

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
RESİM BÖLÜMÜ**

**YANSIMA OLARAK RESİM VE YANILSAMA
OLARAK FOTOĞRAF**

(DİPLOMA PROJESİ KAPSAMINDA HAZIRLANAN ARAŞTIRMA VE UYGULAMA RAPORU)

Hazırlayan:
Fatma İNALKAÇ

Yöneten:
Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

Erzurum-2025

İÇİNDEKİLER

1.BÖLÜM: ARAŞTIRMA RAPORU

1.1.Tarihsel Süreçte Resim Sanatı.....	1
1.1.1.Tarih Öncesi Dönem, Mısır, Yunan, Roma ve Ortaçağda Sanat.....	1
1.1.2. Rönesans ve Barok Dönem.....	1
1.1.3. Romantizm, Realizm ve Empresyonizm	7
1.1.4. Modern Sanat.....	7
1.2.Yansıma Olarak Resim.....	8
1.2.1.Yansı/Yansıma/Mimesis Kuramı.....	9
1.2.2.Simülasyon Kuramı.....	10
1.2.3. Yansıma Sorunsalı Olarak Otoportre ve ‘Ben’ kavramı.....	10
1.2.3.1.Narkisos Miti.....	11
1.2.3.2. Yansıtıcı Yüzey Olarak Ayna ve Sanatta Ayna Metaforu.....	14
1.3.Yanılsama Olarak Fotoğraf.....	20
1.3.1.Fotoğraf Sonrası Döneminde Portre.....	22
1.3.2.Kavramsal Sanat ve Fotoğraf Estetiği	24

2.BÖLÜM: UYGULAMA RAPORU

2.1.Uygulamanın Yapılış Gerekçesi	29
2.2.İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar.....	30
2.3. Uygulamanın Düşünsel Yönü.....	31
RESİMLER.....	33
KAYNAKÇA.....	44
ÖZGEÇMİŞ.....	46

1.BÖLÜM: ARAŞTIRMA RAPORU

1.1. Tarihsel Süreçte Resim Sanatı

İnsanların duygularını, düşüncelerini ve onlara özgü hayallerini iki boyutlu düzlem üzerine aktardığı ve tarihsel geçmişi insanlığın ilk varoluşuna kadar uzanan bir sanat dalıdır. Tarihin başlangıcından bu yana çeşitli tekniklerden yararlanan resim sanatının ilk örnekleri 40.000 yıl öncesine uzanan mağra resimlerdir. Erken Döneme ait bu görseller, insanın doğaya olan ilişkisi içinde günlük hayatını sembolize eder

1.1.1.Tarih Öncesi Dönem, Mısır, Yunan, Roma ve Orta Çağda Sanat

Paleolitik dönemin sanatı, büyük ölçüde mağra duvarlarına yapılan resimlerle bilinir. Bu sanat eserleri, genellikle yaklaşık 40.000 yıl ile 12.000 yıl arasına tarihlenmektedir. Bu dönemin en belirgin özelliklerinden biri, av hayvanlarının sıkça resmedilmesidir. Mağra resimleri, erken insanlar için hayatta kalma mücadelesini ve çevrelerini nasıl algıladıklarını anlamamıza yardımcı olur. Prehistoriada sanat, insanlık tarihinin en eski izlerini taşır. Mağra duvarlarına yapılan resimler, erken insanların yaşam tarzı, dini inançları ve çevreye olan ilişkilerini anlamamıza yardımcı olur. En bilinen örneklerden biri, Fransa'daki Lascaux Mağarası'nda bulunan yaklaşık 17.000 yıl öncesine tarihlenen duvar resimleridir. Bu resimler, avcılık ve doğa ile ilgili sembolik anlamlar taşıyan erken insan sanatının izlerini gösterir.

Antik Mısır, Yunan ve Roma sanatında, resim çoğunlukla dini ve mitolojik temalarla ilişkilidir. Mısır resminin en belirgin özelliklerinden biri, figürlerin sabit bir biçimde ve simgesel bir düzende çizilmesidir. Yunan ve Roma'da ise resim, insan figürünün daha doğal ve gerçekçi bir şekilde betimlenmesine yönelmiştir. Yunan heykeltıraşları ve ressamı, idealize edilmiş insan vücudunu keşfetmişlerdir. Roma dönemi ise portre resimlerine ağırlık vermiştir.

Orta Çağ'da, resim sanatı daha çok dini anlatılarla şekillenmiştir. Bizans'tan başlayarak, Batı Avrupa'da Hristiyanlık etkisiyle dini figürler, ikonalar ve kutsal kitaplardan sahneler yoğun bir şekilde resmedilmiştir. Bu dönemde, resim, dini öğretileri yayma aracı olarak kullanılmıştır. Ayrıca, Orta Çağ'da minyatürler ve el yazması kitaplar da önemli bir yer tutmuştur.

1.1.2. Rönesans ve Barok Dönem

Rönesans dönemi, resim sanatında büyük devrimlere sahne olmuştur. İtalya'da başlayan Rönesans, insan figürünün ve perspektifin doğru şekilde resmedilmesini sağlamış,

sanatçılar bireysel duygularını ve gözlemlerini ifade etme konusunda büyük bir özgürlük kazanmışlardır. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael gibi sanatçılar, resmin temel ilkelerini yeniden tanımlamışlardır.

Barok dönemi ise, Rönesans'ın görsel zarafetini ve düzenini reddederek, daha dramatik ve duygusal bir ifade biçimi geliştirmiştir. Barok sanatçıların eserlerinde ışık ve gölge kontrastları, duygusal yoğunluk ve hareket ön plana çıkmıştır.

Sanatçılar kullandıkları malzeme, teknik beceri, ışık ve gölge, perspektif yoluyla eserlerinde etkileyici bir aktarım dili geliştirmektedir. Rönesansta perspektifin kullanılması, yanı sıra atmosferik(hava), doku(reng) perspektif etkisi ve mimari yapılar ile sağlanan derinlikli mekân anlayışı, yanılsama etkisi uyandırabilmiştir.

Yanılsama ve yansımanın ifadelendirilmesinde kullanılan trompe l'oeil, quadratura, rakursi teknikleriyle bütünleşen sanat bir başka boyuta taşınmaktadır. Andrea Mantegna, Giambattista Tiepolo, annibale Carracci, vb. sanatçıların yapıtlarına gözgezdirdiğimizde söz gelimi tekniksel becerilerinin yapıtlarda meydana geldiği ve mimari alanlarda, başta tavanlardaki fresklerde meydana geldiği gözlemlenmektedir.

Yanılsama kuramı, resimlerde yer alan nesnelerin gerçekte de obje ve gerçeklikler bakımından da tanınması anlamını taşımaktadır. Kullanılan terimler yani biçimler, dış dünyaya mesaj taşıyan binevi sanatsal öğelerden meydana gelmektedir. Bu terimleri gönderi olarak algılamamanın yolu yanılsamadan geçmektedir. Buna göre yanılsama, var olan dünyanın sanat eserlerinde tekrardan meydana gelmesi ve genellikle üç boyutlu görünen varlıkların iki boyutlu bir zemine aktarmasına olanak sağlamıştır.

Yanılsama kuramı, 15. yüzyılda Leonardo da Vinci' nin eserlerinde perspektifi keşfetmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu keşfedişten önce objelerde iki boyutluluk esas olmuştur. Bu metod, içerisinde de farklı teknikler meydana gelen bir kuram haline gelmiştir.

Resim sanatında iletilmek istenilen düşüncenin gücünü canlı tutmak ve ifade etmek amacıyla olan sanatçılar, yapıtlarını oluştururken değişik yönlerden görmeyi önemseyerek, gözleri önündeki dünyayı taklit edip sanki gerçek ve canlıymış gibi aktarmak istemişlerdir. Resimdeki figür ve nesneler gerçekçi bir varoluş görünümü oluşturmuştur. Resimlerde yer alan mimari unsurlar göz yanılsaması yaratacak düzeye gelmiştir. Sanatçıların ayrıntıcı olması ve

gerçeği olduğu gibi aktarma becerisi görünen resme sanki canlıymış izlenimi sağlayabilecek bir etki oluşturmuştur.

Rakursi yöntemi göz aldatmacası bir diğer yöntem rakursi olmuş, seyirciyi esere değişik yönlerden görmeye itmiştir. Bu teknik; dar görüş bağlamında, herhangi bir canlının uzanmış olma esnasında, kişiye yakın olan unsurun daha geniş ve büyük olup alan daraldıkça göze uzak olan unsurun daha küçük olması olayıdır.



Görsel 1.1. Andrea Mantegna, Ölü İsa, 1483, (68x81cm), tuval üzerinde yağlıboya, Milano, Pinacoteca di Brera

Andrea Mantegna, “Ölü İsa” adlı yapıtında (Görsel 1.1.) rakursiyi başarılı bir biçimde kullanmıştır. Yaratıcı bir zekâ, hümanist bir tutum, geometri ve arkeoloji meraklısı olan Andrea Mantegna, otoriter özelliğiyle Kuzey İtalya’ya nam salmıştır. Optik yanılsamayı elde etmek için perspektif tekniği bakımından kendisini geliştirmiştir. Donatello ve Paolo Uccello’nun eğitim gördüğü Podova Okulu’nda eğitim görmüş, henüz gençlik çağlarındayken sipariş üstüne sipariş almıştır. Aldığı siparişlerden biri de Padova’daki Ovetari Şapeli’nin freskleri olmuştur. Sanatçı, Ölü İsa eserinde, seyircilerin bakışlarını ilk önce Hz. İsa’nın başına ve daha sonra da vücuduna gitmesini sağlamıştır. Bu esnada seyirci ilgisi yansıtılan acıya ve Hz. Meryem’in ömrüne aktarılmıştır. Bu yöntemle seyirciye, basıklık yani rölyef etkisi hissiyatı verilerek gözlerin İsa’nın ayaklarına kaymasına engel olunur. Diğer taraftan rakursi tekniğinin fazla olması çarpıcılık oranını düşürerek sanatçı izleyicinin seyirciye suskun bir mülahaza sunarak resim alanına kaygan bir açıdan girmesini sağlar. Merkezde Hz. İsa’nın gövdesi yatmış bir pozisyonda biçimlendirilirken eklenen yöntemle ruhsuz vücudu ve boyun eğme duygusu kusursuz bir biçimde aktarılmıştır. Görselin orta noktasında beliren figürün; alanı kapsayacak kadar büyük olması, yapıtın yansıttığı ağır dokunaklı ambiyansı harekete geçiren acıyı göstermektedir. Doğal taş üzerine konulan İsa, vücudunun hepsi belirecek bir biçimde ne tam

aynı doğrultuda ne de tam geniş bakış açısı sunulmaktadır. Bu sunuluş biçimi, vücudunun perspektifteki küçülmesi ve yansıtılmasını olanaklı kılmıştır.



Görsel 1.2. Raffaello Sansio, Atina Okulu, 1509, fresk, (500x770 cm), Vatikan, Apostolik Sarayı

Rafaello'nun Atina okulu eserinin (Görsel 1.2) ise, üç bölmeye ayrılmış olduğu görülmektedir. Yapıt yüzeyinde daha geriye serilerek devam eden mimarı kreasyonlar ve bu kreasyonların hemen ön planda resmin orta noktasında beliren karakterler ve onların altında yer alan diğer karakterlerin inşaa ettiği dikdörtgen alan, söz gelimi kategorilere denk gelmektedir. Eserde meydana gelen kısımların art arda ve ön arka ilişkisi olarak sıralanması yapıtta uzamsal bir göz aldatmacasını da beraberinde getirmektedir. Orta noktada yer alan ve aynı zamanda Platon ve Aristo olarak da betimlenen figüranlar başta olmakla beraber merdivenin sağ tarafında beliren yatmış bir kişi ve onun yanlamasında görselin sol tarafına doğru yer alan silüette rakursi yönteminin çarpıcı bir şekilde örnekleri görülmektedir. Eserde sol taraftan başlayarak aşamalı devam eden silüetlerde, sanatçı bu esnada görünendeki açığı daraltarak yanılsama kavramını ön plana koymuştur.

