



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

ÇAĞDAŞ SANATTA TAKLİT, ALDANMA VE TROMPE L'OEİL

Hüseyin ARICI

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

ÇAĞDAŞ SANATTA TAKLİT, ALDANMA VE TROMPE L'OEİL

Hüseyin ARICI

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2024

ÇAĞDAŞ SANATTA TAKLİT, ALDANMA VE TROMPE L'OEİL

Danışman: Prof. Refa EMRALI

Yazar: Hüseyin ARICI

ÖZ

Araştırmada taklit ve yanılsamaya dayalı üretim stratejileriyle ele alınan biçimlerin, sanat tarihinde çeşitli dönemlerin sanat hareketleri ile ilişkisi, gerçek, taklit, Trompe l'oeil, gerçekçilik kavramlarıyla ve ilgili çağdaş sanat eserleri örnekleriyle incelenmektedir. Taklit etme yöntemleri ile yanılsama yaratabilen sanat nesnelere, izleyende aldatma, aldanma durumu yaratabilmektedir. Bu araştırmada aldatma, aldanma halinin sözlü, yazılı ve görsel araçlarla özellikle görsel-plastik sanatlar alanındaki izleri sanat yapıtları üzerinden değerlendirilmektedir. İzleyici, sanatçıların eserleri ile yarattıkları göz aldanmaları gibi, sosyal veya bireysel yaşamlarında da aldanma/aldatma eylemleriyle karşılaşmaktadır. İzleyicinin deneyimlediği bu aldatılma halleri de tıpkı göz aldanmaları gibi sanatçıların çalışmalarına konu olabilmektedir. Taklit etme ve yanılsamanın, toplumsal, bireysel ve inanç konularıyla ilişkisi, araştırmanın genelinde etkili olmuştur. Duyum ve duygu yanılsaması ekseninde araştırılan sanat nesnelereinin kurgulanış biçimleri sanat tarihinden örnekler eşliğinde kuramlara dayanak gösterilerek “1”, “Hazır Nesne”, “Omurgasızlar” ve “Merhamet” isimli serilerle üretimleri ve sanatsal ilişkileri sunulmaktadır.

Birinci bölümde Gerçek ve Taklit kavramları felsefi tartışmalar üzerinden incelenmektedir. Taklit hakkında edinilecek bilgilerin gerçeği, gerçek hakkında edinilecek bilgilerin ise taklidi anlamaya yardımcı olacağı ve ilgili sanat nesnelereinin araştırılmasını kolaylaştıracağı düşünülmektedir. Gerçek ve Taklit anlamları arasındaki ilişki başlığı altında yapılan araştırmalar aracılığıyla öğrenilen, gerçeklik, hakikat, mimesis, mimikri, algı ve öykünme gibi terimlerin düşünürler tarafından anlatılan anlamları sunulmaktadır.

İkinci bölümde taklit, gerçek, gerçeklik ve yanılsama terimlerinin etkilerinin görüldüğü 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar üretilmiş sanat nesnelereinin biçimsel ve kavramsal incelemeleri yapılmaktadır. Bölümde realizm, trompe l'oeil, fotografik gerçekçilik, hiper-realizm ve çeşitli disiplinlerle oluşturulmuş enstalasyonlara yer verilmektedir. İkinci bölümde seçilen sanat eserleri üçüncü ve dördüncü bölümde yer verilen sanat nesnelere ile teknik ve kavramsal açılardan ilişkili olabilecek sanat nesnelereidir.

‘Aldanma’ isimli üçüncü bölüm, toplumsal ve bireysel olguları, taklit yöntemleri ile ele alan sanat nesnelere içerir. Neredeyse her durumda ve koşulda, bireyin bir yanılgı ve kandırılma hali içinde olabileceği ihtimali üzerinden oluşturulan projeler, plastik anlatımlarla ifade edilmektedir. Herkesin kandıran ve kandırılan olduğu düşüncesiyle üretilen üçüncü ve dördüncü bölümdeki çalışmalar, seçilen konular bağlamında kurgulanmış ve yerleştirme yöntemleriyle çalışılmıştır. “Aldanma” ve “Merhamet”, ‘taklit’ ile oluşan göz aldanmalarını, insanın sosyal ve bireysel yaşamında aldatan ve aldanan olduğu durumlar ile harmanlandığı sanat objelerinin bulunduğu serilerin genel başlığıdır.

Anahtar Kelimeler: Taklit, yanılsama, gerçeklik, benzetme, trompe l’oeil.

IMITATION, DECEPTION AND TROMPE L'OEIL IN CONTEMPORARY ART

Advisor: Prof. Refa EMRALI

Author: Hüseyin ARICI

ABSTRACT

In this research, the relationship between the forms that have been discussed through the production strategies that are based on imitation and deception and the art movements of various periods in the history of art is examined with the concepts of real, deception, Trompe l'oeil, realism and examples of related contemporary artworks. The art objects that can create illusion through imitation methods can build a state of deception and being deceived in the viewer. In this research, deception and the traces of deception through verbal, written and visual tools, especially in the field of visual-plastic arts are evaluated through artworks. Just as the illusion created by the artists through artworks, the viewer also encounters the acts of deception and being deceived in their social or individual lives. These states of deception that are experienced by the viewer can also be the subject of artists' works, just like the optical illusions. The relationship of imitation and illusion with social, individual and belief issues have been influential throughout the research. The creation processes of art objects, which have been explored in the axis of the illusion of sensation and emotion are presented in the series entitled "1", "Ready-made Object", "Spineless" and "Mercy" through examples from the history of art, based on theories.

The first chapter explores the concepts of Real and Imitation through philosophical discussions. It is assumed that the information about imitation will help to understand the real and the information about the real will help to understand imitation and facilitate the exploration about the related art objects. The meanings of the terms such as reality, truth, mimesis, mimicry, perception and pastiche, which have been learned during the research, are presented through the perspectives of philosophers in the chapter, The Relationship between the Meanings of Real and Imitation.

The second chapter formally and conceptually examines the art objects that were produced between the 17th century and the 20th century, a period influenced by the terms imitation, real, reality and illusion. The chapter includes realism, trompe l'oeil, photographic realism, hyper-realism and installations created with various disciplines. The artworks selected in the

second section are art objects that can be technically and conceptually related to the art objects in the third and fourth sections.

The third section, “Deception”, includes the art objects that deal with social and individual phenomena through imitation methods. The projects, which are based on the possibility that an individual can be in a state of delusion and deception in almost every situation and condition, are expressed through plastic expressions. The Works included in the third and fourth chapters, which have been produced with the idea that everyone is a deceiver and a deceived, have been created in the context of the selected subjects and built with installation methods. “Deception” and “Mercy” are general title of the series of art objects that blend the illusions that are created through ‘imitation’ with the situations in which people are deceivers and deceived in their social and individual lives.

Keywords: Imitation, illusion, reality, mimesis, trompe l’oeil.

TEŞEKKÜR

Sanat çalışma raporunun hazırlık sürecinde ve dolayısıyla sanat üretimine b y t katkı sağlayan araştırmaya katkılarında dolay ı kıymetli hocam Prof. Refa Emrali'ye çok teşekkür ediyorum. Bu sayede öğrendiğim bilgiler ve yazım yöntemleriyle devam edeceğimi, eksiklerimi tamamlayıp kendimi geliŐtireceėimi bilmenizi isterim.

Bütün bu araştırma sürecinde bana en büyük katkıyı sağlayan, ayrıca sadece iyi günde değil kötü günlerimde de yanımda olan desteğini esirgemeyen arkadaŐım, hocam Dr. Öğr. Üyesi Sultan Burcu Demir'e teŐekkürlerimi sunuyorum. Bana eksiklerimi çekinmeden söyleyip, üretim için verdiğin desteğin kıymetinin farkındayım.

Araştırma sürecinde düŐüncelerinden, çalıŐmalarından, eserlerinden faydalandığım, herkese bilgilerini paylaŐtıkları için teşekkür ediyorum; alıntılar ve dayanak gösterdiğim araştırmalar bana yeni değerler kattığı gibi  retimimin varlığını sorguladığım anlarda bana yol gösterdiler.

Yoğun  alıŐma süresince onları ihmal ettiğim anlarda anlayıŐ gösteren öğrencilerime teşekkür ediyorum.

Her türlü konuda maddi manevi desteklerinden ötürü yakınlarıma teşekkür ediyorum. Bana destek olan dostlarıml Rukiye Epli Dede, Semir Dede, Esin Aykanat Avcı, Erhan Avcı, Begüm Erol, Deniz Erdeniz, Berk Altunsoy'a minnetlerimi sunuyorum. Kurulumda yardımlarından dolay ı Őule Demir, Ahmet Rasim Saygılı, Yusuf Nebi Yazıcı ve Ozan Yılmaz'a Fransızca kelimelerinde yardımcı olan Zeynep Temiz'e teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vi
GÖRSEL DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: GERÇEK VE TAKLİT	2
1.1. Gerçek, Gerçeklik ve Algı Tanımlamaları.....	2
1.2. Taklit.....	6
2. BÖLÜM: SANAT ÇALIŞMALARINDA GERÇEK VE TAKLİT	10
2.1. Trompe l’oeil	10
2.2. Gerçekçilik.....	19
2.3. Hiper-Gerçek/Süper-Gerçek	24
3. BÖLÜM: ALDANMA!	37
3.1. 1 Serisi	38
3.2. “Hazır Nesne” Yanılgısı	47
3.3. Omurgasızlar.....	51
4. BÖLÜM: MERHMET	60
SONUÇ	72
KAYNAKLAR	74
ETİK BEYANI	78
ORJİNALLİK RAPORU	78
ORIGINALITY REPORT	80
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	81

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. William M. Davis,1870, Bir Tablo Arkası / A Canvas Back. Fine Art Chine....	11
Görsel 2. Cornelis Bisschop, (Tarihi bilinmiyor) Sandalyede Uyuyan Çocuk / Sleeping Child in a Chair. Puphist.	12
Görsel 3. Hans Holbein,1497-1543, Mezarındaki İsa / The Dead Christ, History Today..	13
Görsel 4. Masaccio, (1425-1428), Kutsal Üçlü / Holy Trinity	14
Görsel 5. Masaccio, (1425-1428), Kutsal Üçlü / Holy Trinity, detay.	14
Görsel 6. Antonio Forbera (tarih bilinmiyor), Ressam Şövalesi / The Painter's Easel.	15
Görsel 7. Rene Magritte, (1898-1967), İnsanlık Durumu / La Condition Humaine.....	16
Görsel 8. Rene Magritte, (1898-1967), İnsanlık Durumu / La Condition Humaine.....	16
Görsel 9. Rembrandt, (1646), Kutsal Aile / La Sainte Famille Artfulliving.	17
Görsel 10. John Frederick Peto, (1894), Eski Zaman Mektup Rafı / Old Time Letter Rack.....	18
Görsel 11. Cornelis Brisé (1656). Amsterdam Belediyesi Maliye Bölümü Duvarındaki Belgeler / Documents on the Treasury wall of the Amsterdam City hall.	19
Görsel 12. Jean-Farçois Millet, 1857, Başak Toplayan Kadınlar / The Gleaners. Resim Biterken.	20
Görsel 13. John Everett Millais, 1829-1896, "İsa Ebeveynlerinin Evinde, (Marangozun Dükkanı / Christ in the House of His Parents (‘The Carpenter’s Shop’) Tate.	21
Görsel 14. Gustave Courbet, 1855. Sanatçının Atölyesi: Gerçek bir Alegori / The Artist's Workshop: A True Allegory Wanart.	21
Görsel 15. John de Andrea, 1988, Alegori: Courbet'ye Saygı / Allegory: After Courbet Collection. Artgallery.....	22
Görsel 16. Rene Magritte,1929, İmgelerin İhaneti / La Trahison Des Images.....	25
Görsel 17. Marcel Duchamp, 1917, Çeşme / Foundation Tate.....	26
Görsel 18. Richard Estes, 1976, Çift Otoportre / Double Self-Portrait Cloudfront.....	27
Görsel 19. Chuck Close, 1967, Büyük Oto Portre / Big Self-portrait. The New Your Times.	27
Görsel 20. Rudolf Stingel, 2005-6, Untitled (After Sam) / İsimsiz (Sam'den sonra)	28
Görsel 21. Ralph Goings, 1978, Rıver Valley Tarzı Yaşam / Rıver Valley Still Life Louis K. Meisel Gallery.	28
Görsel 22. Nur Koçak, 1975,“Yabanıl” (Farsuche) ya da Fetiş Nesne 2. Şalom.	29

