BAĞLAMINDA TROMPE-L'OEIL RESİMLERDE PERDE

Sadık ARSLAN¹

1. GİRİŞ

İmgede gerçekliği yakalama çabası, Batı sanatında uzun bir geçmişe sahiptir. Yüzyıllarca ressamılar imgeyi en iyi biçimde taklit etmek için olağanüstü çabalar harcamıştır. Bu çabanın dikkat çekici örneklerinden birini Trompe-l'oeil adı verilen resim tekniği oluşturur. Fransızca kökene sahip Trompe l'oeil, nesnenin gözü aldatacak biçimde taklit edilmesi sonucu oluşmuş resimleri tanımlamak için kullanılır. Richard Leppert bunu, ilk bakışta imgeyi aslında temsil ettiği şeyin kendisiymiş gibi algılanmasına yol açan olağanüstü bir doğalcılık olarak tanımlar (2009, s. 38). Geçmişi Antik dönemlere uzanan Trompe-l'oeil resimler, özellikle Rönesans'ta perspektifin kullanılmasıyla büyük bir ivme kazanır. Ressamlar, bu dönemden itibaren gerçek görünümler elde etmek için resim yüzeyinde inanılmaz detaylar yakalar ve imgeyi gerçek nesneden ayıramayacak derecede benzetmeye çabalarlardı. Bu yanılsama çabasında kompozisyonlar özenle seçilir ve algıyı manipüle edecek detaylara yer verilirdi. Böylece ortaya çıkan resimlerde ilk bakışta imge, gerçek nesneymiş gibi algılanırdı.

Batı sanatında Trompe-l'oeil resimlerde pencere düşüncesine sıklıkla başvurulur. Bu resimlerdeki yanılsama fikri, resmin bir pencere gibi görölmesi gerektiği düşüncesiyle yakınlık kurar. Bu durum mimetik anlamda tarihsel bir geçmişi olan

¹ Doç. Dr. Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Faköltesi, Resim Bölümü, bahtiyar165@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8909-022X.

resim-pencere metaforunu hatırlatır. Bu yaklaşım, resmin tıpkı pencereden sunulan görüntüler gibi dış dünyayı taklit etme anlayışına dayanır. Brian O'Doherty, klasik resmin duvara asılan taşınabilir bir pencere gibi düzleme derinlik kazandıracak biçimde yapıldığını iddia eder (2016, s. 34). Bu anlayış, aslında mimar olan Leon Battista Alberti tarafından Rönesans'ta kavramsallaştırılır. Ona göre; başarılı bir resmin pencere illüzyonu yaratması gerekir (Bird, 2016, s. 64). Aslında bu düşüncenin oluşmasında Rönesans'ta perspektifin kullanılmaya başlanması ve Rönesans mimarisinde pencerenin göz hizasına gelmesinin büyük bir etkisi var. Orta çağda insanı dış dünyanın kalabalığını ayırmak ve iç mekâna kutsallık kazandırmak için göz hizasının üstünde küçük bir biçimde yapılan pencere (Pollan, 2015 s. 278), Rönesans'ta geçirdiği büyük dönüşümle dışarıyı her an deneyimleme olanağı sunar. Bütün bu gelişmeler resimde imgelerin pencereden sunulan görüntüler gibi yanılsaması yapması gerektiği düşüncesini doğurur.

Resim ile pencere arasındaki bu tarihsel benzerlik, Batı sanatında imgenin en gerçekçi haliyle resim yüzeyine aktarılmasıyla sonuçlanır. Ressamlar, özenle kurguladıkları kompozisyonları pencereden bir görüntüymüş gibi çizmeye çabalar. Bu sırada görerek aldanma fikrini güçlendirmek için bazı nesnelerden faydalanırlar. Özellikle Trompe-l'oeil resimlerde perdeler, pencereyle ilişkisinden ötürü kompozisyona dahil edilir. Perdenin pencereyi dışarıya açma veya kapama işlevi, resmin başka bir dünyaya açılmasını sağlayarak uzamsallığına katkıda bulunur. Bu sayede resim-çerçeve metaforunu irdeleyen kompozisyonlarda perde, sıklıkla başvurulan nesneye dönüşür. Bu resimlerde çoğunlukla ana kompozisyonların önünde yarı açık halleriyle her an kapatılacakmış gibi çizilirler. Olabildiğince güçlü bir taklit olgusuyla resmin pencere gibi algılanması için perde tamamlayıcı öge olarak kullanılır.