Freske bakıldığında rakursi yöntemine örnek olarak sunulabilecek detay, görselde konumlandırılan Aristo'nun elinde belirlemektedir. İzleyiciye bakan kolu, görselde yanılsamayı oluşturuyor. Diğer detay ise, merdivende seriliyormuş gibi yansıtılan Diyojen'dir. Bacağının üst tarafı görünenden kısa olarak esere aktarılmıştır. Diğer bir örnek ise, yine merkezde oturup düşüncelerini yazıya döküyormuşçasına duran Heraklitos'tur. Aynı şekilde bacağı da olduğundan daha kısa gösterilerek esere aktarılmıştır.

Quadratura metodu, bir resmin ya da freskin, alanında sunulmuş olan yapıyla benzerliği, büyük çaplı göz aldatmacalarını göstermektedir. Ressam bu koşulu, yapıtında eserlerinde

beliren mimari öğelerden esinlenerek aktarmıştır. Bu anlamda bu teknik bulunduğu mekâna, alana ve ordaki konuma aittir. Şayet bulunduğu alan her zaman benzer yönde ışık alıyorsa bu daha da yanılsatıcıdır. Bu teknik eş zamanlı olarak 17. ve 18. yüzyıllarda, tonoz, kubbe, duvar, tavanlarda yapılmış olana ve yapay mimari panoroma yaratan perspektif bezeli duvar resimleri yaratmışlardır. Bu tür işlerle uğraşan kişilere quadraturist denir.

Yanılsama ile ilgili yöntemleri yapıtlarında bulunduran Giambattista Tiepolo, mimari alanlarda da göstermiş olduğu yöntemlerle resim ile yapının bütünleşmesi esnasında baştan ayağa izleyiciye çarpıcı örnekler beyan ederek, tavanlardaki fresklerde de bu yöntemin etkilerini profesyonel bir biçimde kullanarak gündeme nam salmıştır.



Görsel 1.3. Giambattista Tiepolo, fresk, Apollo, Güneş Arabası'nda Beatrice I (1145-84) ile Frederick I Barbarossa'ya (1122-90) giderken, İmparatorluk Odasının tavanından detay, 1570.

Ressam Güneş Arabasındaki Apollon adlı yapıtında (Görsel 1.3) sözü edilen tekniğin çarpıcı bir örneğini vermiştir. Fresk incelendiğinde geniş bir yapıyı kapsamış olan etrafa savrulan figürler belirmektedir. Tabandan tavana doğru uzanan gökyüzü ve bulutlar ile vermiş olduğu derinlik hissiyatı, git gide küçülmüş vaziyette olan figürlerle de etkileyiciliğin boyutunu artmıştır. Ressam burda plastip öğelerin freskteki beliren alanın geneline serpilerek alandaki resmin sanki bir devamıymış gibi oluşturması ve resim mekân ilişkisini oluşturarak zeminde fresk vasıtasıyla yanılsama etkisi oluşturmuştur. Beatrice'e at arabasıyla düğüne götüren ve Güneş Tanrısı olarak da bilinen Apollo, kendisine bizzat eşlik etmiştir. Bu eserde mimari unsurun devamıymış gibi eser-unsur ilişkisini kurup tavanla bütünleştirerek eritmesini sağlaması ve sanki o yapının bir parçasıymış gibi algılamasını sağlayarak etkileyiciliğini artırmaktadır.



Görsel 1.4. Annibale Caracci, Tanrıların Aşkaları, Fresk, Palazzo Farnese Galerisi
Tonozu, 1597

Caracci, Tanrıların Aşkaları adlı Galleria Farnese'nin tavan yüzeyinde yaptığı fresklerde (Görsel 1.4) quadratura yöntemini profesyonel bir biçimde göstermektedir. Sanki o alanın devamıymışçasına mekânsal bir derinlik hissiyatını da etkileyici bir biçimde yüzeye aktarmıştır.



Görsel 1.5. Perre Borrell del Case, Eleştiriden Kaçmak, t.ü.y.b., 1875, (75,7x61cm).

Fransızcada 'göz yanıltmacası' anlamını taşıyan Trompe l'oeil tekniğinin iyi bir örneği, İspanyol ressam Perre Borrel del Caso'nun 1875 yılında yapmış olduğu Yergiden kaçış adlı çalışmasıdır (Görsel 1.5). Eserde, sanki içindeki dünyadan gerçek dünyaya atlayan birisi varmış gibi resmedilmektedir. Bu da seyirciye yönelik bir yanılsama sunmaktadır.

1.1.3. Romantizm, Realizm ve Empresyonizm

Fransız Devrimi'nin etkileri, sanatı toplumsal ve politik bir araç haline getirmiştir. Aynı dönemde, sanatta bireysel duyguların ön plana çıkması ve doğanın yüceltilmesi gibi özellikler öne çıkmıştır. Romantizm, doğa, hayal gücü, bireysel özgürlük ve duygusal yoğunluk gibi temalarla kendini göstermiştir. Bireysel ifadeyi ve doğayı idealize etmeyi amaçlamış u dönem sanatçılarından biri olan Eugène Delacroix, özellikle renk ve hareket kullanımıyla tanınır.

Realizm, romantizmin idealize edilmiş dünyasına karşılık, hayatın gerçek yüzünü yansıtmaya yönelmiştir. Gustave Courbet ve Jean-François Millet, toplumun alt sınıflarını resmederek, sosyal gerçeklikleri sanat yoluyla gündeme getirdiler. Empresyonizm, doğanın anlık izlenimlerinin resmedilmesine dayanan bir akımdır. Işık ve renk kullanımındaki yenilikçi yaklaşımları ile ünlüdür. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas gibi sanatçılar, klasik perspektif kurallarını bir kenara bırakıp, görsel algıyı özgür bir biçimde aktarmışlardır.

1.1.4. Modern Sanat

Modern sanatın yükselişi, sanatta geleneksel normların sorgulanmasına ve yeni ifade biçimlerinin gelişmesine yol açmıştır. Empresyonizm, fovizm, kübizm, sürrealizm gibi akımlar, sanatı farklı biçimlerde incelemeye ve gözlemlemeye olanak tanımıştır. Monet, Picasso, Van Gogh gibi sanatçılar, geleneksel olanın ötesine geçerek renk, form ve perspektif anlayışını yeniden şekillendirmiştir.

20. yüzyılın başlarında Kübizm, Sürrealizm ve Soyut sanatta köklü bir dönüşümün yansımalarını buluruz. Sanatçılar, geleneksel formlardan ve anlatımlardan sıyrılarak yeni bir ifade dili geliştirdiler. Pablo Picasso ve Georges Braque, geleneksel perspektifi reddederek nesneleri farklı açılardan ve kesitler halinde birleştiren kübizm akımını yarattılar. Bu akım, resmin iki boyutluluğunu sorgulayan önemli bir devrimdi. Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst gibi sanatçılar, rüyaların, bilinçaltının ve mantıksız düşüncelerin izlerini sürerek, sıradışı imgelerle dolu eserler ortaya koydular. Sürrealist sanat, mantıklı ve gerçekçi temaların dışına çıkarak, insanın içsel dünyasına odaklanmıştı. 20.yüzyılın ortalarında, soyut sanat büyük bir çıkış yapmıştır. Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich gibi sanatçılar, figüratif resmin dışına çıkarak, renk, form ve çizgiyi özgür bir şekilde kullanmışlardır. Bu dönemde, sanat artık temsil etmektense, saf estetik deneyim sunmayı amaçlamaktadır.

Soyut Ekspresyonizm ve Pop Art ile 20.yüzyılın ortalarından itibaren sanat, daha da çeşitli ve deneysel bir hal almıştır. Farklı kültürel etkiler, sanatı biçimsel olarak yenilikçi hale getirmiştir. Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning gibi sanatçılar, soyut ekspresyonizmin öncülerindendir. Bu akım, sanatçının duygularını serbest bir şekilde ve genellikle spontane bir biçimde tuvale aktardığı bir yaklaşımı ifade eder. Pollock'un “drip painting” tekniği, özgün bir biçimsel deneyimi simgeliyor. Pop Art, ticari imgeler, reklamlardan alıntılar ve popüler kültür öğelerini sanat alanına taşımıştır. Andy Warhol ve Roy Lichtenstein, seri üretimin estetiğini, sanatın bir parçası olarak sunmuşlardır. Pop Art, sanat ile günlük yaşam arasında bir sınır yaratmayı amaçlamıştır.

20.Yüzyılın ortalarından itibaren, postmodernizmin etkisiyle sanat daha eklektik bir hal almıştır. Sanatçılar, toplumsal eleştiriler, kültürel referanslar ve farklı medya kullanarak kendilerini ifade etmişlerdir. Pop art, minimalizm ve konseptüel sanat gibi akımlar, resim sanatının sınırlarını yeniden çizmiştir.

Post modern süreçte Dijital Sanat, Video ve Performans sanatı, 20.Yüzyılın sonları ve 21. yüzyıl, teknolojinin sanatla birleştiği bir dönemin yansımalarını içerir. Dijital sanat, video sanatı ve performans sanatları gibi yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Postmodern sanat, modernizmin dogmalarını reddederek, ironik ve çok katmanlı bir dil geliştirmiştir. Sanat, artık belirli bir amacın ya da anlatının peşinden gitmek yerine, sanatçının çoklu bakış açılarını ve kültürel göndermeleri eserlerinde barındırmıştır. Teknolojinin etkisiyle sanat, dijital platformlarda ve sanal ortamlarda da üretilmeye başlanmıştır. Video sanatı, internet sanatı ve dijital görsellik, çağdaş sanatın yeni biçimlerini oluşturmuştur. Nam June Paik, video sanatının öncülerindendir. Performans sanatı, bedeninin sanatın bir aracı haline geldiği bir türdür. Marina Abramović, Chris Burden gibi sanatçılar, performans sanatında beden, zaman, mekân gibi öğeleri radikal bir şekilde kullanmışlardır.

1.2.Yansıma Olarak Resim

Yansıtmak ve yansıma, maddenin doğasında var olan temel özelliklerdendir. Maddeler, birbirleriyle etkileşim hâlindeyken karşılıklı olarak birbirlerini yansıtır. Hançerlioğlu'nun tanımına göre yansı, bir maddenin başka bir maddeye etki etmesiyle, o maddenin içinde bir dönüşüm geçirerek tekrar üretilmesidir. Toprak, kaya ve su gibi canlı olmayan doğa unsurları, güneş ışığını yansıtan doğal yüzeylerdir. Ancak bu cansız doğa varlıklarının yansıtmaları, canlıların ortaya çıkmasıyla birlikte biyolojik anlamda bir yansımaya, yani uyarılma ya da tepki

verme hâline evrilir. Zihinsel anlamda ise, beynin fiziksel bir maddeyle temasında oluşan düşüncenin farklı bir biçimde yeniden ortaya çıkması da bir yansıma örneğidir. Kısaca söylemek gerekirse; yansıma, maddenin kendisine etki edeni yeniden üretme becerisidir. Bu yansıtma kapasitesi, en basit cansız varlıklardan en karmaşık canlılara kadar tüm maddesel oluşumların temel bir niteliğidir. Üstelik bu özellik, maddenin her hareket biçiminde kendine özgü bir şekilde ortaya çıkar.