Görsel 23. Vija Celmins, 1991, Çöl Yüzeyi / Desert Surface.....	30
Görsel 24. Vija Celmins, 1991, Çöl Yüzeyi / Desert Surface. 1.bp.	30
Görsel 25. Vija Celmins, 2008, Darwin / Darwin. 1. bp.	30
Görsel 26. Vija Celmins, 1977-82, Görüntüyü Hafızaya Sabitlemek I–X1, / To Fix The Image In Memory I–X1, The Parisreview.	30
Görsel 27. Vija Celmins, 1977-82, Görüntüyü Hafızaya Sabitlemek I–X1, / To Fix The Image In Memory I–X1, bp.....	31
Görsel 28. Maurizio Cattelan, Donghoon ve Junho / Maurizio Cattelan, Donghoon and Junho. Koreaheald.....	31
Görsel 29. Robert Longo, 1981, İsimisiz (Joe)	32
Görsel 30. Duane Hanson, 1977, Köpekli Kadın / Woman with Dog.....	33
Görsel 31. Robert Gober, 1990, Başlıksız	33
Görsel 32. Roxy Paine, 1997-1998, Ekin / Crop Depont.nl.	34
Görsel 33. Olafur Eliasson, 2003, Hava Projesi / The Weather Project. Tate.....	35
Görsel 34. Taner Ceylan, 2018. Duvar / Wall, tuval üzerine yağlı boya.....	36
Görsel 35. Nabta Playa, M.Ö – 5000), Mısır / Egypt	41
Görsel 36. Tahmini MÖ 3000-2000. Stonehenge.....	41
Görsel 37. Hüseyin Arıcı, 2016, İşte Bir Parçan / Here Is a Piece of You, tuval üzerine yağlıboya.	42
Görsel 38. Hüseyin Arıcı, 2016, Senin Çocuğun / Your Child, tuval üzerine yağlıboya... ..	43
Görsel 39. Hüseyin Arıcı, 2016, Senin Çocuğun / Your Child, detay.....	43
Görsel 40. Hüseyin Arıcı, 2017, Bizden Birisin... / You Are One Of Us..., tuval üzerine yağlıboya.	44
Görsel 41. Hüseyin Arıcı, 2017, Bizden Birisin... / You Are One Of Us..., detay.	44
Görsel 42. Hüseyin Arıcı, 2017, Anne / Mother, tuval üzerine yağlı boya ve ayrıntı.....	45
Görsel 43. Hüseyin Arıcı, 2017, Anne / Mother, detay.....	45
Görsel 44. Hüseyin Arıcı, 2016, Ardıç / Juniper, tuval üzerine yağlı boya.....	46
Görsel 45. Hüseyin Arıcı 2016, Benim Kasnaklarım da Tuvalden / My Frames Are Also Made Of Canvases, tuval üzerine yağlıboya, diptik.	47
Görsel 46. Cornelis Norbertus Gijsbrechts, 1659-1678, Ters Çevrilmiş Tablo / The Reverse of a Framed Painting. The Public Domain Review İmgix.	48
Görsel 47. Sol görsel, Hüseyin Arıcı 2016, Benim Kasnaklarım da Tuvalden / My Frames Are Also Made Of Canvases, arka yüzeyine ait detay.....	48

Görsel 48. Sağ görsel, Hüseyin Arıcı 2016, Benim Kasnaklarım da Tuvalden / My Frames Are Also Made Of Canvases, ön yüzeyine ait bir detay.	48
Görsel 49. Hüseyin Arıcı, 2016, Masa Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya / Oil on Canvas in the Shape of Table, muhtelif boylarda tuval üzerine yağlı boya.	49
Görsel 50. Hüseyin Arıcı, 2016, Masa Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya / Oil on Canvas in the Shape of Table, muhtelif boylarda tuval üzerine yağlı boya.	49
Görsel 51. Sol görsel, eskiz defteri şeklinde tuval üzerine yağlıboya çalışmanın ön yüzeyi.	50
Görsel 52. Sağ görsel, eskiz defteri şeklinde tuval üzerine yağlıboya çalışmanın arka yüzeyi.	50
Görsel 53. Sol görsel, eskiz defteri şeklinde tuval üzerine yağlıboya çalışmanın ön yüzeyi.	50
Görsel 54. Sağ görsel, eskiz defteri şeklinde tuval üzerine yağlıboya çalışmanın arka yüzeyi.	50
Görsel 55. Hüseyin Arıcı, 2017, Yetenek / Talent isimli çalışmadan bir detay, modelaj hamuru üzerine yağlı boya.	52
Görsel 56. Hüseyin Arıcı, 2016, Çağdaş Sülükler / The Show of Contemporary Leeches, isimli çalışmadan detay, modelaj hamuru üzerine yağlı boya.	53
Görsel 57. Hüseyin Arıcı, 2016, Çağdaş Sülükler / The Show of Contemporary Leeches, isimli çalışmadan detay, modelaj hamuru üzerine yağlı boya.	54
Görsel 58. Hüseyin Arıcı, 2017, Beton Solucanı / Concrete Worm, detay 1.	54
Görsel 59. Hüseyin Arıcı, 2017, Beton Solucanı / Concrete Worm, detay 2.	55
Görsel 60. Hüseyin Arıcı, 2018, Venüs / Venus.	55
Görsel 61. Hüseyin Arıcı, 2018, Siz de En Güzel Duyguların Katilisiniz! / You Are of Most Beautiful Emotions, Too!	56
Görsel 62. Hüseyin Arıcı, 2018, Sığamaz Olduk Hiçbir Yere III / We Could Not Fit Anywhere III.	56
Görsel 63. Görsel sol, Hüseyin Arıcı, 2018, Kadın Heykelcikleri III / Female Figurines III.	58
Görsel 64. Görsel sağ, Hüseyin Arıcı, 2020, Kadın Heykelcikleri XXI / Female Figurines XXI.	58
Görsel 65. Görsel sol, Hüseyin Arıcı, 2020, Kadın Heykelcikleri XX / Female Figurines XX.	58

Görsel 66. Görsel sağ, Hüseyin Arıcı, 2020, Kadın Heykelcikleri XXII / Female Figurines XXII	58
Görsel 67. Hüseyin Arıcı, 2020, Kadın Heykelcikleri XIX / Female Figurines XIX.....	59
Görsel 68. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Öldür Beni / Have Mercy and Kill Me	61
Görsel 69. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Öldür Beni / Have Mercy and Kill Me, Sergide seçilen karanlık ve kısıtlı ışıklandırma.	61
Görsel 70. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Öldür Beni / Have Mercy and Kill Me, isimli çalışmanın parçası, detay.	61
Görsel 71. J. B. Weenix, 1650-52, Ölü Keklik / Dead Partridge Maurishuis.....	62
Görsel 72. Hüseyin Arıcı, 2020. Merhamet Et ve Utandır Beni I / Have Mercy to Embarrass Me I	63
Görsel 73. Hüseyin Arıcı, 2021, İnsan Eli 9 / Human Hand 9.	63
Görsel 74. Rene Magritte, 1936, Durugörü / La Clairvoyance Rene Magritte.....	64
Görsel 75. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Affet Kurumak Zorunda Olan Çiçeklerini II / Have Mercy and Forgive Your Flowers that Are to Dry II	65
Görsel 76. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Affet Kurumak Zorunda Olan Çiçeklerini II / Have Mercy and Forgive Your Flowers that Are to Dry II, detay.	65
Görsel 77. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Affet Kurumak Zorunda Olan Çiçeklerini I / Have Mercy and Forgive Your Flowers that Are to Dry I, detay.	66
Görsel 78. Hüseyin Arıcı, 2024, Mimikri Kiraz 1 / Mimicry Cherry 1.....	67
Görsel 79. Hüseyin Arıcı, 2023. İkiyüzlü / Twofaced.....	68
Görsel 80. Hüseyin Arıcı, 2023, İkiyüzlü / Twofaced, detay.	68
Görsel 81. Hüseyin Arıcı, 2021, İnsan Eli 3 / Human Hand 3.	69
Görsel 82. Hüseyin Arıcı, 2023, Mimikri Kendi Halinde / Mimicry on His Own.	70
Görsel 83. Hüseyin Arıcı, 2023, Mimikri Kendi Halinde / Mimikri Kendi Halinde / Mimicry on His Own.....	71

GİRİŞ

Gerçeğin ve gerçekliğin, izleyicinin algılama biçimleri ele alınarak bir aldatma eylemi ile kurgulanması, sanat alanında pek çok dönemde görülebilen bir stratejidir. Aldatma yoluyla sanat tarihi içerisinde yapıt üretimi, çeşitli kavramlarla ifade edilmeye çalışılmış, sanatçılar görünen gerçekliği her döneme özgü sosyal, politik yapı, entelektüel birikim ve teknikle bu strateji doğrultusunda yorumlamaya çalışmışlardır. Gerçek, gerçeklik, hakikat, taklit, illüzyon, mimesis, yansıtma, aldatma, yalan söyleme, gerçeğin saptırılması, simülakr, simülasyon, simüle etmek vb. kavramların sanatçılar tarafından kullanılması günümüz sanat pratiğinde görülmektedir. Aldatma eyleminin, metaforik olarak, insan yaradılış efsanesinde, insanın dünyaya gönderilmesi söylencesine kadar dayandığını bilmekteyiz. Âdem ve Havva'nın yasak ağacın meyvelerini yemesi, o ağacın yılan tarafından cazip gösterilmesiyle ilişkilidir. Başka bir söylemle yılan, Havva'yı kandırmış, Havva ise yılanı inanarak Ademi yılanın anlattığı gerçeklik sanrısına inandırmıştır ve Tanrı tarafından verilen bir dizi cezaya neden olmuştur (Cengiz, 2006, s.9). Gerçekleri anlama şeklimize, algılarımızın yön verdiğini bilmekteyiz, gerçekliği ve gerçeği saptırmak isteyen bir kişinin, algılayış biçimine müdahalesi aldatmayı daha başarılı bir eyleme dönüştürebilmektedir. “Yanılsama, izleyicinin katkısı olmaksızın asla gerçekleşemez.” (Gombrich, 2015, s.185). Bu söylemle ilerlediğimizde, “Havva” olmadan “Yılan”, “Âdem” olmadan “Havva” yanılma eylemini gerçekleştiremez. Kandırmayı planlayan, kandıracağı kişi veya kitlenin inanma eğilimlerini değerlendirerek eylemde bulunur. Bu sebeple “aldatma” eylemi için “aldatılan” durumların zemini sanatçılar tarafından bireyin algı ve gerçeklik farkındalıkları gözetilerek kurgulanabilmektedir. 16. ve 17. yüzyıllarda yaşamış birçok trompe l’oeil sanatçısı izleyicinin algılayış biçimlerini yöneterek kısa süreli de olsa izleyicisini nesnenin temsilleriyle kandırmayı başarmıştır. Neredeyse 20. yüzyıl sonlarına doğru plastik sanat örneklerinde görsel aldanmaların düşünsel kandırmacalarla bütünleştiği eserlere tanık olmaktadır. Araştırma, bu türden eserlerin incelenip, yanılma odaklı üretilen sanat nesnelерinin benzer yapıtlarla olan ilişkilerini derlemekte, yeni serilerin ilerleyişini sunmaktadır.