Bu yazıda resim-pencere metaforu bağlamında Trompe-l'oeil resimlerde perde olgusu üzerine bir araştırma yapılmaktadır. Güçlü bir taklit anlayışıyla bu resimlerde kompozisyonun tamamlayıcı ögesi olarak çizilen perdelerin, gerçeklik yanılsamasına katkısı irdelenmektedir. Araştırma resim-pencere metaforunun en yaygın biçimde irdelendiği 17. yüzyıl Trompe-l'oeil resimleriyle sınırlandırılmıştır. Bu resimlerde pencereyi tamamlayan perdenin boyasal alandaki yanılsaması ve bununla birlikte resimde yarattığı uzamsallık irdelenmektedir. Bu bağlamda Adriaen van der Spelt'in 1658 tarihli *Trompe-l'oeil Çiçek Çelengi ve Perdesiyle Natürmort*, Rembrant'ın 1646 tarihli *Perdeli Kutsal Aile*, Johannes Vermeer'in 1657-59 tarihli *Açık Pencerede Mektup Okuyan Kız* ve Gerard Houkgeest'in 1654 tarihli *Delft'teki Eski Kilisenin İç Mekânı* adlı resimleri incelenmiştir. Araştırmaya konu olan eserler, Leon Battista Alberti tarafından kavramsallaştırılan ünlü resim-pencere metaforu bağlamında resimlerde perde olgusu üzerinden betimleme modelince analiz edilerek yorumlanmıştır.

2. RESİM-PENCERE METAFORU VE PERDE

Pencere, kapalı mekanlara ışık ve hava girmesini sağlayan bir açıklıktır. Bu açıklık aynı zamanda bakışın geçip gittiği basit bir boşluktur (Lefebvre, 1994, s. 223). Bu boşluktan bakılır ve dışarısı çerçeveye alınmış bir biçimde deneyimlenir. Benzer bir biçimde resim de pencere gibi çerçeveye alınmış bir bakış sunar. Burada bakış, resim dünyası olarak ifade edilen imgeler bütünlüğüdür. Her ne kadar penceredeki görüntü ile resimdeki imge ontolojik olarak farklı olsalar da çerçevelenmiş bir bakış sunmaları açısından her ikisi de benzerdir. Yani hem resim hem de pencere, izleyene sınırlandırılmış bir evren sunar (Arslan, 2024, S. 32). Dolayısıyla pencereden dünyaya bakıldığı gibi resimden de resim dünyasına bakılır (Önay, 2019, s. 97). Boyanın

yarattığı izlerin oluşturduğu düzen takip edilerek resim dñyasındaki görüntü algılanır (Marleau-Ponty, 2020, s. 59). Bu bağlamda Batı sanatında uzun süre egemen olan resim-pencere metaforu, resmin penceredeki görüntü gibi yanılısma yaratması gerektiğı düşñncesinden türemiştir. Aristo mimesine dayanan ve Rönesans'ta kavramsallaştırılan bu anlayış, 19. yüzyıla kadar güncelliğini korumuştur.

Resim-pencere metaforu, Trompe-l'oeil ressamlarınca sıklıkla resim konularına dahil edilmiştir. Resmi bir pencere olarak düşñnen bu ressamlar, kompozisyonlarını pencereden sunulan uzamımış gibi çizmişlerdir. Özellikle 17. yüzyılda bu metaforu anlatan kompozisyonlar, özenle kurgulanarak detaylarıyla birlikte resmedilmiştir. Bu detaylardan biri olan perde imgesi, bu resimlerde gerçek kumaşı andıracak biçimde büyük bir özenle çizilmiştir. Çoğunlukla yarı açık halleriyle her an açılıp veya kapatılacakımış gibi çizilen perdeler, resimleri bir pencere gibi algılatılacak şekilde konumlandırılmıştır. Kıvrımlı ve dokulu halleriyle kumaşın niteliklerini duyumsatacak bir incelikte boyanarak pencere yanılısamasına katkıda bulunmuştur. Bu sayede perdenin ardındaki görüntüye derinlik kazandırılmış ve resmin uzamı gerçek bir uzama benzetilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla bu kompozisyonlarda açık perde imgesi, izleyiciye resim dñyasının uzamını derinlemesine deneyimlenme olanağı vermiştir. Bu durum, resim-pencere metaforunu anlatan resimlerde perdenin önemini ortaya koymakta ve perdenin pencereyle ilişkisini irdelemeyi gerektirmektedir.

Perde, genel olarak ışığı engellemek ya da bir şeyi gizlemek için açıklığın önüne gerilen örtü olarak tanımlanır (<https://sozluk.gov.tr/>). Pencereyle ilişkili bir nesne olarak çoğunlukla pencere önüne asılarak iç mekândaki ışık yoğunluğunu ayarlamak için kullanılır. Öte taraftan perde, pencere yoluyla eşleşen iç-dış uzamı birbirinden ayırır. Açık olduğuunda izleyici, pencere aralığından sunulan uzamları

karşılıklı deneyimlerken kapalı olduğunda tam tersine bu deneyimi engeller. Dolayısıyla açma kapama nesnesi olan perdeler, çoğunlukla pencereyle ilişkili birer nesne olarak anılır.