1.2.1.Yansı/Yansıma/Mimes Kuramı

Doğru bilginin, dış dünyadaki nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansıması olduğunu savunan bilgi kuramına ‘yansı kuramı’ adı verilir. Felsefenin temel problemlerinden biri olan bu yaklaşım, düşünce tarihinin en erken dönemlerinden itibaren tartışma konusu olmuştur. Antik Yunan felsefesinde, bu sorun hem Demokritos’un maddeci yaklaşımı hem de Platon’un düşünce merkezli bakış açısıyla farklı yönlerde ele alınmıştır. Ancak günümüzde bu mesele, bilimsel çerçevede yansı kuramı üzerinden açıklanmaktadır. Demokritos, madde temelli bir anlayışla geliştirdiği yansı kuramında, maddi varlıkların gözle görülmeyen atomlardan oluşan imgeler yaydığını ve bu imgelerin duyu organlarını etkileyerek insanda bilgi oluşturduğunu ileri sürmüştür. Bu anlayışa göre bilgi, dış dünyanın doğrudan bir yansıması olarak zihin tarafından algılanır.

Antik Yunan düşüncesinde "yansıma" ve "yansıtma" kavramları, "mimesis" sözcüğüyle ifade edilmiştir; bu terim genel anlamıyla "taklit" olarak çevrilmektedir. Ancak "mimesis", Platon ve Aristoteles tarafından farklı bağlamlarda ele alınmıştır. Platon için mimesis, duyularla algılanan dünyanın birebir yansıması anlamına gelirken; Aristoteles’e göre mimesis, rastlantısal olandan arındırılmış evrensel gerçekliğin sanatsal biçimde yansıtılmasıdır. Her iki filozof da sanatın taklit edici doğasını kabul etse de taklit ettikleri gerçeklik katmanı ve bu taklidin amacı farklıdır. Bu bağlamda Platon ve Aristoteles’in yaklaşımlarından yola çıkarak üç temel yansıtma kuramı şekillenmiştir. Klasisizm, romantizm ve realizm gibi temel sanat akımları doğayı taklit etmeyi merkezine almış, fakat bu taklidi farklı biçimlerde yorumlamışlardır. Her bir akım, kendi estetik anlayışını farklı filozofik temellere dayandırarak geliştirmiştir. Bununla birlikte, doğada maddeler arasındaki etkileşim de bir yansıma biçimi olarak değerlendirilebilir. Maddeler karşılıklı temas hâlinde birbirini hem etkiler hem de birbirine yansır. Bu durum yalnızca fiziksel düzlemde değil, sanatsal ve düşünsel düzeyde de yansımanın temel mantığını oluşturur.

1.2.2.Simülasyon Kuramı

Sanat bir yansıtma (taklit) olma düşüncesi en eski zamandan günümüze kadar sürekli tartışılması dile gelen bir görüştür. Platon ideal olanın yansıtılmasını, fiziksel gerçekliğin kalıcı olarak yansıtılması olarak görmektedir. Platon ve Aristoteles yansıtmanın temel konuları üzerine fikirler beyan etmiş ve yansıtma kuramının çeşitliliklerini diğer kuramcılar tarafından tarihin belirli dönemlerinde ele almıştır.

Realizm ve idealizm iki temel klasik kuram olarak sanatın bir yansıtma olduğu görüşünde birleşirler. İdealizm, fiziksel gerçekliğin ebedi temsilini, Realizm ise fiziksel gerçekliğin bilimsel temellerle ilişkisini açıklamaya yönelir. Çağdaş sanat kuramcıları ise, sanatta yansıtma sorununu günümüzün teknolojik ve kültürel olguları ile açıklamaya yönelmişlerdir. Çağdaş kuramcıların aksine, modernist olarak tanımlanan kuramcılar, “gerçeği olduğu gibi yansıtma” kuramlarıyla ilgilendikleri söylenebilir. Onlara göre sunum(yansıtma), gerçeği olduğu gibi yansıtılmamalıdır. Başka bir anlatımla sunumun gerçek olmadığı bilgisiyle gerçeğe ulaşabiliriz.

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte resim ve heykel gibi geleneksel sanat biçimleri; tıpkıbasım teknikleri, fotoğraf, video ve dijital görüntülerle iç içe geçmiştir. Bu durum, sanat kuramında yeni ve çok katmanlı tartışmaları beraberinde getirmiştir. Günümüz sanat kuramı, yalnızca görsel temsilin kendisiyle değil, aynı zamanda bu temsilin kültürel, toplumsal ve ideolojik işlevleriyle de ilgilenmektedir. Çağdaş yaklaşımda sanat, artık yalnızca estetik bir deneyim olarak değil; psikoloji, eleştiri, siyaset ve toplumsal kuramlarla iç içe geçmiş bir düşünsel alan olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, sanatın sınırları giderek genişlemiş; disiplinlerarası bir yapıya bürünerek farklı düşünce alanlarıyla etkileşim kurmaya başlamıştır.

1.2.3. Yansıma Sorunsalı Olarak Otoportre ve ‘Ben’ kavramı

Otoportre, 15. ve 16. yüzyıllarda belirginleşmeye başlayan bir sanat biçimidir. Hristiyanlık inancında benliği övmenin hoş karşılanmaması nedeniyle, erken dönem otoportreler genellikle eskiz niteliğinde ya da tanıtım amaçlı yapılmıştır. Ancak Rönesans ile birlikte sanatçının toplumsal statüsünde yaşanan dönüşüm, otoportreyi görünür ve anlam yüklü bir forma taşımıştır. Sanat yapıtının entelektüel bir ifade biçimi olarak öne çıkması ve otobiyografik anlatım biçimlerinin gelişmesi, bu değişime zemin hazırlayan temel etkenler olmuştur.

Tarihsel süreç incelendiğinde, sanatçıların otoportre üretimindeki motivasyonlarının oldukça çeşitlendiği görülmektedir. Kimi sanatçılar, iç dünyalarını ifade etmek isterken; kimileri ise belirli yaş dönemlerinde ürettikleri otoportrelerle kendilerini belgeleyen bir görsel arşiv oluşturmayı amaçlamışlardır. Otoportreye dair ilk örneklerin kökeni Antik Yunan'a kadar uzansa da bireyin kendisini bir özne olarak merkeze alması modern anlamda Rönesans'la birlikte belirginleşmiştir.

1.2.3.1.Narkisos Miti

Geniş bir coğrafyada ve farklı kültürlerde yıllarca etkili olmasından dolayı farklı versiyonlarıyla da bilinen Nergis Çiçeği, Narcissus adı verilen genç bir yakışıklıdan alır ismini. W.B. Henry tarafından en eski versiyonu bulunmaktadır. Henry'ye göre, Nicaea (İznik) şairi M.Ö. 50 civarında Parthenius tarafından yazılmıştır. Latin şairi Ovidius'un M.Ö. 8. yüzyılda tamamlanan *Metamorphoses* adlı eseridir. Ovidius, Narcissus ile Echo mitlerini birleştirip ikisini de aşkları uğruna faydasız çabalarından oluşan bir dram olarak belirtmiştir. Zamanla sanat, edebiyat ve birçok konuya malzeme olan Narcissus, bu sayede klasik öyküler hâline de gelmiş durumdadır. Bu eser ilk olarak Değişişler ve daha sonra da Dönüşümler olarak Türkçeye çevrilmişlerdir. Ovidius'un hikâyelerine göre, Su Perisi ve Nehir Tanrısı'nın oğlu olarak dünyaya gelen Narcissus'un doğumu üzerine kâhin Tiresias, çocuğun kendi yansımasını görmediği sürece uzun bir ömür sürebileceğini, aksi takdirde bunun mümkün olamayacağını kehanetinde açıklamıştır. Genç Narcissus, güzelliğiyle hem kendi cinsini hem de karşı cinsi hayran bırakır ve adeta bir arzu nesnesi hâline gelir. Ancak bunların hiçbirini önemsemez ve hepsini reddeder. Echo ise kendisini aşkına gömer ve sadece ardında sesten başka hiçbir şey kalmaksızın yok olur. İntikam tanrıçası olan Nemesis, Echo'nun dileğini yerine getirir ve sıcak bir günde Narcissus'u su içmek üzere bir çeşmeye eğmesine vesile olur. O sırada kendi yansımasının farkına varır, ona hayranlıkla bakar ve âşık olur. Kendisini bir türlü yansımından alamayan Narcissus, zamanla gözlerini yumar ve olduğu yerde nergis çiçeğine dönüşür.

Ovid'in *Metamorphoses* adlı eserinin üçüncü kitabında, Narkisos nehir tanrısı Cephissus ve nymph (su perisi) Liriope'nin oğlu olarak gözlerini dünyaya açar. Liriope, oğlunun uzun bir hayatı olup olmayacağını öğrenmek için gözleri görmeyen kör bir kâhin olan Tiresias'a götürür ve ondan "kendini asla bilmediği sürece" yanıtını alır. Narkisos büyüdükçe, kimsede olmayan bir güzelliğe sahip olur. Fakat öylesine soğuk ve gururla doludur ki, kendisinden etkilenen her

kadın ve erkeğe yüz çevirir. Bir gün geyik avlamaya çıktığında, nymph olan Echo ile karşılaşır. Ancak Hera, Echo'yu cezalandırmıştır.



Görsel 1.6. John William Waterhouse, Echo ve Narcissus, 1903, (109,2x 189,2cm), t.ü.y.b.

Echo, ormanda Narkisus'u görür ve ona âşık olur, gizlice onu takip eder; ancak fark edilir. Narcissus arkasına dönüp "Yanımda biri var mı?" diye sorar. Echo onun sesini yankılayarak "Benim" diye yanıt verir. Ardından Narkisus, Echo'yu görüp ondan uzaklaşmaya başlar. Bunun üzerine büyük bir üzüntüyle ıssız yerlere, doğaya, mağara ve dağ kenarlarına çekilen Echo'nun bedeni, zamanla üzüntüden yok olur ve havaya karışır; sadece sesi kalır ve bu ses, herkesin duyduğu anonim bir yankıya dönüşür. Echo'dan önce de birçok insanı geri çeviren Narcissus, reddettiği insanların duaları ve yakarışları üzerine tanrıça Nemesis tarafından cezalandırılır. Kendisiyle karşılaşmadan geçirdiği onca yılın ardından Nemesis, Narcissus'u bir göl kenarına yönlendirerek, kendi yansımasıyla yüzleşmesini sağlar.

John William Waterhouse, Echo ve Narcissus adlı eserinde (Görsel 1.6) Narcissus çok susadığı için su aramaya koyulan Narkisus bulduğu nehirde, kendi yansıması olduğunu fark etmeksiz yansımasındaki güzelliğine âşık olur. Fakat bu aşk, maddi bir beden değil, yalnızca bir görüntünün nesnesidir. Gerçekte var olmayan bir varlığa duyulan tutku, Narcissus'u hem fiziksel hem ruhsal anlamda tüketmeye başlar. Donuk bakışlarıyla suya dalar; heykel gibi hareketsiz kalır. Böylece hem arayan hem aranan konumundadır. Suda gördüğü yalnızca kendisidir, ama o bu gerçeği kavrayana dek aşkı onu yakıp bitirir. Echo'nun yankıları, bu trajik aşkın yalnızlığını derinleştirir. Narcissus'un son sözleri, "Ne yazık ki, sevgili çocuk" ve "Hoşça kal" olur. Bu kelimeler yankılanırken Narcissus da bedenini kaybeder, yerine bir çiçek belirir. Böylece Narcissus'un adı, kendi suretine âşık olmanın bedelini ödeyen bir varlık olarak doğaya yazılır.



Görsel 1.7. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Narkisus,(110 x 92 cm), 1594.