1. BÖLÜM: GERÇEK VE TAKLİT

Araştırmanın neredeyse bütün başlıkları altında incelenen çalışmaların ilişkili olduğu aldanma, aldatma durumlarının, taklit, mimesis, algı, gerçeklik, gerçek, tanımlarıyla ortak noktaları olması nedeniyle, “Gerçek” ve “Taklit” nedir sorularının yanıtları içinde tartışılan yorumların çeşitliliğine birinci bölümün alt başlıkları içerisinde yer verilmiştir. Birinci bölümün alt başlıklarında tartışılan anlamlar, farklı düşünürlerin yorumlarıyla çeşitlilik göstermektedir. Taklide ve gerçeğe ilişkin farklı görüşlere sahip cevaplara, araştırmanın sonraki bölümlerinde verilen sanat eseri örneklerinde değinilmektedir. Birinci bölüm, düşünürlerin “Gerçek” hakkındaki yorumlarını, “Taklidin” nedenlerini ve anlamlarını daha geniş bakış açılarıyla inceleme imkânı sunmaktadır. Bölümde “Gerçek” ve “Taklit”, Platon, Aristoteles, Hegel, Orhan Hançerlioğlu, İsmail Tunalı, Suut Kemal Yetkin gibi yazar ve düşünürlerin açıklamalarına ve onlara ek olabilecek kaynakların varlık felsefesi, mimesis, hakikat, taklit etme şekilleri ve nedenleri, algı gibi birçok kavram üzerinden yorumlarına yer verilmiştir. Bölümde “Gerçek”, gerçeklik, algı, hakikat gibi kavramlarla açıklanmaya çalışılmış, “Taklit” ise büyü, yansıma, mimesis, mimikri, öğrenme gibi kavramların eşliğinde açıklanmıştır.

1.1. Gerçek, Gerçeklik ve Algı Tanımlamaları

Gerçek kavramı, Antik Çağdan günümüze gelinceye kadar birçok düşünür ve kuramcı tarafından ele alınmış ve tartışılmıştır. Bu bölümde gerçek hakkında edinilecek her türlü bilgi arayışındaki amaç, taklit edilen modelin en temel anlamıyla sahip olduğu gerçekliği tanıyabilmek ve tartışmaktır. Gerçeği bilmeye çalışırken öğrenilen şeylerin, gerçek olmayan hakkında da bilgi vermesi amaçlanmaktadır. Eş anlamlarıyla çeşitlenen “gerçek” tanımlarının bilim insanları, yazarlar, sanatçılar ve düşünürlerce tek bir anlamda birleştirilemediği, yanlışlarında da gerçeklerin yerini alabildiği günümüz göstergelerinin etkisiyle anlamlarının karmaşıklaştığı söylenebilir. “Gerçeği söylemek zordur çünkü, aslında, tek bir gerçek vardır ama bu gerçek canlıdır; bu nedenle de çehresi bir canlınkı gibi durmadan değişir.” (<https://tls.tc/DMAzr>).

Gerçek, Türk Dil Kurumunun sözlüğünde, “El ile tutulup göz ile görülecek biçimde tam anlamıyla var olan, varlığı hiçbir biçimde yadsınamayan, bir durum, bir olgu, bir nesne ya da bir nitelik olarak var olan.” (<https://sozluk.gov.tr/>) olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımda,

duyuların etkinliğinden bahsedilerek, nesnenin fiziksel varlık kanıtı vurgulanmaktadır. Aynı tanım içerisinde, nitelik olarak var olma durumuyla da gerçeğin soyut varlığının da altı çizilmektedir. Dil Derneğinin gerçek ile ilgili “Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan: Bu peyzajdaki çiçekler son derece gerçek.” tanımlaması ve örneği ile ise mimetik anlama yakınlaştığını gözlemlemekteyiz (<https://tls.tc/sl2S7>).

Türk Dil Kurumu ve Dil Derneği tanımları üzerinden “elma” kelimesini ele aldığımızda, kütlesi, rengi, tadı, sertliği yani duyuların etkinliği, bize elmanın gerçekliğini ispatlamaktır. Burada gerçeklik algı bağlamında öznel bilinçte değişime uğramakta, her bireyin gerçekliği farklı şekilde algıladığı söylenebilmektedir. “Dış dünyanın duyularla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımı” (Hançerlioğlu, 1996, s.9) olarak tanımlanan algı, pek çok etken neticesinde değişebilmektedir. Algı bağlamında gerçek hakkında edindiğimiz bilgilerin yanıltıcılığı, Magritte gibi birçok sanatçının düşüncelerine konu olmuştur. Bu noktada felsefi söylemler sanatçıların üretimlerine ışık tutmaktadır. Felsefe, bilimsel çalışmaların, gerçeği tümüyle veremeyeceğini söyler ancak, bir kısmını bilebilmemiz için yöntem oluşturur. Felsefe hakikate giden bir yoldur ve nihayete ermez. Hançerlioğlu Felsefe sözlüğünde “Hakikati” “Gerçekten” ayırmak gerektiğinden bahseder ve bunu yaparken hakikati gerçeğin bir yansıması olarak tanımlamaktadır.

Gerçek deyimini özellikle hakikat ve hakiki deyimlerinden titizlikle ayrılmalıdır. Gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunandır. Hakikate gerçeğin bilinçteki yansımasıdır (Hançerlioğlu, 1996, s.131,132).

Tanım, gerçeğin bilinçten bağımsız, somut ve nesnel varlığını vurgulamaktadır. Hançerlioğlu, gerçeğin daima somut, bilinçten bağımsız ve nesnel olduğunu iletmekte, gerçek deyiminin, özdek ve nesne kavramları ile ilişkili olduğunu söylemektedir. Yazara göre özdek ise, duyularla elde ettiğimiz nesnel gerçekliktir (Hançerlioğlu, 1996, s.132). “Gerçek deyince bilincimizin dışında nesnel olarak ortaya çıkmış bulunan nesne, nitelik, koşul, durum vb. gibi olgu ve olayları anlarız. Hakikat de bu nesnel gerçeğin bilincimizdeki yansımasıdır.” (Hançerlioğlu, 1996). Bu yorumlar üzerinden gerçeğin düşünsel ve nesnel dünyalar içerisindeki olgusunu “varlık” anlamları ile ilişkisini düşünmek mümkündür. İsmail Tunalı, Varlık Felsefesini: “varlığın ne olduğunu, varlığın ilkelerini ve nedenlerini konu” edindiğinden bahseder (2020, s. 96). Bilimin nesnel dünyasına bakışı ile felsefenin bakışı, her ikisinin de incelediği nesnelere varlık ile gerçek arasındaki farklılıklarını düşündürmektedir.

Duyularıyla algıladığım şu masa, vardır ve empirik bir gerçekliğe sahiptir. Ancak duyularıyla algıladığım bu masa gibi yine duyularıyla algıladığım sayısız masa vardır. Bunların tek tek her biri bir masadır ama masanın kendisi değildir. Her bireysel masa, bir masa özünü (mahiyet, essentia) içerir ve bu masa özü ile bir masa olur. O hâlde bir nesneyi, bir cismi masa yapan bu masa özü nedir? Bu soruya empirik olarak cevap veremem çünkü masa özünü duyularıyla algılamam, onu ancak düşünebilirim. Çünkü masanın özü düşünsel bir varlıktır ve ancak düşünme ile kavranabilir (Tunalı, 2020 s.97-98).

Platon duyular ve düşünsel olmak üzere iki dünyayı savunur, düşünsel dünyasını ise “idealar evreni” olarak tanımlar, Platon için idealar dünyası duyular dünyasının kopyasıdır (Tunalı, 2020, s. 106). Platon, idealardan oluşan ve sadece akılla kavranan dünyanın en üst kavramının “iyi fikri” olduğunu savunur. Bu görüşünü ise Mağara Alegorisi ile sembolleştirmektedir. Mağarada zincirlenmiş olarak bulunan ve tutsağa benzetilen insanlar, arkalarındaki ateşin etkisi ile gerçek nesnelere sadece gölgelerini izlerler. Gerçekliğin değil, sadece gerçekliğin yansımasının farkındalardır (Yetkin, 1972, s.15). Bu alegoride gölgeler “duyusal dünyanın verileridir; gerçek nesnelere idealar. Güneş, İyi ideasıdır” (Yetkin, 1972, s.15). Aristoteles, idealar dünyasını kabul etmiştir fakat ideaları nesnelere dünyasından daha üstün biçimlerde anlamlandırmamaktadır (Tunalı, 2020, s.107). Gerçeği duyular dünyasında da aradığını söyleyebilmekteyiz. Platon’un başka bir dünyaya atfettiği kavramları, Aristoteles’in yeryüzünde yani nesnelere dünyasında aradığını söyleyebiliriz. Aristoteles gerçekliği özellikle duyular dünyasında arayarak bilimsel metodolojinin kurulmasına da ön ayak olmuştur (Yetkin, 1972, s. 19).

Eflâton'un öğrencisi olmakla birlikte ona şiddetle karşıdır. Raffaello Atina Okulu adındaki freskunda bu karşıtlığı şöyle canlandırmaktadır: Parmağı ile gökleri gösteren yaşlı Eflâton'un yanında, olgunluk çağına bulunan Aristo, güçlü bir hareketle, gerçeği yakalamak ister gibi elini açarak kolunu ileriye doğru uzatmaktadır. Böylece Eflâton'un, idealizmi ile Aristo'nun realizmi bu hareketle gösterilmek istenmiştir (Yetkin, 1972, s.19).

Gerçeğe Hegel’in diyalektik yöntemi ile bakıldığında; duyular dünyasının nesnelereinden önce idea vardır, “idea gerçeklikten yoksun bir imkanlar dünyasıdır”, gerçekleşmek isteyen idea kendini dışa aktarmakta, bu isteğin neticesinde “doğa dünyası” oluşmaktadır (Tunalı, 2020, s.108). Gerçek ve algı ilişkisi içinde düşüncelerini sanat ile sentezleyen sanatçılara, Rene Magritte’i örnek verebiliriz. Magritte, açıklamalarında resmin gerçekliğini tartışırken, izleyicinin algısını öne çıkarmakta, sezgisinden korkmayarak, anlaşılabilirin ötesine geçen izleyicinin “Bu ne anlama geliyor?” sorusu yerine resmin özüne dair sorular sorduğunu iletmektedir. (Antmen, 2008, s.141). Duyular yoluyla yanılmayı deneyimleyen izleyicinin anlam arayışı Magritte için değerlidir. Michel Foucault, Magritte’in, “... eserleriyle alakadar olur ve kelimelerin varlıkların anlamlarından bağımsız bir biçime şartladığı, görüntülerin ise gerçekliği yansıtmadığı sadece gösterge olduğu düşüncesini savunduğu görüşüyle ilgili bir

kitap yazmıştır.” (Düzyurt, 2022, s.32). Michel Foucault, “Bu Bir Pipo Değildir” isimli kitabında, biçim ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi, uyumu veya uyumsuzluğu ele almaktadır. Magritte’in bu noktada gerçek kavramından çok gerçeklik kavramının üzerinde durduğunu görmekteyiz. Gerçeklik, “Gerçek olanın niteliği... insan bilincinden bağımsız, somut ve nesnel olanların tümünü dile getirir. Varılmayanın karşıtı olarak kullanılır.” (Hançerlioğlu, 1996, s,9). Felsefi düşünürler çoğunlukla gerçekliğin, gerçeğin kişilerce algılanış biçimi olduğunu söylemektedir. Algı ise “Nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarma” (Hançerlioğlu, 1996, s,9) yoludur. Aynı zamanda algı, “dış dünyanın duyularla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır” (Hançerlioğlu, 1996, s,9). Nesnel dünyanın gerçekliğini anlamak için algılarımızı kullanırken, düşler dünyasının gerçekliğini algılamak için sezgilerimizi kullanabiliriz. Karşımızda masanın üzerinde duran bir elmanın varlığını duyularımızla deneyimlemek mümkünken, Âdem ile Havva’nın hikayesine konu olan elmayı nasıl deneyimleyebiliriz. Bu örneği sunarken, nesnel dünya ile düşler dünyası, özdek ile imgeselin zihinde aynı görüntü ile buluşup buluşamayacağı sorulmaktadır.