Uzamları birbirinden ayıran perde, Rönesans döneminde pencerenin göz hizasına indirilmesiyle dikkat çekici bir öğeye dönüşür. Ortaya çıkan yeni yaşam tarzıyla birlikte perdeler, artık engelleyici işlevinin yanı sıra dekoratif amaçlı kullanılır. Dolayısıyla iç mekanları görsel olarak zenginleştirme çabasında olan perdeler, dökümlü ve kıvrımlı halleriyle mekanların genel dekorasyonuna eşlik eder. Bu dönemden itibaren perdeler, özellikle kıta Avrupa'sında olmak üzere oda süslemelerinin önemli unsuru haline gelir (Yurt, 2004, s. 7). Buna paralel olarak resim sanatında perdeler, tamamlayıcı bir öğe olarak kompozisyonlarda görünmeye başlar. Özellikle Trompe-l'oeil resimlerde perde, gerçekliğin yanılsamasını yaratmada önemli bir imge olur. Ressamlar, bu resimleri duysal olarak güçlü kılmak için perdeyi düzenledikleri kompozisyonlara dahil etmişlerdir. Çünkü dekoratif obje olarak iyi boyanmış bir perde, açıklanamayacak bir biçimde çekicidir. Öyle ki yağlı boyayla başarılı bir biçimde çizilen perde, resimde gözü aldatan kompozisyon yaratmada büyük katkı sunar. Dolayısıyla dekoratif amacın dışında pencereyle ilişkisinden ötürü perde, resim sanatında metaforik anlatımların parçası olur. Bu aslında perdenin imgede yarattığı uzamsallık niteliğinden kaynaklanır. Bunun farkında olan bazı ressam, 17. yüzyılda popülerlik kazanan resim-pencere metaforunun anlatımında perdeyi önemli birer nesne olarak resme dahil ederler.

3. TROMP L'OEİL RESİMLERDE PERDE

Batı sanatında resim-pencere metaforu, özellikle Kuzey Avrupalı ressam tarafından yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Perdeyi Tromp l'oeil kompozisyonlarda çarpıcı bir biçimde

kullanan bu ressamalar, tuvali bir pencere olarak düşünmüşlerdir. Tuvaldeki imgelerin pencereden bir görüntüymüş gibi ikna edici olması için perde imgesinden faydalanmışlardır. Bununla birlikte güçlü yanılsamalar yaratmak ve ardındaki gizemden faydalanmak için perdenin aurasından yararlanmışlardır. Çünkü perde, pencereden bir görüntüymüş gibi sunulan ikna edici kompozisyonlarda tamamlayıcı bir öge olarak dikkat çekicidir. Önemli detaylar barındıran bir kompozisyonda yarı açık haliyle her an kapatmaya hazır bir nesne izlenimi verir. Bu bağlamda dönemin sanatında popüler olan resim-pencere metaforunu içeren resimlerde perde imgesi, özellikle natürmortlarda etkili bir biçimde görülür. Bu yaklaşımın en dikkat çekici örneklerinden biri olan 1658 tarihli *Trompe-l'oeil Çiçek Çelengi ve Perdesiyle Natürmort* eseri incelenmeye değerdir (Bkz. Görsel 1).

Görsel 1. Adriaen Van der Spelt ve Frans van Mieris, “Trompe-l'oeil Çiçek Çelengi ve Perdesiyle Natürmort”, 1658, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46.5 × 63.9 cm



Adriaen van der Spelt ve Frans van Mieris'in iş birliğiyle yapılan bu resim, bir oyuna yerleştirilmiş çiçek demeti ve onların önünde açık bir perde imgesinden oluşmaktadır. Çiçekli

kompozisyon Adrien van der Spelt, önündeki perde ise Frans van Mieris tarafından çizildiği bilinmektedir (<https://l24.im/don3HS2>). Farklı çiçeklerden oluşan demet, karanlık bir oyuğa, mavi perdenin ardına yerleştirilmiştir. Satenimsi dokusu ve kırışıklığıyla aldatıcı derecede gerçeğçi boyanan perde, ardında duran çiçek demetini her an kapatacakmış gibi konumlandırılmıştır. Resimlerdeki imgeler, dünyanın gerçeğliğine meydan okuyacak türdendir. Özellikle perde, bu Trompe-l'oeil kompozisyonunda izleyiciyi ilk bakışta aldatan ve hayrete düşüren bir beceriyle boyanmıştır. Bu durum, Trompe-l'oeil resimler için sıklıkla tekrarlanan antik dönem yazarlardan Plinius'un tarihsel öyküsünü hatırlatır.