Bu mit, yalnızca bir trajediyi değil, öznenin kendilik bilinciyle ilk karşılaşmasını da temsil eder. Ovidius'un anlattığı bu hikâyeye, Jacques Lacan'ın "Ayna Evresi" kuramına ilham kaynağı olmuştur. Lacan'a göre, 6 ile 18 aylık bir bebek, aynaya bakarak kendini ilk kez bir bütün olarak algılar. Bu karşılaşma, "ben" in oluşumundaki en temel kırılmadır. Bebek, dışarıda gördüğü yansımayı kendi benliğiyle özdeşleştirir, o andan itibaren bölünmüş bir özne haline gelir. İşte bu noktada: Narcissus da aynadaki yansımasına bakarken, bir bebek gibi kendi imgesiyle ilk kez karşılaşmanın hem büyüleyici hem yıkıcı etkisini deneyimler.



Görsel 1.8. Salvador Dali, Narcissus'un Dönüşümü, 1937, (51x78cm), tuval üzerine yağlıboya

Sosyoloji, felsefe, psikoloji ve birçok başka alanda uzun süredir farklı yorumlarla ele alınan bu mit, sanat ve sanatçıların da ilgisini çekmektedir. Özellikle resim alanında Narcissus konusu, eski yıllardan beri çok sayıda görsel eserde varlığını sürdürmektedir. Erken modern

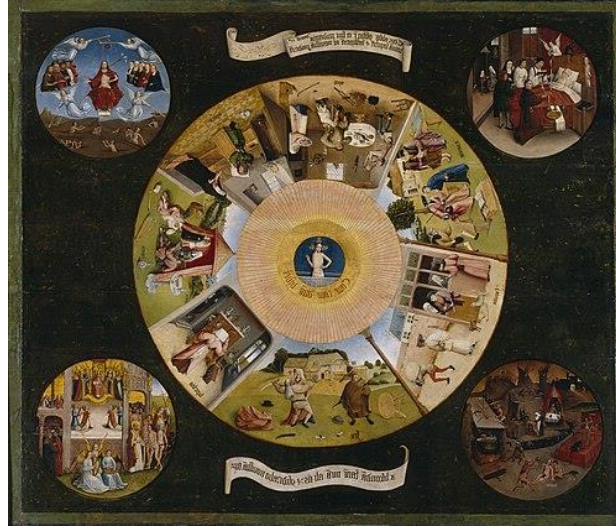
sanat hakkında yazılan bazı eserlerde, Leon Battista Alberti'nin Resim Üzerine adlı çalışmasında da belirtildiği gibi, Narcissus resim sanatının mucidi olarak gösterilmektedir. Şairlere göre, resim sanatının mucidi, nergis çiçeğine dönüşen Narcissus'tur; çünkü resim, tüm sanatların “çiçeği” olarak kabul edilmektedir.

Kökeni Antik Yunan'a dayanan Echo ve Narcissus miti, ilk kez Roma fresklerinde karşımıza çıkar. Ardından Rönesans'tan modern sanata, Rönesanstan (Görsel 1.7) Salvador Dali'ye kadar (Görsel 1.8) ve daha pek çok sanatçının çalışmalarında bu tema işlenmiştir. Ancak Caravaggio ve Dali'nin eserleri diğer ressamlarınkinden ayrılır. Caravaggio'nun Narkisusu'u diğer resmedilenlerden farklı olarak, kapalı ve belirsiz bir mekânda, yalnız başına suya eğilmiş şekilde tasvir edilir. Koyu tonların, özellikle kahverenginin hâkim olduğu bu resimde, karanlık bir atmosfer içinde genç Narcissus ve yansıması yer alır. Narcissus ile yansıması kollarından birbirine bağlanarak bir daire oluşturur. Bu sürekli yinelenen dünyada gerçek ve yansıma, karanlık ve aydınlık, ben ve öteki arasındaki döngü, iki figürün bakışlarının birbirine kilitlenmesiyle güçlenir. Dali'nin Narcissus'un Dönüşümü adlı çalışmasında ise nehir kenarında oturmuş iki Narcissus figürü ve iki el görülür. Her iki resim birbirine benzer. Ancak sağdaki figürde el boşken, diğerinde elinde bir kaya parçası tutar; bu kaya bir yumurtaya benzetilmektedir. Yumurtanın çatlayıp içinden nergis çiçeğinin çıkması, simya imgesi olarak sembolik bir anlam taşır ve ölüm ile yaşamı temsil eden bir simya kabını simgeler. Dali, küçük yaşta ölen abisinin gölgesiymiş gibi hisseder ve onu ikizi olarak görür. Lacan'ın ayna evresi kuramında olduğu gibi, Dali kendini yansımasında tam bir bütün olarak algılamak yerine, özne ile yansıma arasındaki ilişkinin, yani ölümü hatırlatan boyutun altını çizer. Bu nedenle, Dali için özne, ölen abisinin gölgesi ve yansımasıdır.

1.2.3.2. Yansıtıcı Yüzey Olarak Ayna ve Sanatta Ayna Metaforu

Ayna, sanatsal üretimde güçlü bir imge olarak yer almakta ve birçok sanatçının eserinde kullanılmaktadır. Ayrıca ayna, bireylerin kendilerini ve yeteneklerini fark etmeleri için bir araç işlevi görür. Jan van Eyck, Mary Cassatt, Velázquez, Francis Bacon gibi birçok önemli ressam, eserlerinde aynayı aktif olarak kullanmıştır. Estetik ve teknik açılarından aynanın ele alınması ve incelenmesi, oldukça merak uyandıran bir konu haline gelmiştir. Ayna konusu, çağdaş sanatta yalnızca yansıma işleviyle değil; biçimsel anlamda farklı anlamlar yüklenerek, bir obje olarak da değerlendirilir. Ayna kavramı, performans sanatı, arazi sanatı, pop art, kinetik sanat, minimal sanat gibi birçok sanat dalıyla ilişki kurmuş ve onlarla etkileşime girmiştir. Bunun yanında, Batı

mitolojisiinde birden fazla sembolik anlam taşıyan ayna, Yunan mitolojisiinde adını Narcissus'tan alan narsizm kavramıyla da bağlantılı olarak yorumlanmaktadır.



Görsel 1.9. Hieronymus Bosch, Yedi Ölümcül günah ve son Dört Şey, 1500, a. ü.y.b, (120 x 150 cm), Prado Müzesi, Madrid

Bosch'un eserinde (Görsel 1.9), aynaya yüklediği anlam kibirin ve gururun sembolü olarak aktarılmıştır. Lukas Furtenagel, aynayı geleceği gösteren bir kehanet aracı olarak yansıtırken; Jan van Eyck ise bedenini resmin konusuymuş gibi içine dahil etmiştir. Ayna, sadece sanatçıların resimsel anlatı içinde yer almalarını sağlamaz, aynı zamanda kendi kimliklerini oluşturma ve yeniden keşfetme süreçlerinde de yardımcı olur. Rönesans döneminden önce, ayna Romalı, Mısırlı ve Yunanlı kadınların süsleme aracı olarak kullanılan sıradan bir ev eşyası olarak görülüyordu. Ancak 15. ve 16. yüzyıllardan itibaren ayna, farklı anlamlar kazanarak geleneksel bir sembol hâline gelmiş ve Flaman resimlerinde önemli bir rol model olmuştur. Çok anlamlılığı nedeniyle Hollandalı ve Flaman ressamların gözdesi olmuştur. Leonardo da Vinci, aynanın bir rehber olabileceği görüşünü taşımış ve aynanın yüzey resimleriyle ilişkili olduğunu, benzer noktalara sahip olduğunu belirtmiştir. Fernando Botero ise ayna imgesini kullanırken sembolik anlamdan çok, eserlerine derinlik hissi katmak amacı taşıdığını ifade etmiştir. Botero'nun ayna metaforu, seyircinin tek bir noktadan bakmasını sağlamak yerine, birden çok perspektiften bakmasını teşvik ederek izleyiciyi eserine çeker. Ayrıca Jan van Eyck, Edgar Degas, Leonardo da Vinci gibi birçok ressam, eserlerini yeniden yorumlayarak ve kendilerinden bir şeyler katarak aynayı işlerinde kullanmışlardır.



Görsel 1.10.Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi,1434, a.ü. y.b, (82 x 59,5 cm)

Batı Avrupa'da sanatçılar, resimlerinde birden fazla örnek kullanmanın yanı sıra, bedenlerini de bir araç olarak eserlerine katmışlardır. Bu dönemin en bilinen ressamlarından Jan van Eyck'in "Arnolfinilerin evlenmesi" isimli tablosunda (Görsel 1.10) merkezi konumunda bir ayna yer almaktadır. Aynada kişiler ve mekân bariz şekilde görünür. Kişiler arasında ressamın kendisi olduğu da düşünülmektedir. Erkek figürün elini kaldırıp selam verme pozisyonunda durması, odanın içine birinin girdiğini belirtir. Aynadaki portre, adeta kompozisyonu tamamlayan önemli bir unsurdur. Gombrich: "Van Eyck, tüm resmi görünen dünyanın bir aynası gibi oluncaya dek, sabırla ve ayrıntı üzerine ayrıntı ekleyerek, doğanın bir hayalini (yanılsamasını) oluşturdu" der (Gombrich, 1997, s.240).

Lukas Furtenagel' in resimdeki ayna (Görsel 1.11) figürleri anlık görmek yerine geleceklerine dair bir bakış açısı sunar. Aynada sadece iki kafatası olarak resme aktarılmaktadır. Ayna, insanın içinde oluşan gerçekleri ortaya çıkarmaya yardımcı olan güçlü bir etmendir. Furtenagel, burda ölümün kaçınılmaz bir son olduğunu göstermek için ayna motifini geleceğin kehaneti olarak göstermektedir. Bu vasıta ile ressam ölümü figürlere ve seyirciye aktarmaya çalışır. Kadının elindeki bilindik ayna, yansıtmak yerine geleceği izleyiciye kehanet olarak aktarmaya çalışmıştır. Ayna içinde kafatası figürleri korku imajı yaratırken aynadaki görünümünden rahatsız duyan iki figürün karşıya bakmaya yönelmişlerdir.



Görsel 1.11.Lukas Futenagel, Hans Burgkmair ve eşi Anna,1529.

Yaşlanmış yüzüyle aynadan kaçan kadın, ayna ile mücadeleye girer bir pozisyonda duran kadın doğrudan seyirci ile göz göze gelmektedir. Sanatçı, kelimeyi ve imgeyi aynı anda kullanırken, kadın figürünün elindeki aynanın elindeki aynanın yan kenarında Almanca “Erken dichselbs/ kendini tanı” anlamına gelen bir yazı belirlemiştir. Çerçevenin bir diğer yüzünde ise Latince “O, mors/ah, ölüm” ve son yazı olarak da çerçevenin sapında beliriveren eski Alman dilinde olan “Hoffnungfürdie Welt/Dünyanın umudu” anlamında bir yazı taşımaktadır. Tüm mesajları ayna yoluyla seyirciye aynanın duygusal bir mizaca sahip olduğunu belirtmek istemiştir.

Velazquez’in “Las Meninas” yapıtında (Görsel 1.12) perpektifin yenilikçi kullanımı, sanatın temsilini dönüştüren temel unsurlarından biridir. John Searle'e göre, paradoksal nitelikte teknik bir açıklama geliştirerek Lorenzetti’nin doğrusal perspektifini karşılaştırır ve değiştirir. Bu resim, bu doğrusal yapıya meydan okuyan, bakış açısını bir araç olarak parçalayan ve izleyici ile sanat eseri arasında performatif bir ilişki kuran, psikolojik ve bedensel bir şefkat uyandıran kavramsal bir diyagram icat eder. Foucault bu konuda, Velázquez’in çalışmasını temsilin ölümü olarak niteler. Bir askıya alma, ama aynı zamanda bir manifesto olarak sunmaktadır.



Görsel 1.12. Diego Velazquez, Nedimeler, 1656, (318x276 cm), Madrid, Porodo Müzesi.