Nesnel duyu örgenlerini etkiler. Bu etki bilince aktarılır. Ne var ki algı, arı duyulardan, ansal bir işlevi gerektirmesiyle ayrılır. Örneğin görme duyumuz, her iki gözümüzde ve çeşitli plânlarda beliren iki ağaç imgesi getirir. Bu iki ağaç imgesi ansal bir işlevle tekleşir. Tekleşen bu imgeye, bellekte biriken eski algılardan gerekli olanlar da çağrışım yoluyla eklendikten sonra ağaç algısı gerçekleşmiş olur. Özellikle görme, işitme ve dokunma duyuları insanın bilincine kavram ve düşünce yapımı için algısal gereçler taşırlar. Algı işlevini tarihsel süreçte duyuların aşırı bir savla sadece duyuların, usçular da aynı aşırılıkta başka bir savla sadece usun ürünü saymışlardır. Oysa algı duyusal-ansal bir işlevdir. Alman düşünürü Leibniz'e göre de algı, bilinçdışı bir işlevdir. Algı, gerçek anlamında, öznenin, kendisinin dışında olanı alması demektir. Bununla beraber ruhbilimciler ruhsal edimlerle ilgili olarak, dış algı'ya karşı bir de iç algı'nın sözünü ederler. Felsefede algı terimi üç anlamda kullanılır: Algılama gücü, algı işlevi, algı olgusu (Hançerlioğlu, 1996 s.9).

Gerçeği kavramak için algının etkinliğini gözlemlemekteyiz. Algının göreceli oluşunu ele aldığımızda, sanatta belirli taklit etme yöntemlerini kullanarak, kişinin algısında değişiklik yaratmak mümkün olacaktır. Bu türden sanat yapıtları, görsel bir yanılgı ile kurmacayı buluşturup algıyı yanıltarak, gerçek olmayanı gerçek gibi gösterebilmektedirler. Gerçek ve gerçeklik, bugünün dijital dünyasında Post-truth, simülakr kavramlarıyla tartışılmaya devam eder. Taklit ile gerçek sürekli bir ilişki halindedir. Buraya kadar derinlemesine tartışma gerektiren gerçek, gerçeklik, algı, varlık, sınırlı bir çerçeve içinde sunulmuş, “Gerçeğin” değişkenliği anlamsal tekinsizliği vurgulanmak istenmiştir.

1.2. Taklit

Taklit, sanatın birçok alanında farklı disiplinlerde ele alınıp, incelenmiştir. “Gerçek nedir?” sorusunun cevaplarının çeşitliliği kadar, taklit nedir sorusunun cevapları da çeşitlenmektedir. Hançerlioğlu’na göre taklit, “Benzerini yapma... *Öykünme* deyimleriyle özleştirilmiştir. *Yanılsama* ve *benzetme* deyimleriyle de dile getirilmektedir.” (Hançerlioğlu, 1996, s. 392). Türk Dil Kurumu’nun taklit tanımlarından birinde ise, “Belli bir örneğe benzemeye ya da benzetmeye çalışma, öykünme” denilmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>). Bu tanımda vurgulanan model alınan şeye benzetme ile öykünme aktarımları, sanatta sıklıkla karşılaşılan taklit yöntemlerindedir. Bu noktada Foucault, Magritte’in eserleri üzerinden yaptığı anlatımda model alınan şeyin üstünlüğünden söz etmektedir.

Bir şey bir başka şeye benziyor dediğimiz zaman, ikincisinin birinciye varlıksal (ontolojik) olarak üstün ve ondan daha "gerçek" olduğunu kastetmiş oluruz. Yani kopya, varlığını uysallıkla kopya ettiği şeye dayandırır. Geleneksel Batı düşüncesinin büyük çıgırları, dili, nesnesinden kesenkes ayırmamışlardır. Buna benzer olarak klasik resim de, perspektiften, trompe-l'a:il'e (göz aldatmacası) kadar uzanan çeşitli teknikleri kullanarak, görünümleri ve görüntüleri (imgeleri), onlara esin kaynağı olan "örnekler"le (modellerle) özdeşleştirmeye çalıştı. Ama Foucault'nun belirttiği gibi, böyle bir canlandırma kuramı, söylemsel ilerisürüşü, dışına atıldığı düşünülen bir alana yeniden sokmuş oldu. Kuramsal olarak tam anlamıyla görsel bir üretim olan resmin içine, dilsel öge girmiş oldu. "Bu resmedilmiş görüntü, şu şeydir" sözü, bunu açıkça gösterir." (Foucault, 1993, s.13.)

İnsan benzetme yolunu kullanarak doğayı taklit eder. İkel insanın içgüdüsel olarak somut dünyadan korunmaya çalışması ve akabinde imgeler üreterek, soyut bir dünya yaratımı bilinen bir gerçektir. Nihayetinde ikel insan, hem somut hem de kendisinin yarattığı soyut dünyadan korunmaya çalışır. Tabiatın çetin atmosferinden korunmak için kendinde eksik olan kürkü edindiği gibi ruhani veya soyut açıdan sahip olmak istediği nitelikleri elde etmek için birtakım tılsımları ve heykelleri yaratmıştır (Gombrich, 1997, s.39-40). “İnsanoğlu gördüğünü kopya etmezden önce, nesnelere salt yaratmak için yaratma isteğini duymuştur” (Gombrich, 2015, s.99). İkel toplumun somut şeylerin benzerini yaratma eyleminin elbette birçok sebebi vardır. Model aldığı nesneyi yüceltmek, ona imgeler yoluyla sahip olmak bu sebepler arasında sayılabilir. Gombrich “İlkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur” demektedir (Gombrich, 1997, s.40). İkel insanı doğal etkenlerden koruyan kulübe kadar, resim ve heykellerin büyü amaçlı yaratılıp onları koruması amaçlanmış olabilir. “İmge ile gerçeklik arasındaki ayırım, İlkeller için bazen çok daha belirsizdir. Yerliler bir keresinde sürülerinin resmini yapan Avrupalı bir ressamı, korkuyla şu soruyu sormuşlardır: “Bunları alıp götürürsen, neyle yaşarız biz?” (Gombrich, 1997, s.40) İlkeller için verilen bu örnek, taklidin büyüsel amaçlarla da kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Görme duyusu insanoğlunun elindeki önemli araçlardan biridir ve bu araç gerçekliğin hem açıklanmasında hem de denetlenmesinde kullanılır. Bu dünyanın mimetik bir temsilini çizme, yani üç boyutlu bir şeyi iki boyuta "uydurma" kabiliyeti kimi toplumlarda büyük ve benzeri özel güçlerle bir tutulur ve bu hiç de şaşırtıcı değildir (Leppert, 2009, s.37).

Taklit etme insanın geliştirdiği özelliklerinden biridir. "Taklit içtepsi, insanlarda doğuştan vardır. İnsanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler" (Aristoteles, 2007, s.13). Bazı durumlarda öğrenmek ve öğretmek için de taklitten faydalanılmaktadır. İnsan, bebeklikten yetişkinliğe, çevresini taklit ederek konuşmayı, alet kullanmayı, meslek yöntemlerini ve duygu hallerini öğrenebilmiştir. Aristoteles taklit yoluyla öğrenmenin hazzından bahsetmektedir.

"Taklit, daha çocukluktan başlayarak insanın doğasında vardır; "öteki" hayvanlardan, taklide duyduğu büyük eğilimle ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir; taklitten büyük bir haz alır. Bunun açık bir kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin, örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadvraların birebir taklidinden bile çok hoşlanmamızdır. Bunun nedeniyse, öğrenmenin çok hoş bir şey olmasıdır: yalnızca felsefeciler için değil ortak çok yanları olmasa da tüm insanlar için. Resimlere bakmaktan hoşlanırsınız, çünkü onlara bakarken öğrenebiliriz, akıl yürütebiliriz ve örneğin şu resimden, onun falanca kişiyi betimlediği sonucunu çıkarabiliriz. O adamı daha önce görmediysek bile yapıt, bu kez taklit olarak değil, yapıtındaki ustalıklı, renkleriyle ya da başka bir özelliğiyle hoşumuza gidecektir." (Aristoteles, 2007, s.13.)

İnsan taklit yoluyla bilgi edinebilir, "zevk" duyabilir. Bazı sanat üretimlerinde bu taklit etme zevklerinin tetikleyicilerinden söz edebiliriz. Aristoteles "insanın taklide olan doğal eğilimi ona hem bilgi hem zevk veriyor" demektedir (Yetkin, 1972, s. 23-24). Bu söylem üzerinden taklidin, sanat üretimleri, "yaratma" eylemleri ile ilişkisi tartışılabilir.

...kendiliğinden sanatta yaratış sorununa gelmiş oluyoruz. Aristo'ya göre, insan, tabiati taklit eder; yalnız bu taklit görünüşle yetinmez. Sanatçı eşyayı ya oldukları gibi ya olmaları gerektiği gibi gösterebilir, tabiatın eksik bıraktığı yerleri, tabiatın izlediği yönde ne kadar iyi tamamlayabilirse eser o oranda güzeldir (Yetkin, 1972, s.24)

Taklit etme araçları ile zevk ve yaratma ilişkisinin model alınan benzerini yapabiliyor olmanın hazzı ile açıklayabiliriz. Taklit edilen duyguların ve objelerin asıllarına benzetilme şekilleri ne kadar başarılı olursa, taklidi yapan kişide o kadar yaratma-yapma hazzı uyandırdığını söyleyebiliriz. Buradan taklidin aslının bir yansıması hali olduğunu, taklit edilen şey ile karşılaşan kişinin bildiği durumlarda örneğin; tiyatro sahnesinde canlandırılan oyunda, rolü gereği kalabalık tarafından vahşice dövülen oyuncunun, maruz kaldığı durum karşısındaki acizliğini ve aldığı darbeler neticesinde duyduğu acıyı oynaması, izleyene neredeyse gerçek duygularının yerini almış gibi bir deneyim sunabilir. Böyle kurgusal anlarda taklit etme yoluyla aktarılan bir anın deneyimini izleyen, gerçek bir kavga anını izlerken kendinde uyanabilecek duyguların bir

benzerini yaşayabilmekte, taklit edilen an ile olumsuz, hatta zararlı duyguların simülasyonunu deneyimlemektir. Bu deneyimden yola çıkarak, Aristoteles'in, insanın günlük rutini içinde çok zor izleyebileceği görüntüleri taklit yöntemi ile yapılan bir resimde daha kolay izleyebileceğini öne sürdüğü düşüncesine dayanarak (Aristoteles, Poetika s.13.), taklit edilen gerçek görüntünün aslını temsil ettiği durumlarda, insanı ürkütecek şeylerin bile deneyimlenmesini kolaylaştırdığını söyleyebiliriz. Kısaca, gerçek bir kadavrayı izlemektense kadavranın resmini izlemek, görüntünün rahatsız ediciliğini azaltabilmektedir. Buna sinema, televizyon ve tiyatrodan farklı örnekler vererek çoğaltmak mümkündür. Taklit edilmiş biçimler izleyende farklı duygular uyandırabilir.

Taklit ile duygu ilişkisini incelediğimizde, Jean Baptiste Du Bos'un yorumu üzerinden ilerlenebilir. Zararlı olabilecek tutku ve eylemlerin taklidinin, duygunun gerçeğinden daha az zararlı olabileceği, bu sayede zararlı olabilecek tutkuların dizginlenebileceği ve deneyimlenebileceğini söylemek mümkün olacaktır (Yetkin 1972, s.79,80). Örneğin: Yakınının vefatı nedeniyle üzüntü duyan, acı ve özlem içinde gözyaşı döken kişinin, tiyatro sahnesinde, şiirde veya bir tabloda yaratılan taklidi, gerçeğinin verebileceği üzüntünün hafifletilmiş canlandırmasını yaşatabilir.