Plinius, hikâyesinde Parrhasius ve Zeuxis adlı iki büyük antik Yunan ressamının rekabetinden bahseder. Hikâyeye göre Zeuxis, o kadar inandırıcı üzümler çizmiştir ki onu gören kuşlar aldanarak aşağı uçmuş ve resmi galamaya başlamıştır. Buna karşın Parrhasius ise geride kalmamak adına o kadar inandırıcı bir illüzyonist perde çizmiştir ki Zeuxis, onu eliyle açmaya çalışmıştır (Kthompson, 2020; Pliny, 1965, s. 309-311). Hikâyede anlaşılacağı üzere dokusu ve kıvrımlarıyla perde imgesinin gerçeğliğin ifadesindeki rolü çarpıcıdır.

Bu hikâye o kadar ünlüdür ki, o zamandan beri sanatçılar birbirlerini ve izleyicilerini kandırırken bundan ilham alarak bu geleneği sürdürmüşlerdir. Spelt ile Mieris'in çalışmasında görüldüğü gibi, özellikle Parrhasius'un perdesi, klasik öncülleri takip eden ressamlarca sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Öte taraftan perde ile bir şeyi saklama ve saklanan şey hakkında merak uyandırma yöntemi, 17. yüzyıl Hollandasında yaygındır. Özellikle Hollandalı koleksiyonerler, resimlerinin üzerini perdelerle örterek onları korumaya çalışırlardı. Fakat bunu yaparken çoğu zaman perdenin ardındaki resme duyulan merakı uyandırmak ve resmin ticari değerini artırmak da amaçlanmaktaydı (<https://l24.im/5yZL>). Dolayısıyla perde

imgesinin kullanımı, 17. yüzyılda popüler olan Tromp l'oeil resimlerde görme iştahını kabartmak için özellikle başvurulan bir yöntemdir.

Trompe-l'oeil Çiçek Çelengi ve Perdesiyle Natürmort resminde perde, neredeyse resmin üçte birini kaplamasına rağmen oldukça çarpıcı görölmektedir. Kuşkusuz burada perdenin illüzyonist bir gerçeklikle çizilmiş olmasının payı büyüktür. Öyle ki mavi perdenin satenimsi dokusu hissedilebilmekte ve küçük halkalarla asılı çubukta sürüklendiğinde nasıl bir ses çıkaracağını hayal edebilmektedir. Dolayısıyla çizimindeki başarı, perdenin açıklanamayacak bir çekicilik içerdiğini gösterir. Burada iyi boyanmış bu perdenin yumuşak dokusu, elle tutulmayı sağlayacak kadar gerçekçidir. Taklit olgusunun bu başarı, bu dönemde Hollandalı sanatçılardan imgeleri birebir kopyalamaya duyduğu inançtan kaynaklanmaktadır. Nitekim bu konuyla ilgili Richard Leppert, 17. yüzyıl Hollanda resim teorisyenlerinden biri ve aynı zamanda başarılı Trompe-l'oeil sanatçısı olan Samuel van Hoogstraeten'ın mükemmel resim için, “muzip ve övgüye değer bir aldatmayla, aslında olmayanı varmış gibi gösteren bir ayna, doğanın aynası gibidir” şeklindeki ifadesini aktarır (2009, s.38).

Öte taraftan perdenin imgesel başarısı, resmi bir pencere veya gerçek bir oyukmuş gibi gösterir. Bu sayede izleyici, resim dünyasına geçip oradaki uzamı daha etkili bir biçimde hisseder. İmgesel alanda oluşan derinlikli uzamda var olanları gerçek nesnelermiş gibi algılar. Dolayısıyla *Trompe-l'oeil Çiçek Çelengi ve Perdesiyle Natürmort* resminde oyuk içine yerleştirilen çiçek demetinin uzamı, perdenin varlığıyla daha da derinleşir. Yani perde, yarı karanlık oyuğa derinlik kazandırırken aynı zamanda her bir çiçeğe boyut kazandırır. Öte taraftan perde, izleyicinin karşısında resim dünyasını her an açıp ve kapatan bir özne olarak durur. İmgesel alana boyut kazandırmanın yanı sıra açık haliyle resim dünyasındaki imgeleri ifşa eder.