Yanılsama kavramı, tarihin genelini içeren bir olgu olmasına rağmen, 20. yüzyılda farklılığa uğrayarak görme biçimlerinin yerinden şekillenmesi olayıdır. Yanılsama kuramının resimdeki mekanla oluşturduğu gerçeklik, çizilen gerçeklik algısıyla bağ kurar. Var olanı yüzeye yansıtmakla seyircinin algısını resimdeki mekânda oluşan bilindik kurallara bağlı kılar. Kuralın öncü elemanı ise perspektiftir. Perspektifte belirlenen kurallar dahilinde kullanılması, yanılsama ile meydana gelen yalancı gerçeklik, 20. Yüzyıla değin Batı Sanatını ele geçirmiştir.



Görsel 1.8. Maurits Cornelis Escher, 1935, Litografi, (31.8x 21,3 cm)

1935 yılında M.C. Escher'in çalışmalarında, farklı yönler a ait bakış açılarını bir araya getirerek çelişkili biçimler üzerinden mekâna dair aldatıcı etkiler oluşturduğu görölmektedir (Görsel 1.8). Sanatçının bu yaklaşımı, görsel bir paradoks yaratmakta ve perspektife dayalı bir yanılsamayla biçimlerin yeniden inşasına dayanmaktadır. Hand with Reflecting Sphere (Yansıtıcı Küreyle El) adlı bu eserde yansıtıcı yüzeyin sunduğu gerçeklik dikkat çekerken, izleyicide illüzyon etkisi meydana getiren bir algı düzeni kurulmuştur. Kürenin üzerinde görünen çevre ve sanatçının elinin yansıması üç boyutlu bir gerçeklik izlenimi sunarken, izleyicinin kendi yansımasını görememesi bir tür yanılsamaya işaret eder. Bu durum, gerçeklik ile yanılsama arasındaki sınırları belirsizleştirerek, izleyicinin bakışını kararsız bir düzlemde askıya alır.



Görsel 1.13. Anish Kapoor, 2006, Bulut Kapısı, Kamusal Heykel, (10 x13x 20 m.) Millenium Park, Chicago İllinois, ABD.

“Bulut kapısı eserinde (Görsel 1.13) Anish Kapoor, ufuk çizgisi ile zemin düzlemini yansıyan insan bedenlerini bozuma uğratarak heykelin mekânsal bütünlüğüne katmaktadır. Ufuk çizgisi, izleyenin perspektifi doğrultusunda tamamen algılanabilen ve heykelin hacmi oranında görselleşen bir sınır hattı niteliğine bürünmüştür. Heykel, çevresinde gezinen bireylerin biçimlerini bozan yansımalar oluşturarak, civa yüzeyinin soyutlanmış bir haliyle tasarlanmıştır. Bu yüzey, normalde sıvı ve elle tutulması imkânsız olan bir materyalin temsili olarak düşünülmüş; fakat kent ölçeğinde büyütülerek görsel olarak sabitlenmiş ve mimari bir yapı kimliği kazanmıştır. Chicago’nun kent dokusunu kendi yüzeyinde bir araya getiren bu yapı, izleyenin bakışında mekânın durağan bir izdüşümüne dönüşmektedir. Cloud Gate, izleyiciyi içine alarak kent mekânını yansıtan yüzeyinde toplar. Bu yönüyle, yansıtıcı yüzeyin kullanıldığı iki boyutlu çalışmalarda, yanılsama ile gerçeklik nesneleşmekte; üç boyutlu

yapılarda ise izleyici, nesne, bakış ve mekân, yansımanın oluşturduğu gerçekliğin bir parçası hâline gelmektedir.

1.3.Yanılsama Olarak Fotoğraf

Fotoğraf kelimesi ‘ışık’ anlamına gelen Yunancada photos sözcüğüyle ‘resim’ anlamında olan ve yine Yunancada graphos sözcüğünden türetilmiştir (Grzymkowski2016:214). Dolayısıyla fotoğraf; ışığı kimyasal ya da elektronik olarak kaydetme suretiyle kalıcı görüntüler yaratma sanatıdır. Faaliyet ve bir kitle iletişim aracı olarak bilinen fotoğraf; toplumda ve sanat alanında her daim geçerliliğini koruyabilen ve bir sanat olarak çağdaş sanatların içinde yerini ve önemini korumuştur. Disiplinlerarası kural gereği sanatın artık tek başına ele almamaya başladığı günümüzde fotoğraf sanatı da diğer sanatlar gibi işe koyulmaktadır. Çünkü fotoğraf; başlı başına bir malzemeden ibarettir. Dolayısıyla malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanma görevine üstlenmektedir. Ancak fotoğraf, bu görevlerden ibaret olmadığı gibi önünde yanı sıra diğer sanat dallarıyla da bütünleşmeye en yakın etkinliklerden biridir. Sanatları birbiriyle yakın kılan en önemli unsur estetik olmasıyla mevcuttur.

Oda şeklinde içine ışık dahi girilmemeksizin, insanın girebileceği büyüklüğe sahip bir yapısı olan, aynı zamanda oda duvarının küçük bir deliği oluşturulmasıyla Camera Obruca, delikten içeriye süzülen deliğin karşısında olan duvara ters bir biçimde yansıtılmaktadır. Tarihsel zamna bakımından 16. 17. ve 18. yüzyılları itibarıyla Camera Obscura kullanılmış vaziyettedir. Fotoğraf icad edilene kadar ressamalar resim alanında fazlaca kullanıp buna bağlı olarak yapısı bakımından farklı gelişmelere maruz kalıştır. Hem insanların görmesini açıklamada hem de ressamalar da dış dünya ve arasındaki ilişkiyi tanımlayıp algılamak için kullanmıştır.

Ressamaların Camera Obscura ile olan bu ilişkilerini Jonathan Crary (2015:45) şöyle tanımlamaktadır; “Camera Obscura’yla ilgili olarak özellikle 18. yüzyılda yazılmış yazılarda camera obscura’nın yalnızca sanatçılar tarafından kopya çıkartmak ve resim yapılırken yardımcı olması için başvurulmuş bir alet olarak irdelendiği görülür. Çoğu zaman sanatçıların aslında yetersiz olan bir ikameyle yetinmek zorunda kaldıkları düşünülür; onların asıl istedikleri şey, kısa bir süre sonra ortaya çıkacak olan fotoğraf kamerasıdır”. Pozitif bilimlerinin görünür kılınması, teknolojinin gelişmeye yönelik olmasıdır. Ayrıca ressamalar tarafından resmedilen görünen gerçeğin fotoğraf ile yepyeni bir görme biçimini ortaya çıkarmış, dünyaya daha farklı gözle bakılmaya başlanılmıştır.

Sonuç olarak en başta resim sanatıyla fotoğraf büyük bir paralellik sağlamaktadır. İcadından bu yana Fotoğraf, resim sanatında kendine önemli bir yer edinmiş ve ikisi de birbirinden etkilenmiştir. Fotoğrafın resim ile ilişkisi farklı yaklaşımlarla da tarihsel açıdan ortaya atılmıştır. İkisi arasındaki ilişki fotoğrafın yapılışından itibariyle ve fotoğraftan önce yapılmış olan resimlere bakışların farklılaşmasında da neden olmuştur. Bu değişim, ressamlar ve toplumda farklı algılara vesile olmuştur. Bakıldığında ressamların yıllarca el ve göz koordinatlarını geliştirmek için uğraş vermeleri ve kendilerini yetiştirmeleri için harcadıkları özverinin biranda fotoğrafın icaadıyla değişime uğramıştır. Resimdeki bitme aşamasında istenilen sabrın yerini denkleşör ve vizöre ve sabit bir yerde odaklanan cihaza bırakmıştır.



Görsel 1.14. Oscar Gustav Rejlander, Hayatın iki yolu, 1857, Versiyon 1



Görsel 1.15. Oscar Gustav Rejlander, Hayatın iki yolu, 1857, Versiyon 2

Mekanik bir uygulamanın parçası olan fotoğraf ve resim ikilisi Oscar Rejlander'in "Hayatın iki yolu" adlı iki fotoğrafı (Görsel 1.14 ve Görsel 1.15) sanatı farklı bir konuma taşınmaktadır. Hayatın iki yolu, soylu aile kesiminden otuzkişinin Viktorya dönemi tablosunu

oluşturacak şekilde bir araya getirmesiyle yapılmıştır. Fotoğraftaki her bir figürü dengelemiş, ayrıca düzenini ve mimarisini sahne bakımından Raphael'in "Atina Okulu" adlı eserinden örnek almıştır. Resimde bahsi geçen (iki yol)'un çelişmeye yol açan seçimlerinde gencin karşısına çıkan alternatiflerini göstermektedir. Alternatiflerden birisi iyi ve güzeli yorumlarken diğer taraftan da kötüyü çirkini yorumlamaktadır. Birden fazla negatiften oluşan bu çalışma hem bir kompezit fotoğraf hem de bir resim. Farklı insan gruplarını birleştirip büyük bir kompozisyon haline getirmek amacıyla yapılmış bir fotoğraflar bütünüdür. Yaygınlaşan fotoğrafla birlikte oluşmakta olan söylem de resim kendisini hissettirmiştir. Her iki fotoğrafta kışın zor koşulları esnasında yaşam içerisindeki kareler içermektedir. Fotoğrafın gerçekleştiği şehir alanında minimal edilmiş bir doğa görünümü sunulmaktadır. Su kalıntılarına vuran yansıma ile bir araya gelerek şiirsel bir resim ortaya çıkmaktadır.

İcat ve gelişimiyle birlikte geçen yıllar fotoğrafın kullanım alanlarıyla farklı yöntemler de gelişmiştir. Sanatın birçok dalında yer edinmiş olan fotoğraf sanatı, Sanat dallarını etkilemekle kalmayıp onları da etkilemeyi başarmıştır. 19. yüzyıl itibarıyla resimle, ilişki kuran fotoğraf, o dönem içerisinde baktığımızda en çok etkilediği alan resim sanatı ve ressamları olmuştur. Etkileşimin sonucunda resimde geçen birden fazla kavram ve içerik fotoğraf sanatına aktarılmıştır. Kontrastlık, gölge-ışık, kompozisyon, perspektif gibi şematik kelimeler resim sanatından alıntıdır. Fotoğrafi resim sanatına belirttiği yol, görme ve aktarma sanatı olup fotoğrafa benzemek yerine algılama sanatı olup gösterilen yolda ilerlemeyi hedef kılmaktadır.

1.3.1.Fotoğraf Sonrası Döneminde Portre

Post fotoğraf, dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte fotoğrafın sadece bir belge üretim aracı değil, aynı zamanda düşünsel ve estetik bir ifade biçimi olarak yeniden tanımlanmasını sağlayan bir yaklaşımdır. Geleneksel fotoğraf anlayışında esas olan "gerçeği olduğu gibi yansıtmak" ilkesinin yerini, dijital müdahaleler, kurmaca sahneler ve çok katmanlı anlatılar almıştır. Bu anlayış, yalnızca bir görüntünün nasıl üretildiğiyle değil, o görüntünün neyi temsil ettiği ve izleyicide nasıl bir algı yarattığıyla da ilgilenir. Böylece fotoğraf, sadece kayıt değil, kurgu ve eleştiri aracına dönüşür.

Post fotoğraf yaklaşımı, özellikle postmodern düşünceyle paralel bir biçimde, gerçekliğin parçalanabilirliğini, göreceliğini ve çoğul anlatıların önemini vurgular. Artık bir fotoğraf karesinin ne kadar "doğru" ya da "gerçek" olduğundan çok, hangi fikirleri, duyguları ve eleştirileri içerdiği önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, post fotoğraf; sanatçıların toplumsal,

kültürel ya da politik meseleleri görsel olarak sorguladığı bir alan haline gelir. Dolayısıyla klasik belgesel fotoğrafçılığın nesnel sunum biçimi, yerini öznel, eleştirel ve kavramsal yaklaşımlara bırakır.