«Taklit, her zaman, taklit edilen şeyden daha zayıf olarak etkilidir». Böylece bizde uyanan bu tutkular, zararlı sonuçlar vermez. Sanatta «denilebilir ki, büyük acı kalbimizin yüzeyindedir ve hiss ediyoruz ki, gözyaşlarımız, onları akıtan ustalıklı yapıntı (fiction)nın tasarımı ile bitecektir. Böylece sanatın sağladığı taklitler bizi, asıllarına göre pek zayıf surette etkiler ve içimizde uyandırılan tutkular tehlikeli sonuçlar vermez. Ama bu taklitte en az bir tutkunun bulunması daima şarttır.»>
Demek ki, insan sıkıntıdan kaçmak için, tehlikeli sonuçlar veren tutkuları arar. Sanat, ilgiye değer bir taklitte yapma heyecanlar sağlar. (Yetkin, 1972, s.79,80)

Aristoteles, insan eylemlerinin taklidini Tragedya ile açıklamaktadır. Düşünür için, yaşam boyunca insanın karşılaştığı durumlar, eylemin taklididir ve bunu, "...eylem içindeki insanları her şeyden önce bu eylem aracılığıyla taklit eder." diyerek açıklar (Aristoteles, 2007, s.31). Tragedya ile aktrislerin ve aktörlerin, gerçek bir öykünün sonucu edinilen drama deneyimini izleyicisine aktarabilmesi de performans gerektiren bu yansıtma türü, plastik sanatların resim ve heykel gibi medyumları aracılığıyla üretilen bazı eserlerinde benzerlik göstermektedir. Sanatta taklitten bahsettiğimizde, bu konu hakkında bilinen en eski, kapsamı geniş yorumlar Platon ve Aristoteles'e aittir. Platon "Ozanlar, Homeros başta olmak üzere, sadece birer taklitçidirler; çünkü gerçeğin kendisine erişmezler" (Platon, 1999, s.601) demektedir bunun nedenini sanatçıların bilgisizliğine bağlamaktadır. Düşünürü göre sanat bu nedenle "insanları aldatan, doğruluktan yoksun, değersiz bir şeydir" (Platon,199, s.601). Platon için sanat nesnelere ayna tutan bir araçtı

(Carroll, 2012, s.36). “Platon için, zaten ideanın taklidi olan nesnelere, sanat yoluyla bir kez daha taklit edilmesi, gerçekten bütünüyle uzaklaştırıyordu insanları; bir “suyunun suyu” durumu çıkıyordu ortaya” (Poetika, 1999, s.12-13). Platon, sanat ve taklit ilişkisini yorumlarken, sanatın ideadan uzaklaştığını aktarır.

Sözgelimi bir ressam bir kunduracıyı, marangozu ve bütün öteki zanaatkarları, bu zanaatların tekinden olsun bir şey almadan resmeder. Ama iyi bir ressam, bir marangozun resmini yapıp bunu belli bir mesafeden gösterdiğinde, sadece çocukları ve saf kimseleri aldatabilecek, karşılarında gerçek bir marangozun durduğuna inandırabilecektir (Platon, 2005, s.283).

Platon, nesnelere, idealarn taklidi olduğu düşünür, Aristoteles ise sanatın taklitten doğduğunu savunur (Aristoteles, 2007, s.13). Platon’un, taklit ile sanat ilişkisi hakkında ağırlıklı olarak şiir ve tragedya üzerinden yaptığı değerlendirmelere kıyasla, Aristoteles’in yorumlarının yüceltici tanımlar olduğu, Poetika’da görülmektedir. Taklit, yani mimesis, doğaya öykünmenin bir sonucu, doğayı en iyi biçimde yansıtmannın bir aracıdır. Aristoteles için sanat değerlidir ve Poetika’da doğayı yücelterek sanatta taklidin kullanımını doğaya yakınlaşma olarak sunmakta, taklidin insanın bir içtepisi olarak doğuştan geldiğini ve bilgiyi taklit yolu ile öğrendiğini söylemektedir (Aristoteles, 2007, s.13). Kimi durumlarda insan, bu içtepisini kendini korumak için de kullanmıştır. Tıpkı kendini avcısından korumak için kamufle eden bir canlı gibi (Mimikri) duygularını gizlemek, güçlü görünmek veya merhamet duygusu uyandırabilmek için mahsun halleri taklit etmiştir. Avcısına karşı aralarına gizlendiği yaprak gibi görünmeyi başaran bir kelebek ile bir tiyatro oyuncusunun, sahnede izleyicilerin önünde psikolojik sorunlarla boğuşan bir insan rolünü oynaması benzer durumlardır. Tıpkı izleyicisini deli olduğuna neredeyse ikna etmiş tiyatro oyuncusu örneğinde olduğu gibi, taklit, günlük rutinlerimizden sanata dek birçok alanda varlık göstermektedir.

...İlk olarak taklit artık düz bir yansıma anlamına gelmemekte, taklit yani mimemisi bilme, öğrenme ve insan psikolojisiyle de ilişkilendirilmekte, sanata daha etkin bir alan verilmektedir (Yetişken, 2012, s.28-29).

Buraya kadar taklidin tanımlarının bir kısmı ile birlikte onu yaratan durumların, sanatta ve yaşamda etkinliği aktarılmıştır. İkinci bölüm ise, “Taklit” ile “Gerçek” ilişkisi ve tanımlarının yorumlarının güncel sanat eserlerine kadar incelenmesine katkı sağlamıştır.

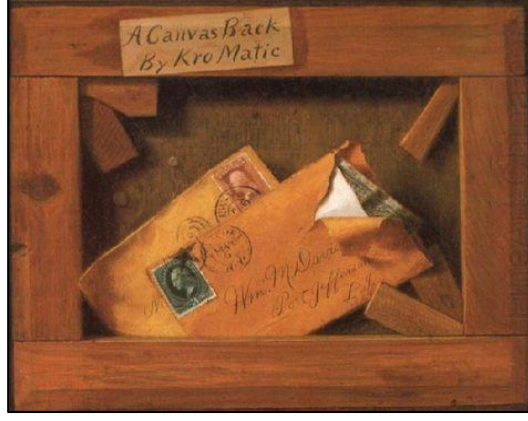
2. BÖLÜM: SANAT ÇALIŞMALARINDA GERÇEK VE TAKLİT

İkinci bölümde, “Sanat Çalışmalarında Gerçek ve Taklit” başlığı kapsamında, taklit, gerçek, gerçeklik ve yanılsama terimlerinin etkilerinin görüldüğü 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar üretilmiş sanat nesnelерinin biçimsel ve kavramsal incelemeleri yapılmaktadır. Bu bölümde, Realizm, Trompe l’oeil, Fotografik-gerçekçilik, Hiper-realizm ve çeşitli yöntemlerle oluşturulmuş Enstalasyonlara yer verilmektedir. İkinci bölümde sanat tarihinden seçilen eserlerin incelenmesi, üçüncü bölümde yer alan sanat uygulamalarıyla teknik ve kavramsal bağlam oluşturarak yapılmıştır. İkinci bölümün, üçüncü bölümde yer verilen sanat nesnelерini farklı açılardan araştırmasını kolaylaştırması amaçlanmaktadır.

2.1. Trompe l’oeil

Fransızca bir terim olarak 1803 yılında kullanılan Trompe l’oeil (gözü aldat), resimlerin gerçekçi taklit türünü tarif etmek amacıyla kullanılmakta, izleyicinin eser ile ilk karşılaşmasında sahici bir doğallıkla taklit edilenin kendisi gibi algılanmaktadır (Leppert, 2009, s. 37-38). Bu resimlerle karşılaşan izleyici, ilk bakışta tuvalerin temsiliyetini gerçek zannetmektedir. Trompe l’oeil biçimiyle oluşturulmuş resimlerde, fırça darbeleri neredeyse görülememektedir ve bu resimler belirli açılardan bakıldıklarında, gerçeklik algısını yanıltmaktadır (Görsel 1).

Bir tür trompe l’oeil –melezin melezi gibi bir şey- var ki, bunu ilginç hatta sorunlu bir yolla yapıyor: bir resmin “ön”ünü değil “arka”sını temsil eden imgelerle. Sıradan trompe l’oeil resimleri, seyircileri, gördüklerinin aslında bir resim olduğuna ve resmin temsil ettiği şey olmadığına inandırarak, kandırmaya çalışır. ... Trompe l’oeil imgelerde öykü yoktur; hatta öyküden özellikle uzak durulur. Şeylere “dair” olmayan, bunun yerine şeyler “olma” numarası yapan imgelerdir bunlar. Her ne kadar etrafında bir fikirler ağı inşa edilmiş hiçbir nesne yoksa da, trompe l’oeil imgeler, fikirleri değil nesneleri kopyalar. Bununla birlikte seyircinin kandırmacayı fark ettiği andan itibaren böyle bir imge artık ne kandırmaya ne de temsil edilen nesnelere “dair”dir. Bunun yerine resme dairdir artık, yani tamamen fiziksel-teknik bir şey olan yapma edimine “dair”dir. (“Nasıl yapıldı acaba?”). Kandırmacanın ortaya çıktığı andan itibaren resmin konusu sanatçı ve sanatçının zanaatıdır (Leppert, 2009, s.43-47).



Görsel 1. William M. Davis, 1870, Bir Tablo Arkası / A Canvas Back.
Fine Art Chine. Erişim: 02.03.2024. <https://tls.tc/6BIUI>

Trope l'oeil söylemi, 17. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında isimlendirilmiş ve teknik yönleri geliştirilmiş olsa da Antik Yunan sanatında da örneklerine rastlanır. Roma mimarisi içerisinde, bahçelerin, manzaranın veya süsleme detaylarının üçüncü boyut hissi verilerek yapıldığı örnekler görülmektedir (Kaya, 2020, s. 353). Sanatçıların teknik bilgileri, yansıtma ile yanıltma etkisini kuvvetlendirmektedir. Trompe l'oeil sanatçıları, yenilikçi hamlelerini, izleyen kişinin pek de alışık olmadığı bir sunum ile sergileyerek yaparlar. Daha önce üzeri perde ile örtülü bir resmi veya arkası duvara çevrilmiş bir tabloyu resmeden bir ressamla karşılaşmamış kişilerin, gördükleri şeyin sanatçının ürettiği bir tablo olduğunu anlayamayıp yanılgıya düşmeleri mümkündür. Bu özellikteki eserlerde, el ustalığı ile kandırma incelikleri uyum içerisinde çalışır. Bu anlatıma Plinius tarafından anlatılan öykü örnek verilebilir. (Gombrich, 2015, s.172).

Anlatılana göre Zeuxis'in yaptığı bir resimde üzümler öylesine canlı betimlenmiştir ki, kuşlar gelip üzüm taneleri koparmaya çalışırlar; bunun üzerine Parrhasios, kendi yanılsamacı başyapıtını göstermek üzere rakibini atölyesine davet eder. Orada Zeuxis, bir perde gördüğünü sanır; ancak arkasında Parrhasios tarafından yapılan resmin bulunduğu inanarak perdeyi kaldırmak istediğinde, perdenin kendisinin yalnızca bir resim olduğunu anlar. Bunun üzerine, Parrhasios'un yalnızca hayvanları değil, fakat bir sanatçıyı ve uzmanı bile aldatabilmesi nedeniyle, yenildiğini kabul eder. Ancak serinkanlılıkla bakıldığında, Parrhasios'un yaptığı pek o kadar büyütülecek bir iş gibi gözükmemektedir. Zavallı Zeuxis, o zamana kadar resmedilmiş perdelerle herhalde hiç karşılaşmamıştı ve böyle bir perdeye rastlama olasılığı da onun açısından söz konusu değildi. Buna karşılık Zeuxis'in perdenin sakladığı bir şeyi görmek için sabırsızlık içinde olduğu düşünülürse, o zaman ışık ve gölge yardımıyla oluşturulmuş birkaç dokundurmanın nasıl olup da bir perdeyi varmış gibi göstermeye yettiği kolayca anlaşılır (Gombrich, 2015, s.172).

Hikâyenin eksik kısmında, Zeuxis'in perde deneyiminin öncesinde, Zeuxis elinde üzüm tutan çocuk resminin gerçekçiliği neticesinde, kuşların gelip o üzümleri yemeye çalışmasına şahit olanların hayranlıkla gerçekçi üsluptaki başarısını takdir ederlerken Zeuxis: “çocuğun resmini daha iyi yapabilseydim kuşlar ondan korkardı” (Moran, 2012, s.19-20) diyerek tasvirinde figürünün, yetersiz kılan gerçekliğini vurgulamaktadır. Gombrich, Plinius'un bu

hikayesinden aldığı kesitte bir trompe l'oeil çalışmasının izleyeni kaldırmak için, sanatçının koşulları nasıl uygun hale getirdiğini ve objelerin ışık ve gölge ile nasıl temsiline yakın bir biçimde üretilebildiğini vurgulamaktadır. Moran'ın hikâyesinin en bilinen kısmını aktardığı kesitte, trompe l'oeil çalışmasında aldatmanın başarısızlığının, Zeuxis'un seçmiş olduğu figür resminden kaynaklı olduğunu görülmektedir. Bunun gibi örneklerde, figür yerine objenin kandırma eyleminde daha başarılı bir konu seçimi olduğu deneyimlenir. Buna rağmen, sanatçıların figür denemeleri ile trompe l'oeil çalışmaları yaptıkları ve kısa süreli de olsa yanılsama yarattıkları görülmektedir (Görsel 2).