Resimde perde imgesi, resmin pencere gibi algılanmasını sağlarken aynı zamanda resmin dünyasını gerçekmiş gibi sunar. Onun imgesel varlığı, tarihsel resim-pencere metaforuna atıfta bulunur ve izleyiciyi resme dahil eder. Perspektif kadar uzamın derinleşmesine katkıda bulunur. Yani perspektifin resimde yarattığı derinlik, perdenin imgesel varlığıyla daha da boyut kazanır. Dolayısıyla pencere ile ilişkili bir nesne olan perdenin varlığı, resim dünyasında var olanların gerçeklik yanılsamasına çarpıcı bir biçimde katkı sunar. Bu gerçeklik, izleyicinin resim dünyasında yaşananlara tanık olmasını sağlar. Öyle ki dini içerikli bir resimde yarı açık haliyle perdenin imgesel varlığı, resim dünyasının kutsal atmosferini gerçekçi kılar. Bu bağlamda dini içerikli resimlerden Rembrant'ın 1646 tarihli *Perdeli Kutsal Aile* tablosunun perdeyle yarattığı izlenim incelenmeye değerdir (Bkz. Görsel 2).

Görsel 2. Rembrant, “Perdeli Kutsal Aile”, 1646, Tahta Üzerine Yağlı Boya, 46.5x69 cm



Perdeli Kutsal Aile resminde mutlu bir ailenin ev içi yaşamını gösteren Hristiyanlık hikâyelerinden biri tasvir edilmiştir. Bebek İsa'yı kucaklayan annesinin bulunduğu odada

arka planda karanlık alanda Joseph resmedilmiştir (<https://124.im/tlMwV>). Marangozlukla meşgul Joseph'i iş başında tasvir eden Rembrant, ilahi anlatıyı günlük emek ve zanaatkarlıkla ilişkilendirmiştir (<https://124.im/aJ5I36>). Manevi içeriğiyle bu tablo, İncil temasını resmeden sanatçının samimi ve sıcak bir atmosfer yaratmadaki ustalığını gösterir. Tabloyu Meryem ve  ocuk İsa figürlerinin etrafında merkezileştiren Rembrant, yumuşak bir şekilde aydınlatılmış samimi atmosferi, günlük yaşamın sıradanlığı içinde ilahi bir varlık duygusuyla resmetmiştir. Tablonun dingin bir atmosfer yayan i  mek nında küçük ateşin yaydığı sıcak parıltıyla ev konforu sunmuştur. Odanın ortasındaki ışıkla Barok imgelerini anımsatan ışık ve gölge oyunu efektini resimde yaratmıştır.

Bu resimde sağ tarafa konumlandırılmış açık perde, kutsal ile dünyevi hayat arasındaki ayrımı simgeleyebilir. Perdeyle birlikte mimari unsurların dahil edildiği bu kemerli kompozisyon, izleyiciye kutsal anı günlük hayatın sıradanlığı içinde işşa eder. Rembrandt'ın ışığı kullanmadaki ustalığıyla birleşince bu perdeli kompozisyon, ruhsal anlatıları duyusal derinlik kazandıracak bir gerçekçilikle izleyiciye aktarır (<https://124.im/aJ5I36>). Dolayısıyla burada ikna edici bir gerçeklikle resmedilen perde, dini içerikli bu resimde özel bir işleve sahiptir. Onun açılıp kapanma işlevi, kutsal anın yaşandığı resim dünyasına bir pencereden bakıyor izlenimi verir. Bunun yanı sıra perde, resimdeki uzamını derinleştirir ve kutsal anı aldaticı bir gerçeklikle sunar. Dolayısıyla pencere-resim metaforu bağlamında perdenin varlığı, günlük hayattan bir kesit sunsa da resmin manevi atmosferini güçlendirir.

Perde, görülmemesi gereken şeyleri engelleyen bir nesnedir. Kapalı olduğunda ardında bir şeyler meydana geldiğini d ş nd rtebilir. Tam tersine açık olduğunda ise ardındaki özel alanın veya mahremiyetin işşası anlamına gelir. Bu durumda perdenin ötesine bakabilen biri, işşa edilen duruma karşı

röntgenci ve hatta katılımcı olabilir. Bu bağlamda açık perdeli bir imge, sıradan bir resim olmanın ötesinde çok şeyi anlatabilir. Johannes Vermeer'in 1657-59 tarihli *Açık Pencerede Mektup Okuyan Kız* adlı tablosu açık perdesiyle özel alanı ifşa eden resimlerden biri olması bakımından incelenmeye değerdir (Bkz. Görsel 3).

Görsel 3. Açık Pencerede Mektup Okuyan Kız, 1657–1659, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 83 cm × 64.5 cm.