Post fotoğrafın en dikkat çeken özelliklerinden biri de teknolojik araçların üretim sürecine dâhil edilmesidir. Fotoğraf artık yalnızca kamerayla çekilen bir kare değil; Photoshop, yapay zekâ, 3D modelleme, dijital kolaj gibi yöntemlerle yaratılan, düzenlenen ve yeniden inşa edilen bir yapıdır. Bu teknik imkanlar sayesinde sanatçılar, imgeyi sadece üretmekle kalmaz; aynı zamanda görüntüyle oynamak, onu bozguna uğratmak ya da yeniden kurgulamak gibi işlemlerle eleştirel bir düzlem yaratır. Böylece, görselin içeriği kadar formu da bir söylem haline gelir.

Post fotoğraf sanatçılarının çoğu, izleyicinin görüntüye dair sorgulayıcı bir pozisyon almasını amaçlar. Örneğin, Joan Fontcuberta, gerçek ile kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırarak “görüntüye inanmamak” üzerine görsel oyunlar kurgular. Cindy Sherman, kimlik, toplumsal cinsiyet ve temsiliyet üzerine ürettiği otoportrelerle, fotoğrafın nesnelliğine dair inançları sarsar. Jeff Wall ise dijital müdahale ile sinematografik kurgu arasında bir bağ kurarak izleyiciyi fotoğrafın yapay doğasına yönlendirir. Bu sanatçılar aracılığıyla post fotoğraf, görsel düşünmenin ve eleştirinin sahası hâline gelir.

Post-fotoğraf yaklaşımı, portre fotoğrafçılığını da derinden etkileyerek, geleneksel anlamdaki birey temsiline dayalı görüntü anlayışını dönüştürmüştür. Klasik portre, bireyin dış görünüşünü ve karakteristik özelliklerini yansıtarak kimliğini temsil etmeye çalışırken; post-fotoğraf bağlamında portre artık sadece bir yüzün görüntüsü değil, kimlik, toplumsal rol, kültürel yapı ve medyanın bu unsurlar üzerindeki etkisini sorgulayan çok katmanlı bir temsil alanı haline gelmiştir. Bu yeni anlayışta sanatçılar, portreyi yalnızca kişinin fiziksel varlığını göstermek için değil; o kişilik üzerinden toplumsal veya kavramsal meseleleri görselleştirmek için kullanırlar.

Portre, post-fotoğraf bağlamında artık durağan ve tekil bir anlam taşımaz. Dijital manipülasyonlar, kurgulanmış sahneler ve teknolojik müdahalelerle birlikte birey temsili çoğul, akışkan ve hatta bazen anonim hale gelir. Özellikle Cindy Sherman’ın portrelerde kendisini farklı kimliklerde yeniden inşa ettiği otoportre çalışmaları, portre kavramının sabit bir özneyi temsil etmediğini; aksine kimliğin toplumsal, görsel ve kültürel kodlarla inşa edildiğini gösterir. Bu durum, portreyi bir yüzün temsili olmaktan çıkararak bir kimlik eleştirisine dönüştürür.

Post-fotoğrafın sunduğu teknik ve kavramsal imkânlar, portre üretiminde sanatçıya büyük bir özgürlük alanı yaratır. Portre artık yalnızca karşısındaki kişiyi “görmek” değil, onu yeniden yaratmak, dönüştürmek ve onun üzerinden yeni bir anlam katmanı oluşturmak anlamına gelir. Dijital kolajlar, yapay zekâ ile oluşturulmuş yüzler ya da tamamen sanal birey temsilleri, geleneksel fotoğrafçılığın sınırlarını aşarak yeni portre estetikleri meydana getirir. Böylece izleyici, yalnızca bir yüzle karşı karşıya kalmaz; o yüzün temsil ettiği sosyal kodlarla, medya etkisiyle ve teknolojik üretim süreçleriyle de yüzleşir. Bu dönüşüm, bireyin temsiline dair daha derin eleştiriler geliştirmeyi mümkün kılar. Özellikle günümüz görsel kültüründe kimlik, yalnızca bireyin değil; dijital imgelerin, avatarların, sosyal medya filtrelerinin de şekillendirdiği bir olgudur. Post-fotoğraf portresi, bu kimliklerin çoğulluğunu, yapaylığını ya da geçiciliğini ortaya koyar. Böylece portre; sadece bir bireyin temsili değil, aynı zamanda çağın görsel politikalarını ve estetik stratejilerini de analiz etme aracı hâline gelir.

1.3.2.Kavramsal Sanat ve Fotoğraf Estetiği

Geleneksel sanat anlayışında, estetik ve güzellik kavramları temel alınarak izleyicide duygusal ya da düşünsel bir etki yaratmak amaçlanmıştır. Platon ve Aristoteles’in sanat tanımına göre, sanat bir “öykünme”, yani Osmanlıcada “taklit”, Yunancada ise “mimesis” olarak ifade edilmiştir. Hançerlioğlu ise sanatı, “insanla nesnel gerçeklik arasında kurulan estetik bağ” olarak tanımlar ve sanatın, bu gerçekliğin sanatçıda estetik formlarla yansımaları olduğunu belirtir (2002, s. 364).

Başlangıçta minimal sanatın bir uzantısı gibi görülen kavramsal sanat, biçimsel unsurların son derece sadeleştirildiği ve düşünce ile kavramların ön planda tutulduğu bir yaklaşım olarak gelişmiştir. Joseph Kosuth ve Lawrence Weiner gibi isimler bu süreçte, estetik değerlere bağlı olmayan, biçimsel kaygılardan uzak ve bireysel dil arayışlarını reddeden bir sanat anlayışı benimsemişlerdir. Sanatın tanımını yeniden ele alma süreci, onu yalnızca estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkararak; dilbilim (Kosuth), felsefe ve matematik gibi diğer disiplinlerle ilişkili şekilde yeniden düşünmeye yönlendirmiştir. Kavramsal sanat kapsamında sanatçılar, nesneler arasındaki tekrar eden ilişkileri, dilsel anlamları, objelerin malzeme gibi kullanımını, estetikten uzaklaşmayı ve fotoğraf gibi araçlarla yapılan araştırmaları birer üretim biçimi olarak benimsemişlerdir (Eroğlu, 2020, s. 67-68).

Her ne kadar sanat tanımı üzerine farklı görüşler ortaya atılmış olsa da bu kavramın evrensel bir tanımı yapılamamıştır. Sanatın tarihsel süreç içerisindeki evrimiyle birlikte, 20.

yüzyılın başlarında soyutlama, hazır nesne kullanımı ve kolaj gibi öğelerin sanat yapıtlarına dahil edilmesiyle, sanat kavramı genişlemiş ve yeniden şekillenmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kavramsal sanat, performans, fotoğraf, video, mücevher, kostüm ve tekstil gibi yeni ifade biçimlerinin sanatsal üretim alanına katılmasıyla, sanatın sınırları daha da genişlemiştir (Keser, 2009, s. 292).

Kavramsal sanatın ortaya çıkışında belirleyici olan isim Marcel Duchamp olmuştur. Duchamp'ın 1913 tarihli Bisiklet Tekerleği adlı çalışmasında, bir tabure üzerine yerleştirilmiş nesne aracılığıyla, nesne ve özne kavramlarının yer değiştirmesiyle kavramsal sanatın temelleri atılmıştır. Duchamp'ın ortaya koyduğu sanat anlayışı, "kavram"ı amaç haline getirerek, geleneksel araçlar olan boya, tuval ve fırçayı bir kenara bırakmış ve bunun yerine "hazır yapım" objeleri kullanarak düşünceyi merkeze alan bir yaklaşım geliştirmiştir. 1917'de sergilediği Pisuar (Çeşme) eseri, bu düşünsel dönüşümün çarpıcı bir örneğidir (Eroğlu, 2020, s. 21-22).



Görsel 1.16. Marcel Duchamp, Metal Tekerlek, Boyalı Tahta Tabure,(129.5x63.9 cm),
Sindy and Harriet Janis Koleksiyonu

"Kavram sanat" terimi ilk kez 1961 yılında Henry Flynt tarafından, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan biçimsel sanat hareketlerine karşı bir duruş sergilemek amacıyla kullanılmıştır. Bu terim, sanatsal form yerine düşünce ve kavramların öne çıkarılmasını savunmuştur. Terimin "kavramsal sanat"a dönüşmesinde özellikle Art & Language kolektifi ve Joseph Kosuth'un etkisi büyüktür. Özellikle Kosuth'un 1973 sonrası metin ve çalışmaları, bu bağlamda değerlidir. Bu yeni sanat yaklaşımında görsel deneyimden önce düşünsel süreç önem kazanmış, eserin fiziksel yapısı ikinci plana itilmiştir (Eroğlu, 2020, s.7). Başlangıçta "düşünce sanatı" veya "enformasyon sanatı" gibi terimlerle de anılan bu eğilimler, Sol Lewitt'in 1967'de

Artforum dergisinde yayımladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” başlıklı yazısıyla daha geniş kabul görmüştür.



Görsel 1.17. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar adlı kitabında, estetik haz ve görsel algıyı ikinci plana atan kavramsal sanatçılar arasında Joseph Kosuth'un önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. Antmen'e göre Kosuth, sanatın doğasının kendiliğinden kavramsal olduğunu savunmakta ve sanatsal üretimin varlığının ancak dil aracılığıyla mümkün olabileceğini öne sürmektedir. Ona göre, eğer dil yoksa sanat da var olamaz (2009, s. 195). Kosuth'un sanat ile dil arasındaki bu güçlü bağa yaptığı vurgu, kavramsal sanatın biçimden ziyade düşünceye odaklanmasıyla örtüşmektedir.

Kavramsal sanat, sanatı yalnızca görsel bir biçim ya da estetik nesne olarak ele almak yerine, onun zihinsel bir süreç, düşünsel bir ifade biçimi olduğunu vurgular. Bu yaklaşıma göre sanat eseri, kullanılan malzeme ya da biçimsel düzenlemelerden çok, taşıdığı düşünsel içerikle anlam kazanır. Eserin ardındaki fikir, üretim biçiminden ya da kullanılan teknikten daha öncelikli ve belirleyicidir. Bu anlayış, sanatı belirli formlara ve geleneksel türlere (örneğin resim, heykel, fotoğraf) hapseden sınırları aşmayı hedefler. Dolayısıyla, kavramsal sanat; sanatı sadece gözle görülebilen bir nesne değil, aynı zamanda düşünsel bir tartışma alanı olarak yeniden tanımlar (Oskay, 2018, s. 809).