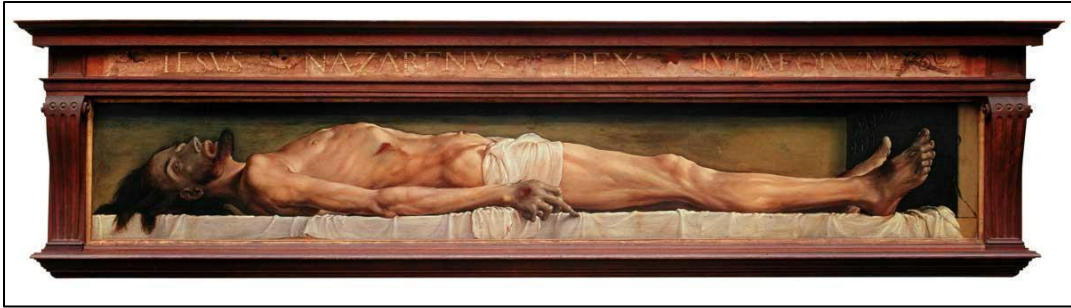
Görsel 2. Cornelis Bisschop, (Tarihi bilinmiyor) Sandalyede Uyuyan Çocuk / Sleeping Child in a Chair.
Puphist. Erişim: 27.10.2023. <https://www.pubhist.com/w4312>

Cornelis Bisschop'un chantourne¹ metodu çalışması, kesilerek şekillendirilmiş panel resimlerine örnektir. Çalışmada, mama sandalyesinde uyumakta olan bir çocuğun hareketsiz bedeni kesilerek, biçimlendirilmiş bir panele boyanmıştır. Figürün sandalyenin alanı içinde kalan kısımları ile ışığa doğru uzanan uzuvları birçok trompe l'oeil çalışmasında olduğu gibi ışık ve gölge yardımıyla yapılmıştır. İzleyiciye bakan kedi ile hareketsiz bebeği kıyasladığımızda, aldatma/bakımından sandalyeden sonra en etkili temsilin bebek figürü olduğunu görmekteyiz. Kedinin hareketinin devam etmiyor oluşunun dışında, resim aldatıcılığını sürdürebilmektedir. Burada hareketsizliğin gerçeklik aracılığı ile aldatma

¹ Kesilerek şekillendirilmiş (Kazancı, 2018, s.312).

eylemine beslediği görülmektedir. “Nihayetinde resimler nefes alan veya hareket edebilen varlıklar değildir” (Kazancı, 2018, s.314-315).

Holbein'nin 30 cm x 200 cm yatay uzunluğa sahip panel üzerine boyama olan “Mezarındaki İsa” isimli resmi (Görsel 3), görsel özellikleri bakımından üretiminde “Sandalyede Uyuyan Çocuk” chantourne çalışması ile benzeştiği kısımlar bulunmaktadır. Holbein çalışması İsa'nın kurban edilişini konu almaktadır. Bu dar ölçüler içerisine sıkışmış gibi görünen İsa temsili, hareketsizliği ve yatay pozisyondaki duruşu yanlısına etkisini kuvvetlendiren özelliklerden olmuştur. Figürün yatay bir düzlemde yaratılması, sembolik okumalarla dolu çalışmaya sıra dışı bir yön daha katmaktadır.

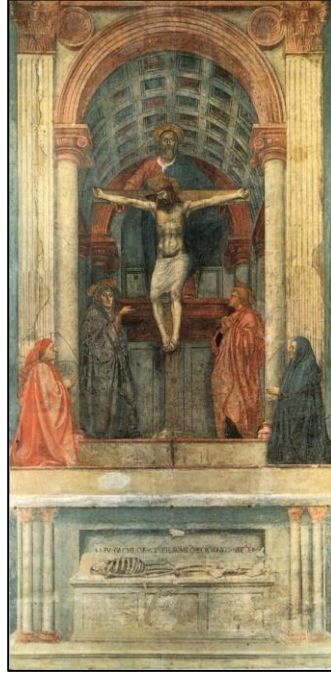


Görsel 3. Hans Holbein,1497-1543, Mezarındaki İsa / The Dead Christ, History Today. Erişim: 02.04.2024. <https://tls.tc/dugaB>

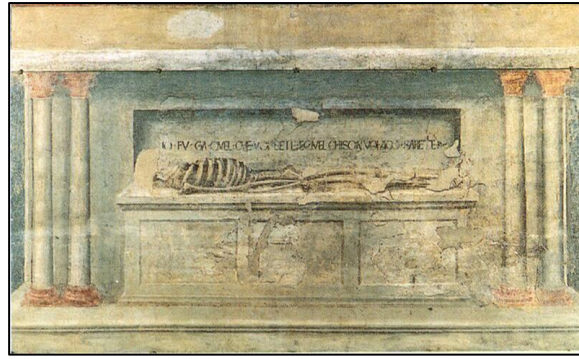
Yetişkin bir erkeğin ölçülerinde çizilen ceset, şaşırtıcı biçimde, hiçbir boş alanın bırakılmadığı daracık bir mezara sıkıştırılmış. Bugün için bile şaşırtıcı olan bir boylamda çizilen imgenin biçimi, resim alanındaki teamülleri ihlal ediyor ve bu şekilde çok dikkat çekiyor. Sıksa ceset, Carracci'nin İsa'sının tersine, kahramanlık yansıtmıyor. İsa'nın eline, demir çiviyle kalıba sokulmuş grotesk bir şekil verilmiş ve eldeki yeşilimsi ton, profilden dehşet verici bir biçimde çizilen yüzde çok daha iyi görülen renk tonu, çürümenin başladığına işaret ediyor. Gerçekten de, Holbein'in, suda boğulan bir kurbanın Ren nehrinden çıkarılan cesedini model olarak kullandığı rivayet edilir. Kral İsa, hiçbir dünyevi kral portresinde olmayacak bir vaziyette gösteriliyor: Ağız açık. Açık ağız, fiziksel olarak kendine hâkim olamamanın, ölümlü birlikte eylemliliğin sona erişinin görsel tanığıdır. Görüş açımız sayesinde, buradaki kralın bedenine gözlerimizle nüfuz edebiliyor, ağzının ve burun deliklerinin içini görebiliyoruz. Holbein, bu nüfuz edilirliliği vurgulamaya ve hatta bunu abartmaya çalışıyor özenle. Odaklanmış bakışımız İsa'nın neredeyse mutlak şekilde küçük düşürülmesini teyit ediyor ve tesadüf olmayan bir biçimde, bir yandan bizde sempati uyandırırken öte yandan da bizi bu suç ortak ediyor (Leppert, 2009, s.169-170).

Tıpkı natüremort resimlerinde yerleştirilen doğanın cansız ve durağan parçaları gibi resimde tasvir edilen beden aynı hareketsizlikle neredeyse objeleşiyor. Bu obje olma hali sayesinde, figürün dar bir alana yerleştirilme şeklinin de etkisiyle gerçekçi olmaya Zeuxis'un “elinde üzüm tutan çocuk” ile Bisschop'un “sandalyede uyuyan çocuk” resimlerinden daha fazla yakınlaşmaktadır. Mezarındaki İsa resminden neredeyse yüz yıl önce Floransa’da, Santa Maria Novella kilisesinde bulunan freskonun (Görsel 4) alt bölümünde yer alan iskelet

resminin, Holbein'in kurgusuyla kavramsal bağlamda benzer olmasa da, biçimsel acılardan değerlendirildiğinde, ortak kısımlarının bulunduğu söylenebilir.



Görsel 4. Masaccio, (1425-1428), Kutsal Üçlü / Holy Trinity
Wikipedia. Erişim: 02.04.2024. <https://tls.tc/HHZu>



Görsel 5. Masaccio, (1425-1428), Kutsal Üçlü / Holy Trinity, detay.

“Kutsal Üçlü” isimli freskoda Brunelleschi öncülüğünde geliştirilen perspektifin ilk örneklerinden biri görülmektedir. “Kutsal Üçlü”, Tanrı ve İsa’nın merkez alındığı orta noktadan geriye gittikçe daralan bir tavan görüntüsü ile boyut kazanır. Meryem figürünün sol tarafında, Aziz Yahya figürünün sağ tarafında uzanan sütun resimleri derinliği kuvvetlendirir ve neredeyse resmi ikiye böler. Bu sütunların gerisi kutsal olayın yaşandığı mekâna uzanırken, sütunların ön kısmı izleyiciye uzanarak freskoyu seyredenlerin dünyasına uzanır. Masaccio, başışçıları sütunların ön kısmına ellerini dua veya minnet duyar pozisyonda kurgulayarak yerleştirmektedir. Başışçıların altında daha da dışa çıkıyor hissi ile

yaratılan kısımda ise bir iskelet uzanmaktadır (Görsel 5). Bu iskeletin üzerinde yazan yazı olan “memento mori” ile ise insana ölümlü olduğu hatırlatılmaktadır. Ressam, bir mimar gibi yapının içinde resim yoluyla bir mekân inşa etmiştir. Henüz perspektifin ilkelerinin tam da anlaşılmadığı bir dönemde, böylesi teknik bir derinlik örneği ile karşılaşmamış kilise ziyaretçileri için “freskonun” soyut dünya ile somut dünya arasında görsel deneyimler sunduğunu söyleyebiliriz. (Gombrich, 1997, s. 229)

Yeniden 17. yüzyıl tromp l’oeil resimlerinin sürprizli chantourne resimlerine baktığımızda, sıkça çalışılmış şövale gibi resmedilmiş çalışmalarla karşılaşmaktadır (Görsel 6). Chantoune yöntemi burada, sanatçının çalışma alanının sınırları belirlenerek hazırlanmış panel üzerine çalışılmıştır. Antonio Forbera’ a ait örnek, bize yanıltma yönteminin sergilenme biçimi ile olan ilişkisini hatırlatmaktadır. Forbera, sanki ressam tarafında röprodüksiyonu yapılacak resmin çalışma ortamını bir süreliğine orada bırakmış gibi bir izlenim yaratmaktadır.



Görsel 6. Antonio Forbera (tarih bilinmiyor), Ressam Şövalesi / The Painter’s Easel. Wikipedia. Erişim: 02.04.2024. <https://tls.tc/balKD>

Bu örnekte, resim-eyet, röprodüksiyonunu gördüğümüz şey iki boyutlu bir resimdir- bu türün bütün örneklerinde olduğu gibi temsili yapılan nesnelerin ebat ve biçimleriyle tamamen uyuyor. Fakat kurabiye kesiminde olduğu gibi girintili çıkıntılı bir hal verilen resim, üçüncü boyutun dışında tamamıyla üçboyutlu gibi görünüyor. Bu "şövale resmi'nin başarılı olabilmesi -yani kandırabilmesi- için sıradan trompe l'oeil'ler gibi duvara asılmaması gerekiyor. Aynen kendisinin modeli olan nesne [şövale] gibi ortalık bir yerde durmalıdır. Aksi halde seyircinin aldatılması mümkün değildir. Fakat ortalık yere konduğu zaman imgenin bizdeki etkisi değişiyor: Fiziksel olarak fazlalık yapar. Etrafını dolaşmak ve mobilyaları kafamızdaki üçboyutluluğuna göre tanzim etmek zorundayız. Bedenimize daha fazla müdahale eder; normalde bizim olan mekânı onunla paylaşıyoruz. Halbuki duvarda asılı duran bir resim bize bu tür zorluklar çıkarmaz (Leppert, 2009, s.49).