Açık Pencerede Mektup Okuyan Kız adlı resim, tabloyu boydan boya kaplayan açık bir perde ve onun ardındaki iç mekândan oluşmaktadır. Resmin merkezinde açık pencerenin önünde ayakta duran genç bir kadın görülmektedir. Odada yalnız başına duran kadın, iki eliyle tuttuğu mektubu okumaya odaklanmıştır. Resmin ön planında içinde meyve bulunan tabak, arka planda ise duvarda asılı bir tablo görülmektedir. Genç kadının önünde durduğu pencere ise ardına kadar açık bir biçimde çizilmiştir. Pencereden gelen gün ışığı, iç mekânı doğal bir

şekilde aydınlatmaktadır. Açık pencereden süzülen bu ışığın çeşitli yorumları bulunmaktadır. Nurcan Perdahçı; ışığın, toplumsal yapıdan izole edilerek duvarlar arasına sıkıştırılan ve sosyal dünya ile ilişki kurmayı arzulayan genç, kadının beden dilini açığa vurduğu ifade eder (2020, s. 259) İnsan doğasının anlatımındaki bu yalınlığın Vermeer'in doğal ışığı kullanmadaki becerisiyle aktarılması, bu tür yorumlara neden olmuştur. Martin Bailey'in de ifade ettiğı gibi; "Işğın ressamı" olarak da bilinen Vermeer, bu resimde pencereden duvara akan gün ışığını, gölgelerin yoğunluğunu ve değışen tonları gerçekçi bir şekilde yakalar' (1995, s. 44).

Resimde ardına kadar açık duran pencere, dışarıdaki ışık ve havayı içeri alırken içerdeki donuk atmosfer ve kadının içinde bulunduğı psikolojik durum hakkında bazı ipuçları verir. Bunlardan biri, aşk dair olduğı varsayılan mektubun genç kadına mutlu haberler vermediğı ile ilgili yorumdur. Debra N. Mancoff, bu tablonun özel bir anın samimi bir görüntüsünü tasvir etmekten ziyade yeni keşiflerden sonra aşk hakkında bir ders sunduğı yorumunu yapar² (2022, s. 44). Perdenin aralanmasıyla izleyici, bu resimde mektubu okuyan kadının durgun ve kayıtsız anına davetsiz bir biçimde tanık olur.

Perdeler, resmin genel kompozisyonuna ve renk kontrastına katkıda bulunan nesnelerdir. Bu yüzden Sanat Tarihinde daha uyumlu ve güçlü imgeler elde etmek için görsel unsur olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda Vermeer'in çalışmasında da perde, resmin görsel unsuru olarak yarı açık halde resmedilmiştir. Sanatçının bu tercihte kendi becerisini göstermenin yanı sıra resimde derinlik ve illüzyon yaratma arzusunun yattığı söylenebilir. Vermeer'in resimde iki perdeye yer vermesi, bu iddiayı doğrulayabilir. Bunlardan açık pencereye

² Resmin yapıldığı dönem, Hollandalıların keşifler için deniz aşırı yolculuklarını sıklıkla yaptıkları bir dönemdir.

dolanan kırmızılı perde iç mekânı gerçek kılarken resmin ön planına konumlanan yeşil perde ise resmi gerçek bir pencereye dönüştürür. Her iki perde de ağır saten kumaş dokusu, resmin geneline hâkim olan kasvetli atmosferi de gerçek kılar. Bu sayede genç kadının gergin ve sıkışmış ruh hali hissedilir.

Açık Pencerede Mektup Okuyan Kız tablosunda ön planı boydan boya kaplayan yeşil perde, resim-pencere metaforunun öznesidir. Resmi pencereye benzetirken ardında meydana gelen olayı ifşa eden imgedir. Çünkü perde çekilmiş ve izleyici, ardındaki olaya tanık olmuş ve resmin uzamı gerçek bir uzama dönüşmüştür.

Resimleri kaplayan yarı açık perdeler, resimleri doğal olarak bir pencereye benzetir. Dolayısıyla resim dünyasının bir pencereye benzetilmesinde perde imgesinin etkisi yadsınamaz. Çünkü pencere ile ilişkili bir nesne olan perde imgeye dönüştüğünde resim dünyasıyla güçlü bir kurabilir. Bu vazgeçilmez ilişki, resim-pencere metaforunu içeren resimlerde sıklıkla başvurulmuş bir durumdur. Bu bağlamda perde imgesinin resimle kurduğu güçlü bağın irdelendiği çalışmalardan Gerard Houkgeest'in 1654 tarihli *Delft'teki Eski Kilisenin İç Mekânı* adlı resmi incelenmeye değerdir (Bkz. Görsel 4).

Görsel 4. Gerard Houkgeest, 1654, Delft'teki Eski Kilisenin İç Mekânı, 49x41cm.