Bilimsel ve teknolojik ilerlemelerle birlikte sosyal ve ekonomik alanda yaşanan dönüşümler, sanatçıların dünyaya bakış biçimlerini yeniden değerlendirmelerine yol açmıştır. Bu sorgulayıcı yaklaşım, doğrudan sanat üretimlerine de yansımış ve sanatçıların daha özgün, farklı biçimlerde işler ortaya koymalarını sağlamıştır. Kavramsal sanatın temelleri de bu düşünsel dönüşümle birlikte atılmıştır. Sanatçının dış dünyayı ele alış tarzının değişmesi ve

sanatın artık kendi doğasına yönelmesi, sanatı hem konu hem de araç hâline getirmiştir. Modern sanatla birlikte ortaya çıkan bu yeni anlayış; sanatın ifade biçimlerinde, kullanılan materyallerde ve üretim süreçlerinde radikal bir değişime neden olmuş; geleneksel sanat anlayışından uzaklaşarak daha soyut, düşünsel bir yapıya geçiş sağlamıştır. Bu süreçte sanat izleyicisi de yalnızca tüketici değil, eserin bir parçası hâline gelerek düşünmeye ve yorumlamaya yönelmiştir. Ortaya çıkan bu yaklaşım, günümüzde Kavramsal Sanat (Conceptual Art) olarak adlandırılmaktadır (Çeliksap & Allahverdiyeva, 2024). Bu dönüşüm sürecinde, fotoğraf alanındaki yenilikler de sanatçının içsel dünyasına yönelmesi için gerekli zemini oluşturmuştur. Sanatta yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda ruhsal ve düşünsel katmanlar da önem kazanmıştır. Böylece, fotoğraf hem modern sanat akımlarının gelişimini etkileyen hem de kendi içinde bağımsız bir dil oluşturarak kavramsal sanatın şekillenmesine katkı sağlayan bir araç hâline gelmiştir. Modern sanat anlayışında konunun ve içeriğin geleneksel anlamda önemini kaybetmesi,

Gerçekliğe bağlı kompozisyonların geri plana çekilmesi ve sanatçının bireysel yaklaşımına odaklanması, büyük ölçüde sanat ile toplum arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanmasından ve fotoğrafın icadıyla nesnel gerçekliğin temsilinde yaşanan kırılmadan kaynaklanmaktadır. Artık sanatçılar, klasik estetik kurallara bağlı kalmaksızın, kişisel duyarlılıklarını sanat üretiminde daha çok ön plana çıkarmışlardır. bu süreci şu şekilde değerlendirir: “Modern sanatın gelişimi üzerinde en kalıcı ve güçlü etki, fotoğrafın icadı ve fotoğrafların çoğaltılabilir hâle gelmesidir” (Ersoy 2016,s.100).

Kavramsal fotoğrafın tarihsel kökenleri 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Dadaizm ve Sürrealizm akımlarına dayanmaktadır. Bu dönem sanatçıları, fotoğrafı yalnızca belgeleyici bir araç olarak değil; fikirleri, soyut kavramları ve zihinsel süreçleri ifade etmenin bir yolu olarak değerlendirmişlerdir. Örneğin Fransız sürrealist sanatçı Man Ray, 1920’li yıllarda ortaya koyduğu “fotoğrafik nesne” kavramıyla fotoğrafı sadece bir araç olmaktan çıkararak, bizzat sanatın kendisi hâline getirmiştir. 1960’larda gelişen Fluxus hareketi ise sanat nesnesinin üretiminden ziyade, sanatın yaşamla bütünleşmesini savunmuştur. George Maciunas ve John Cage’in öncülüğünü yaptığı bu akım, sanatın bir eylem ve deneyim olarak algılanması gerektiğini ileri sürerek gösteri biçimlerine yönelmiştir (Keser, 2009).

Bu süreçte kavramsal sanat ve minimalist sanat anlayışlarının gelişmesiyle birlikte kavramsal fotoğraf daha belirgin bir yer edinmiştir. 1960’lı yıllardan sonra ortaya çıkan birçok

sanat biçimi, geniş anlamda kavramsal sanat çatısı altında değerlendirilmiş, ancak bu yaklaşım sanat tarihinde çeşitli biçim ve anlayışlarla evrilerek yoluna devam etmiştir. Kavramsal sanat, yalnızca bir döneme özgü bir hareket olmaktan çıkarak, çağdaş sanatın düşünsel temelini oluşturan bir yaklaşıma dönüşmüştür.

2.BÖLÜM: UYGULAMA RAPORU

2.1.Uygulamanın Yapılış Gerekçesi:

Bu çalışmanın temel amacı, tümsek aynanın sunduğu çarpıtılmış gerçeklik algısını, sanatsal bir anlatım biçimiyle sorgulamak ve yeniden yapılandırmaktır. Mekanik bir yansıma aracı, estetik ve düşünsel anlamda imgeyi yeniden üretir. Tümsek aynalar gündelik hayatta güvenliği artırmak ve görünmeyeni görünür kılmak için kullanılırken, burada metaforik bir anlatı aracına dönüşür. Görünmeyenlerin sanatsal temsil yoluyla görünür kılınmasına dair bir arzuya işaret edilir. Aynanın sunduğu görüntü, gerçekliğin kırılğan doğasını ortaya çıkarır. İzleyici, bu bozulma sayesinde algının mutlaklığına dair sorgulayıcı bir konuma itilir.

Aynayı bir çerçeve olarak kullanmak, geleneksel resim çerçevesinin sınırlarını sorgulayan çağdaş bir yaklaşımdır. Aynadaki görüntü hem iç dünyanın hem de dış gerçekliğin temsilini bulanıklaştırır. Böylece, izleyicinin mekânla ve görüntüyle olan ilişkisi farklı bir boyuta taşınır.

İnsan figürünün merkezde konumlanması, doğrudan izleyiciyle bakış ilişkisi kurar. Bu ilişki, figürün yalnızca resimde bir nesne olarak değil, aynı zamanda özne olarak da işlev görmesine olanak tanır. Figürün bu şekilde yerleştirilmesi, izleyiciyi resme dahil eden bir strateji olarak da düşünülebilir.

Eserlerdeki deformasyon unsuru, yalnızca optik bir yansıma sonucu değil, aynı zamanda bireyin kimlik ve aidiyet duygularına dair psikolojik göndermeler taşır. Bedenin biçimsizliği, çağdaş kent yaşamında bireyin karşılaştığı kimlik çözümlerini temsil eder. Genişletilmiş gökyüzü, dramatik bulut formu veya ısızsız bir otopark sahnesi, hafızaya, düşe veya içsel bir alana açılan bir pencere gibi işlev görür. Böylece çalışmalar, yalnızca mekânı değil, zihinsel bir durumu da temsil eder.

Aynanın kırılması veya çizilmesi önemsizmediğinden bilinçli bir tercih olarak yorumlanabilir. Bu kırılma, gerçekliğin artık bütüncül ve tekil olarak algılanamayacağına; her algının bir çatlak taşıdığına işaret eder. Aynanın çerçevesindeki uyarı renkleri, algının güvenilirliğini sorgulayan simgesel detaylardır.

Bu eserler, modernist anlamda mutlak hakikat arayışını reddeder. Tümsek aynanın sunduğu görme deneyimi, optik gerçekliğin doğruluğunu sorgular. Rönesans perspektif geleneğine karşı durarak mekânı çok katmanlı ve izafi bir düzlemde kurar.

Sanatçının tümsek aynayı bir natürmort nesnesi olarak seçmesi, izleyicinin bedenini ve bakışını da çalışmanın bir parçası haline getirir. Resmin sunduğu görsel alan, yalnızca estetik değil, aynı zamanda bilişsel ve duygusal bir katılımı deneyimlenir. Böylece izleyici, yalnızca gözlemci değil, temsilin içindedir.

Sonuşsal nitelikte bu çalışmalar; görsel gerçeklik, algı, kimlik ve temsil gibi kavramlarını çok boyutlu biçimde ele alan kavramsal bir yorumdur. Tümsek ayna bir araç olmaktan çıkarak hem içsel hem de toplumsal kırılmaları simgeleyen güçlü bir metafora dönüşür. Eser, çağdaş sanatın düşünsel, biçimsel ve felsefi katmanlarını içinde taşıyıcı nitelikte birer örnektir.

2.2.İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar:

Sanat tarihinin temel meselelerinden biri, gerçekliğin nasıl temsil edildiği sorusudur. Bu çerçevede, “yansıma” ve “yanılsama” kavramları hem görsel kültürde hem de çağdaş sanatın düşünsel zemininde önemli tartışma alanları yaratır. Özellikle modern ve kavramsal sanat pratiklerinde bu iki kavram, temsilin doğasına dair eleştirel okumaların çıkış noktasıdır.

Yansıma, doğrudan bir fiziksel olgudur. Işığın yüzeyden sekerek göze ulaşmasıyla gerçekleşir. Ayna, su, cam gibi düzlemler; gerçekliğin sadık bir kopyasını sunduğu düşünülerek “objektiflik”le özdeşleştirilmiştir. Ancak bu sadakat, yüzeyin biçimi ve gözlemcinin konumuna göre değişebilir.

Fotoğraf da aynaya benzer şekilde ışık yoluyla gerçekliği yansıtır. Ancak kadraj, bakış açısı, ışık ayarı gibi unsurlar; fotoğrafı nesnel bir araç olmaktan çıkarıp yorumlayıcı bir temsil biçimine dönüştürür. Bu nedenle her fotoğraf, aynı zamanda bir seçim ve kurgu ürünüdür. Resim sanatı ise temsili doğrudan zihinsel bir üretim süreci üzerinden şekillendirir. Perspektif, kompozisyon, ışık-gölge gibi araçlarla algı yönlendirilir ve izleyici, gerçekliğin değil, sanatçının zihinsel dünyasının içine çekilir. Burada “yanılsama” kavramı devreye girer; çünkü iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu bir dünya yaratılmaya çalışılır.

Tümsek aynalı görselde ise bu iki kavram çarpıcı biçimde iç içe geçmiştir. Ayna, fiziksel gerçekliği yansıtırken; yüzeyin eğriliği mekânı ve figürü çarpıtarak perspektifi bozar. Aynadaki görüntü, artık sadece bir yansıma değil, algının kendisinin nasıl değiştirilebileceğine dair bir göstergedir.

Deforme olmuş ayna yüzeyinden yansıyan deforme olmuş beden, zihinsel bir katman oluşturur. Artık karşımızda yalnızca bozulmuş bir görüntü değil; aynı zamanda bu görüntünün estetik olarak biçimlendirilmiş, düşünsel olarak yorumlanmış versiyonu vardır. Böylece yansıma ile yanılısma tek bir görsel düzlemde buluşur.

Yansıma, burada nesnelliğini yitirerek algıya bağlı bir duruma dönüşür. Tümsek aynanın sunduğu çarpıklık, artık sadece fiziksel değil; izleyicinin gerçeklikle olan ilişkisini de metaforik olarak çarpıtır. Bu durum, Jean Baudrillard'ın “simülasyon” kavramı ile ilişkilendirilebilir; çünkü artık gerçekliğin yerini temsilin aldığı bir düzlemdeyizdir. Aynı zamanda figürün kendine dışsal bir bakışla yaklaşması, varoluşsal bir sorgulama alanı da yaratır. İzleyici hem bakan hem de bakılan konumundadır. Martin Heidegger'in “Dasein” (orada olmak) kavramıyla ifade ettiği gibi, birey kendi varlığını ancak mesafe alarak, kendini bir başkası gibi izleyerek anlayabilir.

Eserlerde, yalnızca biçimsel bir deneyim sunulmaz; aynı zamanda izleyiciyi düşünmeye zorlar. Görmenin pasif bir alımlama olmadığını, aksine zihinsel ve kültürel olarak yapılandırıldığını kanıtlar. İzleyici artık sadece dış gözlemci değil, aynı zamanda bu kırılmış gerçekliğin bir parçasıdır.

Sonuç olarak, bu yapıt; resim ve fotoğraf, yansıma ve yanılısma, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları silikleştirir. Sanatçının estetik tercihi ve düşünsel kurgusu, fiziksel yansımanın içine sızarak çok katmanlı bir temsile dönüşür. Böylece, çağdaş sanatın temel meselelerinden biri olan “görmek” eylemi, yeniden sorgulanır: Ne görüyoruz, neye göre görüyoruz ve ne kadarına inanıyoruz?