Leon Batista Alberti, “Resmi dış dünyaya açılan bir pencere” (Nazif, 2023, s. 405) olarak tanımlamaktadır. Bu yorum üzerinden trope l’oeil yöntemleri ile yapılan çalışmaların, temsilin neredeyse kendisi haline dönüşen biçimlerini, pencerenin dışına çıkmış bir heykel gibi konumlandıklarını söylemek mümkündür. Elbette bu yanıltıcı, ironik eserlerin tam anlamıyla üç boyutunun olmadığı düşünülerek bu benzetmeyi yapmak gerekir. Rene Magritte “La Condition Humaine” isimli çalışmalarında bir dizi gerçeklik oyunu oynamıştır (Görsel 7). Tablo, bir pencerenin önünde bulunan şövale üzerinde pencerenin dışında olabileceğini düşündüğümüz ağaçlı bir manzara ile şekillenir (Leppert, 2009, s. 39-40). Magritte, benzer bir başka çalışmasında ise aynı kurguyu bir mağara girişinde yineler. Tablonun içinde başka bir tablo kompozisyonu, Platon'un mağara alegorisini hatırlatır. (Görsel 8).



Görsel 7. Rene Magritte, (1898-1967), İnsanlık Durumu / La Condition Humaine. Wikipedia. Erişim: 02.04.2024. <https://tls.tc/TY48b>



Görsel 8. Rene Magritte, (1898-1967), İnsanlık Durumu / La Condition Humaine. Art Uk. Erişim: 02.04.2024.

https://d3d00swyhr67nd.cloudfront.net/w800h800/collection/NFK/NCM/NFK_NCM_NWHCM_1995_88_2-001.jpg

Resmi yeniden gerçek dünyaya açılan bir pencere olarak gördüğümüzde, bu pencerenin önüne gelebilecek bir perde, yanılısamayı yeni bir boyut hissiyle canlandırır. Karşımızda duran tablonun üzerine örtülmüş veya bir askı aparatı ile önüne gerilmiş kısmen kapalı bir perdenin arkasında olup biteni görebilmek için onu biraz açma isteği duymak, kaçınılmaz bir refleks gibi görünmektedir. Zeuxis ve Parrhasius'un hikayesinde olduğu gibi, Rembrandt'ın janr türünde yapılan resimlerini andıran "Kutsal Aile" isimli eseri, "perde" etkisi kullanılarak yapılmış resimlere örnektir (Görsel 9). Perde, ahşaptan çerçevenin sağdan sola uzanmakta olan bir çıta üzerine resmin sağ tarafına yığılır şekilde resmedilmiştir. Işık ve gölgenin hacimlendirme etkisi ile yaratılmış resmin dışında yer alan çerçevenin, trompe l'oeil yöntemine uygun biçimde, resmin yer aldığı mekânın ışığı da düşünülerek resmedilmiş oluşu, sahiciliğini artırmaktadır. Konu edilen resmin üzerine gelen perde, boyutluluğu ile resmi derinleştirir (Kazancı, 2018, s.107).

Perdenin resimde kullanımıyla ilgili olarak ilk verilere Pompeii, Olynthus ve Herculaneum'da yapılan kazılarda rastlanır. 2. ila 6. yüzyıla tarihlenen Erken Dönem Hıristiyan mozaiklerinde de kemerlerin önünde kornişten sarkıtılan perdelere yer verilmiştir. Ortaçağ'da yaşanan mekânlarda, pencere açıklıkları ahşap panjurlarla kapatılsa da bunlar içeriye soğuk havanın girmesine engel olamıyordu. Bu sebepten insanlar, kalın kumaşlar ve goblenlerle bu panjurların önünü örtmüşler ve böylelikle taş duvarlarla çevrili evlerini, malikânelerini bir nebze ısıtabilmişlerdir. Camcılıkla ilgili yaşanan gelişmelerle birlikte pencereler camlarla kapatılmış ve daha önceki kadar kalın perdelere ihtiyaç kalmamıştır.

Resim sanatında perde kullanımı ise dinî resimlerle başlamıştır. Genellikle olayın en heyecanlı ya da önemli anını daha da vurgulamak için kullanılan perdeler kiliselerde de yine bu amaçla görülür. Bir altar panosunun önünde asılı olan perde (velum), dinî ayinin en önemli anında açılarak, ibadet için orada bulunanların heyecanını arttırmıştır (Kazancı, 2018 s.107).



Görsel 9. Rembrandt, (1646), Kutsal Aile / La Sainte Famille
Artfulliving. Erişim: 03.04.2024. <https://tls.tc/GBNOh>

Rembrandt'ın Kutsal Aile isimli çalışmasında yer alan perde yanılısaması kadar, duvar panosu veya notluk gibi görünen tablolar, panolara iliştirilmiş gibi görünen notların detay ve

boyutlarıyla yanılsama yaratmaktadır. Notların, mektupların, faturaların yerleştirildiği pano görünümü tüvaller, gündelik işlerin, evrakların, faturaların önemli önemsiz birçok notun iliştiirildiği bir duvar panosu görünümü trompe l'oeil sanatçılarının çalışmalarına konu olan kompozisyon örneklerindedir. Yanıltma ve yanılsama koşullarına rölyefi andıran görünümü ile üst üste iliştiirilmiş kağıtlar, ışığın geldiği yön ile birlikte derinliksiz gibi gözükken yüzeylerde çıkıntılar yaratarak yanılsama etkisini başarmıştır. Çoğunlukla mektuplu panolarla karşılaştığımız resimler, kaligrafi sanatının inceliklerinden de beslenir (Görsel 10).

Göz aldatmaları trompe l'oeil üzerinde uzmanlaşmış olan ressamlar, becerikli bir biçimde kullandıkları bir beklentinin yardımıyla yanılsamayı güçlendirmeyi her zaman başarmışlardır; tablonun üstüne konmuş gibi resmedilen sinek, bir mektupluktaki resmedilmiş mektuplar (165), bunun örnekleridir; karşılaştığım en yetkin düzeydeki "trompe l'oeil" ise Parrhasios'un uygulamasına oldukça yakındı; resimde bir tablonun çatlamış camı betimlenmişti. Yararlanılabilecek beklentilerin bulunmadığı yerde, resim sanatındaki düşsel gerçekliği üstün kılma amacıyla böyle beklentiler bilinçli olarak üretilebilir (Gombrich,2015, s.173,174).



Görsel 10. John Frederick Peto, (1894), Eski Zaman Mektup Rafı / Old Time Letter Rack. Wikipedia. Erişim: 03.04.2024. <https://tts.tc/KNvu0>

Quodlibet² türünde bu resimler genellikle rastlantısal nesnelerin bir araya gelmesinden oluşur. Cornelis Brise tarafından yapılan tuval üzerine yağlı boya (görsel 11), Amsterdam maliye binası için sipariş edilmiştir. Çeşitli masrafların ve faturaların bulunduğu sekiz ayrı kısımdan oluşan kâğıt öbekleri, gerçek notluklar arasına asılarak sergilenmiştir (Kazancı, 2018 s.107).

² Mektup, zarf, not ve fatura benzeri panoların görünümünün aldığı resim türü (Kazancı, 2018, s. 302).



Görsel 11. Cornelis Brisé (1656). Amsterdam Belediyesi Maliye Bölümü Duvarındaki Belgeler / Documents on the Treasury wall of the Amsterdam City hall. Wikipedia. Erişim: 03.04.2024. <https://tls.tc/o9Nr4>

Trompe l'oeil başlığı altında buraya kadar verilen örnekler, taklit yoluyla göz aldanmasının türlerinden görünümler sunmaktadır. Taklit, somut modellerin mekânsal etkenler aracılığıyla ve sanatçının teknik becerisiyle ortaya çıkan çalışmaların devamında, “gerçekçilik” başlığı altında incelenmiştir.

2.2. Gerçekçilik

Daha dar ve özel bir anlam içinde, gerçeklik fiziki evrenin doğrudan ya da dolaylı olarak ölçümlenebilir olan yönlerini ifade eder. Bu anlamda gerçeklik nesnel olup, kamusal ve güvenilir bir biçimde analiz edilebilenle sınırlanmıştır (Cevizci, 2005, s. 761).

Ahmet Cevizci, Felsefe sözlüğünde gerçeklik tanımlarından birinde gerçekliğin nesnelliğinden bahsetmektedir. Bu nesnel durumların gerçekçilik ile ilgili sanat yapıtlarıyla ilişkileri ve gerçekçilik akımının ilkelerini benimseyen eser ve söylemlerin örnekleri üzerinden incelenmesi amaçlanmaktadır. “Gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan sanatçı; realizm, realistik:” tanımlaması, “bilinçten bağımsız” var olan şeyleri işaret etmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>). Gerçekçilik bir akım olarak incelendiğinde, 19. yüzyılın başlarından ortalarına kadar geçen sürede klasik ve romantik sanatın, “renkçi ve desenci” tutumlarına yeni bir eleştiriyi getirdiği, bunda sanatçı ve sanat otoriterlerinin etkisinin tartışıldığı görülmektedir (Antmen, 2008, s. 12). Gerçekçilik, Romantizm ve Klasisizm akımlarından farklı olarak “toplumun” sınıfları ve gündelik yaşamı en yalın halleriyle incelemektedir. Gustave Courbet sanatta “güzelliği değil, gerçeği arıyordu” (Gombrich, 1997, s.511). Aradığı gerçek, dönemin akademik ve kent soylu otoritesinin kalıplaşmış sanat anlayışının dışındaydı. Jean-François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar” (Görsel 12) isimli çalışmasında, günlük yaşamın sıradanlığı, sanatın biçimsel ustalığının köylünün rutin çalışma aktiviteleriyle buluşması gibi, kendi yaşamının olağan sadeliğini resimlerine

aktarmaktadır (Gombrich, 1997, s.508). 19. Yüzyıl'ın ortalarında kendini göstermeye başlamış bu Gerçekçilik akımının, Romantizme ve Klasik sanatın teknik anlatımına karşı durmasındaki sebeplerden biri de “gerçek” olanı bulma isteğidir. Klasik dönem ve öncesi sanat otoritelerinin sanatta konu alınandan beklentileri gözetilerek ve çoğunlukla konu almaya değer, yüksek sınıfların saygın başlıkları seçilerek, dönemin temel sanat kuralları ve teknikleri olmuştur.



Görsel 12. Jean-François Millet, 1857, Başak Toplayan Kadınlar / The Gleaners.
Resim Biterken.Erişim: 03.04. 2024. <https://tls.tc/nJuUe>

Gerçekçilik insanın abartı yorumlarının etkisinden bağımsız gelişen, günlük rutinin veya hayatın doğal akışı içinde kendine yön bulan eylemleri incelemektedir. Hayatın, gündelik yaşamın içinde varlık gösteren eylemlerin neredeyse en yalın halleridir. Evinden işine giden birinin yolda yürümesi veya bir kadının günlük kişisel bakımı ile ilgilenmesi, sadeliği ve olağanlığı ile resim ve heykele konu olmaktadır.

Resimdeki bir sonraki devrim de, daha çok konu seçimini belirleyen geleneksel kuralları hedef aldı. Akademilerde hala, saygın resim yapıtlarının, saygın insanları betimlemeleri gerektiği; işçilerin ve çiftçilerin ise, Felemenk ustaların yaptığı türden “janr”(günlük yaşam) resimlerine uygun düşeceği düşüncesi baskındı (Gombrich, 1997), s.508).

Dinsel anlamların ve tasvirlerin sanatın ve sanatçının üzerindeki etkilerden kurtulması uzun yıllar sürse de sanatçılar gerçeklik ile olan arayışlarını, dinsel resimlerin içinde de aramayı denemeyi sürdürmüştür. Bu çalışmalara Ön Raffaellocu üslubun öncülerinden Millais'in “İsa Ebeveynlerinin Evinde, (Marangozun Dükkânı)” isimli çalışmasını örnek verebiliriz (Görsel 13). Millais'in çalışması, Courbet'in “Gerçekçilik Manifestosu”ndan çok önce yapılmış, toplum sınıflarının, günlük rutinlerin kısmen yer verildiği çalışmalardan birisidir.



Görsel 13. John Everett Millais, 1829-1896, “İsa Ebeveynlerinin Evinde, (Marangozun Dükkanı / Christ in the House of His Parents (‘The Carpenter’s Shop’)
Tate.Erişim: 03.04.2024. <https://tls.tc/gPooD>

“Sanatçının Atölyesi: Gerçek bir Alegori” isimli çalışmada Courbet’in, Fransa toplumunun yaşadıkları çağdaki görünümünü, “ekonomik, siyasal, kültürel” yönlerden ele alarak aktardığını görmekteyiz (Görsel 14). Resmin merkezinde sırtını çıplak bir figüre dönen Courbet yer almakta, bu figür akademi geleneklerini temsil etmektedir. Yönünü “gerçek yaşam ” diye tanımladığı manzaraya çeviren Courbet, manzarasında, sanatçılara, gündelik yaşamın sefaletlerine, yoksulluklara, istismarlara ve zenginliğe, ironik bir dil kullanarak “gerçek bir alegori” ismiyle yer vermektedir (Antmen, 2008, s.13). John de Andrea ise “Alegori: Courbet’ye Saygı” isimli çalışmasında, Courbet’in “Gerçek Bir Alegori” tuvalini gerçekçi heykel yöntemleriyle yineler (Görsel 15).