Houckgeest'in bu resminde perdenin aralandığı açıklıktan bir iç mekân görülür. Başarılı bir perspektifle resmedilen bu iç mekân, perdenin varlığıyla derinlikli bir uzam kazanır. Resmin uzamı, kilisenin çok büyük bir yapı olduğunu gösterir. Çift kaçıslı perspektifin hâkim olduğu bu iç mekandaki geniş pencereler, aydınlık bir atmosfer sunar. Büyük beyaz renkli sütunlarıyla dikkat çeken bu kilisede kalabalık olmayan bir insan ortamı tasvir edilir. Bu devasa mekânda figürlerin dağınıklığından kilisede henüz bir törenin gerçekleşmediği anlaşılır. İnsan figürlerine rağmen iç mekân, kapladığı alandan ötürü resimde ön plandadır.

Delft'teki Eski Kilisenin İç Mekânı adlı resmi, sanatçının bu dönemde perspektifi etkili bir biçimde kullandığı bir düzine benzer işlerden biridir. Diğer resimlerde olduğu gibi bu resimde de iç mekân geleneksel anlamda uzunlamasına veya enine bir bakış açısından kaçınarak tasarlanmıştır. Eğik açılarla resmedilmesi kompozisyonlara doğal bir görünüm kazandırır. Büyük pencerelerden süzülen gün ışığının sade mimariye dokunuşunun en ince ayrıntısına kadar aktarılmaya çalışılması resmin doğallığına katkı sunan diğer unsurdur (<https://l24.im/uyQFo>). Bunu resimlerine aktarabilme becerisi, Houckgeest'ı Delft kilise iç mekân çizimlerinin en büyük yenilikçilerinden biri yapar (<https://l24.im/y9U>).

Diğer çalışmalarından farklı olarak *Delft'teki Eski Kilisenin İç Mekânı* resmi, perdeli olması bakımından dikkat çekicidir. Perde, Trompe-l'oeil mantığında boyanarak resmi boydan boya kaplayacak biçimde resim yüzeyine konumlandırılmıştır. Dolayısıyla perde, resmin bir pencere gibi algılanmasını sağlar. Bu yaklaşım, izleyicinin resim yüzeyini bir pencere olarak algılamasına ve kutsal alanı tüm yalınlığıyla hissetmesine neden olur. Perde aralığından resim dünyasına bakan izleyici, görkemli mimariyle biçimlenmiş kutsal alanı, günlük hayatın yalınlığı içinde algılar. Dolayısıyla perde, burada resim dünyasını gerçek bir pencere olarak algılamada ve oradaki

anı deneyimlemede önemli bir imge olur. Bu tavırla sanatçı, doğrudan perdenin pencere ile ilişkisini irdelese de aslında resim-pencere metaforu bağlamında Batı sanatının mimetik yaklaşımına göndermede bulunur.

4. SONUÇ

Trompe-l'oeil resimler, görünen dünyanın olağanüstü bir biçimde taklit edilmesi için gözü aldatan resimler olarak tanımlanır. Bu tür resimlerin izleyiciyi ilk bakışta gerçek nesne olduğuna ikna edebilmesi için kompozisyona dahil edilecek nesnelerin özenle kurgulanması gerekir. Perde, tarihsel olarak bu tür yaklaşımların popüler nesnelerinden biri olmuştur. Perdenin imgesel varlığı, antik dönemden beri ressamların ilgisini çekmiş ve kompozisyonların tamamlayıcı öğesi olarak bazen dekoratif bazen de yanılsama amaçlı resimlerde yer edinmiştir.

Bu çalışmanın odağını oluşturan perde, mimesin çarpıcı kavramsallaştırmalarından biri olan resim-pencere metaforunu içeren çalışmaların öznesi olarak dikkat çekicidir. Rönesans'ta kavramsallaşan ve 17. yüzyılda popülerleşen bu metafor, perde öğesiyle ikna edici bir gerçekliğe bürünür. İmgesel olarak bir perde hem resim-pencere metaforunda hem de Trompe-l'oeil sanatında gözü aldatma stratejisinin önemli bir objesidir. Pencereyle olan bağımlı ilişkisinden ötürü çoğunlukla açık halleriyle perde, resim yüzeylerini doğal bir pencereymiş gibi algılatır. Bu sayede ardındaki imgesel dünyayı (resim dünyası) bir pencereye dönüştürür ve izleyicinin buradan resmin derinliklerini deneyimlemesini sağlar.

Perdenin imgesel varlığı, ayrıca resim yüzeyinin uzamsal olarak derinlik kazanmasına yardımcı olur. Onun imgesel becerisi, resim yüzeyini pencereye dönüştürerek uzamı gerçek kılar. Sanatçının boyasal becerisiyle göz yanılsamasında illüzyonist bir tasvire dönüşür. Özellikle her an açılıp

kapanabilecek bir konumda çizildiğinde resmi pencereye dönüştürme illüzyonun etkisi de artar.