2.3.Uygulamanın Düşünsel Yönü

Bu yapıt ilk bakışta bir otopark veya yoldaki herhangi bir aynada gerçekleşen sıradan bir yansıma gibi algılansa da derinlemesine incelendiğinde hem izleyiciyi hem de temsilin doğasını sorgulayan kavramsal bir düzenlemeye dönüşür. Sanatçı burada yalnızca bir mekânı betimlemez; aynı zamanda mekânın, bedenin ve bakışın bozulmuş versiyonlarını birlikte sunarak gerçeklik algısının ne kadar kırılgan olduğunu ortaya koyar. Yansıma, gözle görülenin tek biçimi olmadığını, görüntünün araçlar aracılığıyla nasıl değiştirilebileceğini gösterir. Bu noktada yapıt, kavramsal sanatın temel sorusu olan “Sanat nedir?” yerine, “Gerçeklik nedir?” sorusuna da yönelir.

Tümsek aynanın sunduğu distorsiyon (bozulma), yalnızca fiziksel bir kırılma değil; aynı zamanda bireyin kendini dış dünyada nasıl konumlandığına da çarpıtılmış bir metaforudur. İzleyici, aynadaki kişinin hem özne hem de nesne olduğunu fark eder. Kendi bedenini yansıma içinde yeniden görmesi, bireyin dış gerçeklikle olan ilişkisini dairesel bir sorgulamaya iter. Bu çarpıklık, Jean Baudrillard'ın simülasyon teorisinde değindiği gibi, gerçekliğin yerini imgenin aldığı, hatta imgenin artık kendi başına bir gerçeklik yarattığı bir durumu çağırıştırır.

Düşünsel açıdan bakıldığında bu eser, sanatçının bakışıyla izleyicinin bakışı arasında kurulan ilişkiyi tersine çevirir. Yansımadaki figür, bizzatı sanatçının kendisi olabilirken, aynı zamanda herhangi bir gözlemci de olabilir. Buradaki belirsizlik, Roland Barthes'ın "gösteren" ve "gösterilen" ayrımına gönderme yapar. Aynada görünen kişi bir anlam taşırken, bu anlam sürekli olarak izleyicinin yorumuna göre şekil değiştirir. Böylece sanat, sabit bir anlam sunmaz; izleyicisini aktif bir yorumlayıcıya dönüştürür.

Metafiziksel olarak değerlendirildiğinde ise yapıt, bireyin kendine dışsal bir gözle bakma çabasıyla ilgilidir. Aynada görünen figür, bir kimlik temsili değil, bir varlık sorgusudur. Varlık, burada kendi görüntüsünden hem uzaklaşır hem de ona mahkûm olur. İnsan, dünyadaki varlığını ancak onunla yüzleşerek ve onu mesafeden izleyerek anlayabilir. bir temsil aracı olarak ynanın seçilmesi, izleyiciyi yalnızca görsel değil, varoluşsal bir düzlemde de etkilemeyi amaçladığının ifadesidir.

Sonuç olarak, bu eser yalnızca bir otoportre ya da mekân betimlemesi değildir. Aynanın sunduğu kırılmış bakış, sanatın gerçekliği birebir kopyalayan bir araç olmaktan çıkıp, gerçekliği yeniden kuran bir düşünsel alan haline geldiğini gösterir. Aynadaki görüntü ne tam anlamıyla gerçektir ne de tamamen hayalidir; bu ara durumda, sanatın hem kendini hem de izleyicisini düşündüren yapısı ortaya çıkar. Bu yönüyle eser, kavramsal sanatın düşünsel temelleriyle örtüşürken aynı zamanda sapdüşünsel bir varlık sorgulamasını da içinde barındırır.

RESİMLER



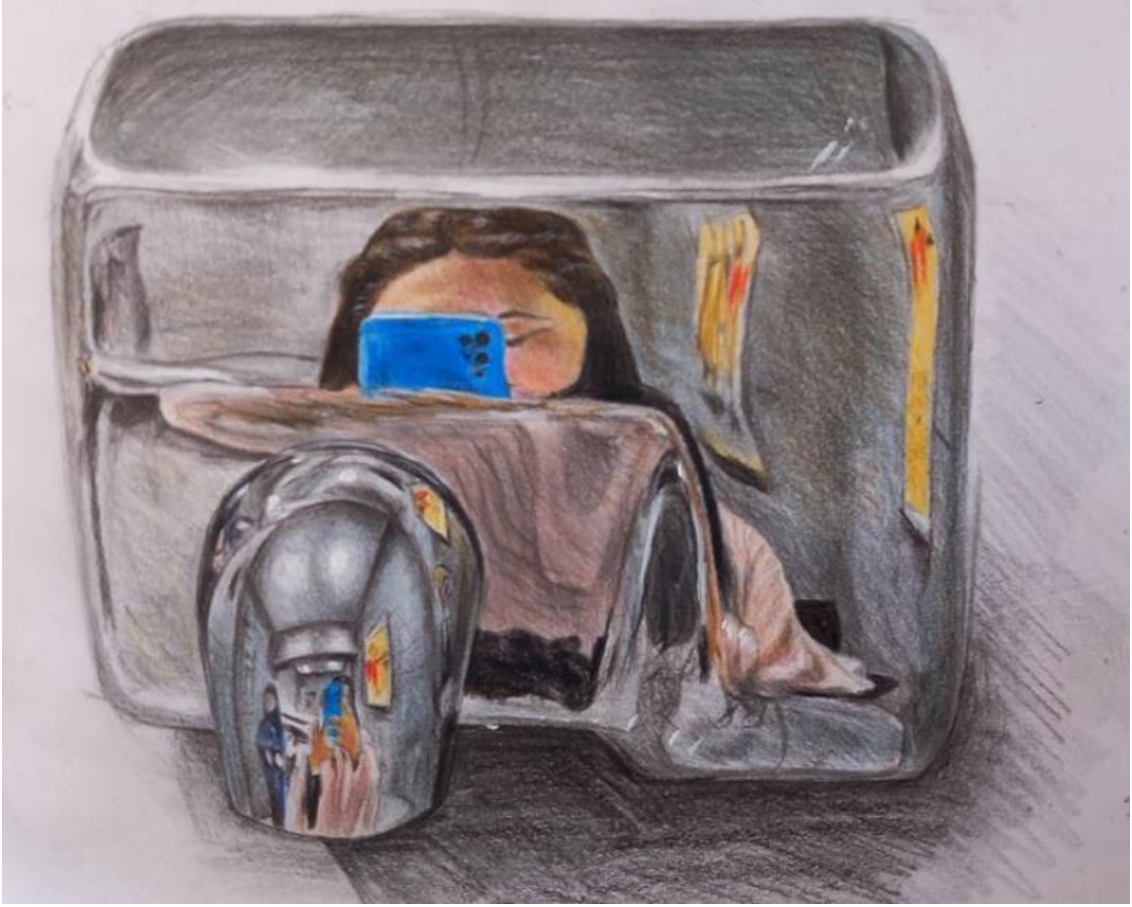
Görsel 2.1.Fatma İnalkaç, “Çaydanlıktaki Yansıma”, Kağıt üzerine yağlıboya,(29x20 cm.), 2024.



Görsel 2.2.Fatma İnalkaç, “Semaverdeki Yansıma 1”, Kağıt üzerine karışık teknik ,(29x29 cm.), 2024.



Görsel 2.3.Fatma İnalkaç, “Semaverdeki Yansıma 2,3”, Kağıt üzerine renkli kalem, her biri (29x18 cm.), 2024.



Görsel 2.4.Fatma İnalkaç, “El Kurutucusunda Yansıma ”, Kağıt üzerine renkli kalem 20x29 cm.), 2024.



Görsel 2.5.Fatma İnalkaç, “Duş başlığındaki Yansıma ”, Kağıt üzerine yağlıboya,(20x29 cm.), 2024.



Görsel 2.6.Fatma İnalkaç, “Aynadaki Yansıma ”, Kağıt üzerine renkli kalem,(29x20 cm.), 2025.



Görsel 2.7.Fatma İnalkaç, “Tümsek Ayna Etkisi 1 ”, Tuval üzerine yağlıboya,(90x90 cm.), 2025.



Görsel 2.8.Fatma İnalkaç, “Tümsek Ayna Etkisi 2 ”, Tuval üzerine yağlıboya,(90x90 cm.),
2025.



Görsel 2.9.Fatma İnalkaç, “Tümsek Ayna Etkisi 3 ”, Tuval üzerine yağlıboya,(90x90 cm.), 2025.



Görsel 2.10. Fatma İnalkaç,"Tümsek Ayna Etkisi 1,2,3", Mezuniyet Sergisinden Görünüm,
Haziran 2025, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, ERZURUM

KAYNAKÇA

- Borrell del Caso, P. (1875). Escape from Criticism [Oil on canvas].
<https://share.google/qFwWPLwuMMQESmeke>
- Bosch, H. (1500). The Seven Deadly Sins and the Four Last Things [Yağlıboya tablo]. Prado Müzesi.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Boschsevendeadlysins.jpg>
- Caravaggio. (1594–1596). Narcissus [Yağlıboya tablo]. Wikipedia.
https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Narcissus-Caravaggio_%281594-96%29_edited.jpg
- Carracci, A. (1597). Tanrıların Aşkları [Fresk]. Palazzo Farnese Galerisi.
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Loves_of_the_Gods
- Dali, S. (1937). Metamorphosis of Narcissus [Yağlıboya tablo]. Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphosis_of_Narcissus
- Eyck, J. V. (1434). Arnolfini'nin Evlenmesi [Yağlıboya tablo]. Wikipedia.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi
- Fraser, J. (1908). Fraser Spiral Illusion [Illustration].
https://tr.wikipedia.org/wiki/Fraser_spiral_ill%C3%BCzyonu
- Gombrich, E. H. (1997). Sanatın Öyküsü (S. S. Yüce, Çev.). Remzi Kitabevi. (Orijinal eser 1950'de yayımlandı)
- Gombrich, E. H. (2002). Sanat ve Yanılsama: Resimsel Temsilin Psikolojisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2012). Sanatın Öyküsü (T. S. Seçkin, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (Tarih yok). Felsefe Sözlüğü. Remzi Kitabevi.
- Henry, W. B. (Ed.). (Tarih yok). The oldest version of the Narcissus myth. (Çalışmanın yayın yılı belirtilmemiştir; Parthenius'un anlatımı temel alınmıştır.)
- Honour, H., & Fleming, J. (2009). Sanatın Öyküsü (N. Berkes, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Kemp, M. (1990). The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. Yale University Press.
- Lacan, J. (2004). Écrits (S. Fink, Trans.). W. W. Norton & Company. (Orişinal eser 1966’da yayımlandı)
- Lascaux Cave. (n.d.). Lascaux’daki Mağara Resimleri. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Lascaux>
- Mantegna, A. (1483). Dead Christ [Oil on canvas]. Pinacoteca di Brera, Milan, Italy. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Mantegna_Andrea_Dead_Christ.jpg
- Ovidius. (M.Ö. 8). Metamorphoses (A. D. Melville, Trans.). Oxford University Press. (Türkçeye “Dönüşümler” adıyla çevrilmiştir.)
- Sansio, R. (1509). Atina Okulu [Fresk]. Vatikan Apostolik Sarayı. https://tr.wikipedia.org/wiki/Atina_Okulu
- Tiepolo, G. B. (1145). Apollo, Güneş Arabasında Beatrice I ile Frederick I Barbarossa’ya giderken [Fresk]. İmparatorluk Odası. <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Giovanni-Battista-Tiepolo/35361/>
- Waterhouse, J. W. (1903). Echo and Narcissus [Tuval üzerine yağlıboya]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Echo_and_Narcissus_%28Waterhouse_painting%29

ÖZGEÇMİŞ



Fatma İnalkaç (Kars, 2001)

2006-19- İlk, Orta ve Lise Eğitimi Kars'ta sürdürdü.

2021-25- Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Lisans Eğitimi sürdürdü.

SERGİLER:

2025- “Mezuniyet Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, ERZURUM

2024- “Güz Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı- ERZURUM

2024- “BİZ312E” Prof. Fevziye Eyigör Pelikoğlu Atölyesi Öğrencileri Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, ERZURUM.