Öte yandan resimde perdenin konumlandırılma biçimi, farklı çağrışımlar yapabilir. Örneğın kapalı bir perde, ardında olup bitenler hakkında merak uyandırırken açık bir perde, bu merakın giderildiğı özel alan veya mahremiyetin ifşası anlamına gelebilir. Bunun dışında perde, tarihsel olarak bir şeyin gizemini ve aurasını artırmada stratejisinin resimsel tezahürüdür. Bu bağlamda inanılmaz detaylar barındıran Trompe-l'oeil resimlerinin öznesi olurken özellikle 17. yüzyıl Hollandalı sanatçıların anlatımlarında başvurulan güçlü bir ögedir.

Sonuç olarak resimsel bir perde, gözü aldatma stratejisinin parçası olarak resim dünyasını hayali bir pencereye dönüştürür. Orada oluşan uzamsal derinlik, perdenin varlığıyla artarak gerçeklik kazanır. Bunun yanı sıra perdenin açma ve kapama özelliğı, özel ve mahrem alanın ifşası anlamına gelir. Böylece izleyicinin bir özne olarak resim dünyasında olup bitene tanık olmasını sağlar. Dolayısıyla perde hem resimde kompozisyonları tamamlayan dekoratif bir nesne hem de pencere-resim pencere metaforunda önemli bir öge olarak görünür. Hollanda Altın Çağı'nda olduğı gibi bütün Sanat Tarihi boyunca perde, sanatın sürekli değışen tanımını, gelişimi ve anlayışı içinde sanatta yer bulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Arslan, S. (2024). *Fenomenolojik ve Ontolojik Bağlamda Resimlerde İçerden Dışarıya Bakış*, Sanat Yazıları, Sayı: 50, s. 31-45.
- Bailey, M. (1995). *Vermeer*, London & New York: Phaidon Press Limited.
- Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*, ev. Deniz Öztok, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Lefebvre, H. (1994/2020). *Mekânın Üretimi*, (ev.: Işık, Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, (ev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mancoff, Debra N. (2022). *Sanatın Sırları*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi,
- Merleau-Ponty, M. (2020a). *Algılanan Dünya Sohbetler*, ev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis Yayınları.
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, (ev.: Ahu Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Perdahçı, N. (2020). *Johannes Vermeer'in İçinde Batı Anadolu Halılarının Olduğu İki Resmi Üzerine Bir İnceleme*, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt.14, Sayı:26, s.245-265
- Pliny. (1965). *Natural History With An English Translaeon In Ten Volumes, Volume IX Libri XXXIII-XXXV* (ev.: H. Rackham). London: William Heinemann Ltd.
- Pollan, M. (2015). *Bana Ait Bir Yer: Hayallerin Mimarisi*, (ev.: İlknur Urkun Kelso). İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi,
- Sözer, Ö. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yurt, D. (2004). *Ev Tekstilinin tarihsel Gelişimi, Teknik ve Estetik Özellikleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi Tekstil Anasanat Dalı Baskı Programı Yüksek Lisans Tezi.

İTERNET KAYNAKÇASI

Gerard Houkgeest, Christie's.

<https://onlineonly.christies.com.cn/s/made-holland/gerard-houckgeest-the-hague-1600-1661-bergen-op-zoom-8/129619>

Kthompson (2020). Art Term Tuesday: Trompe-l'oeil

<https://fwmoa.blog/2020/10/27/art-term-tuesday-trompe-loeil/>

The Holy Family With A Curtain,

https://www.rembrandtpaintings.com/the-holy-family-with-a-curtain.jsp#google_vignette

The School of Delft: Gerard Houckgeest & Emanuel de Witte,
Essential Vermeer,

https://www.essentialvermeer.com/fakes_thefts_school_of_delft_lost_sp/school_of_delft_four.html

Trompe-l'Oeil Still Life with a Flower Garland and a Curtain, Art
Institvte, Chicago,

<https://www.artic.edu/artworks/66042/trompe-l-oeil-still-life-with-a-flower-garland-and-a-curtain>

Trompe-l'oeil Still Life with Flower Garland and Curtain. The

Met.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/788337>

Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/>

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. <https://www.artic.edu/artworks/66042/trompe-l-oeil-still-life-with-a-flower-garland-and-a-curtain> (Erişim Tarihi: 15.12.2024)

Görsel 2. <https://www.rembrandtpaintings.com/the-holy-family-with-a-curtain.jsp> (Erişim Tarihi: 10.12.2024)

Görsel 3. <https://l24.im/HMk6> (Erişim Tarihi: 13.12.2024)

Görsel 4. <https://l24.im/7ANPFq> (Erişim Tarihi: 14.12.2024)

PLASTİK SANATLARDA İLERİ ARAŞTIRMALAR

yaz
yayınları

YAZ Yayınları

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3

İscehisar / AFYONKARAHİSAR

Tel : (0 531) 880 92 99

yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com