Görsel 14. Gustave Courbet, 1855. Sanatçının Atölyesi: Gerçek bir Alegori / The Artist's Workshop: A True Allegory
Wanart. Erişim: 03.04.2024. https://cdn.wannart.com/production/post/2018/09/courbet_wannart.jpg



Görsel 15. John de Andrea, 1988, Alegori: Courbet'ye Saygı / Allegory: After Courbet Collection. Artgallery. Erişim: 27.03.2024. <https://tls.tc/JFD5p>

Toplumsal gerçekçiliğin, plastik sanatların teknik yenilikleriyle birlikte, sanatçılar tarafından farklı konularla ele alınmış, gerçekçi ve gerçeklik terimleri kimi durumlarda farklı nitelikler üzerinden tartışılmıştır. Taklit neticesinde elde edilen görüntünün “taklit edilene” biçimsel yakınlığına “gerçekçi” denebilmektedir. Sanatta, klasik, romantik ve akademik etkilerin, ele alınan konuları ve yöntemleri belirli ilkeler üzerinden etkisi altına aldığını, ele alınan konuyu teknik ve anlamsal açılarından kurgusallaştırdığını gören sanatçıların, gerçeği bütün yönleriyle aktarmak istediklerini bilmekteyiz. Bunun neticesinde toplumun istenmeyen gerçeklerinin çalışıldığı eserler, insanların farkındalıklarını artırmasını, sosyal sorunların görünür olmasını sağlamıştır.

Sanat ve edebiyatta gerçekçi yöntem toplum üyelerinin, toplumsal ilişkilerin işleyişini belirleyen temelde saklı kalmış güçleri ele alma göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman ortaya çıkmıştır»; yani, kısaca, insanların dünyayı, toplumu ve kendisini «ayık gözlerle» görmeye başladığı bir anda tarihteki yerini almıştır. İşte bu nedenle, gerçeklik savaşından doğmuştur gerçekçilik, en temel özelliği de budur; onun için tam beş yüz yıldır sürmektedir, sürecektir de; çünkü insanın yaşamla varlıksal ilintisini kuran biricik olgu gerçekçiliktir. (Çalışlar, 1986, s. 42).

Aziz Çalışların ‘Gerçeklik Estetiği’ isimli kitabında yer verdiği, gerçekçilik üstüne söyleşisinde, “Sanatta Gerçeklik” hakkında yapılan sohbetlerinde Mustafa Sercan’ın (Çalışlar, 1986, s.53) gerçekçiliğin modası hakkındaki yorumu, gerçekçiliğin yöntemi hakkında da bilgi vermektedir. Sercan, gerçekçiliği bir yöntem sorunu olarak yorumlamaktadır. “Herhangi bir biçim, teknik, herhangi bir uygulama ile sınırlanamayacak denli geniş. Temelde bir dünya görüşü sorunu. Felsefi anlamda, bilimsel anlamda bir yöntem sorunu gerçekçilik (Çalışlar, 1986, s.53).” Bu yorum üzerinden gerçeklik yöntemini Edebiyat ve Felsefe alanından tartışırken, yöntemin birçok disiplin tarafından konu

edildiğini, bu yöntemin hakkında bilimsel çalışmalar da dahil sıklıkla konuşulduğunu görmekteyiz. Söyleşide, Orta Çağda feodal yapının gerçekle veya gerçekçi bir bakış açısıyla olan ilgisinin konuşulduğu sırada, Afşar Timuçin, gerçekçiliğin çağdaş anlamda gelişiminin başladığı dönemin Rönesansla birlikte olduğunu söylemekte, feodal yapının gerçek ile olan ilişkisini de özetlemektedir (Çalışlar, 1986, s.56). Bununla birlikte toplumsal normların, kültür ve öğretilerin ezberlerini bozan sanat yapıtları ve edebi söylemlerin, dönemlerin otoriteleri tarafından yok sayılıp değiştirilmek istendiği bilinmektedir. Yapılmak istenen bu değişikliklerin, sanatçıların gerçekçilik üzerinden edindikleri izlenimlere olan etkisi, empresyonizmin doğuşu da dahil, dönemin birçok avangart eserinde görülmektedir.

Timuçin, kitabında yer verdiği söyleşisinde, “sanatın yaşam koşullarına uygun olduğu sürece gerçekçi olduğunu söyleyebiliriz” diyerek gerçekçi olan ve olmayan arasındaki farkı anlamamıza yardımcı olmaktadır (Çalışlar, 1986, s.56-62). Öte yandan dönemlerin imkanları doğrultusunda edindiğimiz bilgilerin doğruluğuna inanmanın, gerçeği bulma konusunda yanıltıcı eserlerin üretilmesine neden olduğu bilinmektedir. Dünyanın düz olduğunu kabul eden bir dönemde dünyanın yuvarlak olduğunu savunarak eserler üretmenin yanlış kabul edilebileceği gibi, bugün gerçek olarak kabul ettiğimiz bilgiler doğrultusunda gerçekçilik üzerinden yaptığımız söylemler de gerçek dışı olarak karşımıza çıkabilmektedir. Gerçekçilik elbette gerçeklik algımızın kesinliğiyle ilişkili olabilmektedir. Filozofların karşı çıktıkları orta çağ gerçeklerini kilise nasıl inkâr ettiyse ve bugün karşı çıkılan gerçekler nasıl kabul edilip doğrulandıysa, bugünün gerçekliği de sonraki çağlarda değişebilir mi? (Çalışlar, 1986, s.56-57) Kuşku ile bakılan bugünün gerçekleri de kuşkuları haklı çıkardığında, bugünün gerçekleri ile üretilen eserlerin bir zaman sonra gerçekliğini kaybetmesi mümkün olacaktır. Bir zamanlar dünyanın düz olduğunu savunan bilginin ışığında üretilen her şeyin sahiciliği gibi, bugünün değişen gerçekleri ile yapıtların sahiciliği tartışılacaktır. “Yanlış olarak kabul edilmediği sürece, bir yanılsamanın değeri, bir gerçekliğin değeriyle tam olarak aynıdır (Baudrillard, 2012, s. 66). Gerçekliğin, insan algısını fethederek şekillenmesinin, toplum bilinci üzerindeki etkilerini bilmekteyiz. “Bir ‘hakikat sonrası’ dünyasında yaşadığımızı en çok dile getirenler, gerçekliğin temelde çoğu insanın düşündüğünden farklı olduğuna inanır” (Fuller, 2022, s.20-21). Leon Trotsky’nin Gerçekçilik hakkındaki söylemleri ile yeniden toplumsal gerçekliğe döndüğünde, gerçekçiliğin yaşamın olağan ve doğal akışının sanatsal kaygılarla aktarımı ile karşılaşırız.

Gerçekçilik teriminden ne anlamamız gerekiyor? Çeşitli dönemlerde, ve çeşitli yöntemlerle, gerçekçilik farklı toplumsal grupların duygu ve ihtiyaçlarına ifade kazandırdı. Bu gerçekçi ekollerin her biri ayrı ve toplumsal bir edebî tanıma, ayrı bir biçimsel ve edebî değerlendirmeye bağlıdır. Ortak yanları nedir? Dünyaya yönelik belirli ve önemli bir duygu. Olduğu gibi dünyaya, gerçekliğin sanatsal kabulü içinde duyulan, onun karşısında çekinmeyen, yaşamın somut dengesine ve hareketliliğine yönelik etkin bir ilgi gösteren bir duyguyu içerir. Bu yaşamı olduğu gibi resmetmeye ya da onu idealleştirmeye çabalıyordur ya onu haklı çıkarmaya ya da kınamaya, ya onu fotoğraflamaya ya da onu genelleştirip simgeleştirmeye çabalıyordur. Ama her zaman için, sanat için yeterli ve paha biçilmez bir tema olarak üç boyutlu yaşamımızla ilgilenmektedir. Dar bir edebî ekol anlamıyla değil, bu geniş felsefi anlamıyla, yeni sanatın gerçekçi olacağı kesin olarak söylenebilir. [...]

Bu da, bir yaşam felsefesi anlamında gerçekçi bir tekçilik anlamına gelir, edebî ekollerin geleneksel cephaneliği anlamındaki b"r "gerçekçi"ik" anlamına gelmez. Tersine, yeni sanatçı geçmişte evrilmiş olan bütün yöntem ve süreçlere, ayrıca birkaç tamamlayıcı biçime, yeni yaşamı kavramak üzere ihtiyaç duyacaktır. Bu da sanatsal eklektisizm olmaz, çünkü sanatın birliği etkin bir dünya tutumu ve etkin bir yaşam tutumuyla yaratılır. [...] (Trotski, 2015, Sanat Ve Kuram s.483, 484).

Gerçekçilik başlığı altında, gerçekçiliğin tanımları ve kendi tanımları içinde ayrıldığı anlamlarına veya anlam arayışlarına yer verilmiştir. Gerçekçiliğin, toplumsal ve bireysel ilişkilerinin, üçüncü bölümde incelenen çalışmalara katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

2.3. Hiper-Gerçek/Süper-Gerçek

19. yüzyıl sonlarından 21. yüzyıla gelinceye kadar, sanat tarihi süreci içinde taklit ve yanılsama içeren hiper/süper gerçeklikle ilişkili birçok sanat eseri bulunmaktadır. 3. Bölümde yer verilen projelerle ilişkili olabilecek hiper/süper gerçeklik bağlamında üretilen eserlerin incelenmesi amaçlanmaktadır.

Bir göz yanılsaması sanatı olan süper-gerçekçilik ... bir göz aldanmasından fazlasıdır. ... gerçeğe karşı bir hiledir; onu sadece yatıştırmayı değil yüzeyin gerisinde saklamayı, dış görünüşün içinde mumyalamayı üstlenmiştir (Foster, 2009, s.180).

Çağdaş sanat örnekleri içerisinde varlık gösteren gerçekçilik ve yanılsama, trompe l'oeil, gerçekçi üslup, fotografik gerçekçilik, enstalasyon ve buluntu nesnelere konu edilmektedir. Foto gerçekçilik, Hiper gerçekçilik veya Süper gerçekçilik isimleriyle de anılmaktadır. 1960'lı yılların sonlarına doğru gelişmiş ve etkinlik göstermeye başlamış, pop sanatın devamı olarak görülmüştür (Muraz, 2009, s.2) Gündelik yaşamın içinden çoğunlukla tüketim kültürünün izlerini aktarır (Antmen, 2008, s.163).

Trompe l'oeil resimlerinin biçim ile kandırma oyunundan farklı olarak, aldatmanın kavramsal içeriğinin sorgulanmasına geldiğimizde, sürrealist sanatçı Rene Magritte'le karşılaşmaktayız. Rene Magritte seçtiği nesnelere sembolik anlamlarının varlığından bahseder. "İmgelerin İhaneti" (Görsel 16) adlı resminde, realist bir üslupla resmedilmiş bir

pipo görülmekte ve piponun altında, “Ceci n’est pas une pipe” (Bu bir pipo değildir) yazısı bulunmaktadır. Magritte, burada piponun her ne kadar gerçekçi bir üslupla resmedilmiş olsa da gerçek bir pipo olamayacağını, çok basit bir örnekle içerisine tütün koyulup içilemeyeceğini anlatmaktadır. Bu resimde gerçek görüntü, bir anlamda, ödünç alınarak yüzeyde bir biçime dönüşmüştür. Magritte “Düşlerin Anahtarı”nda ise resmettiği nesnelere altına kendi kavramlarına karşılık gelmeyen sözcükler yazmıştır. İki resmin söylemi de izleyiciye gerçeklik ve sanatsal gerçeklik arasında gel-git yaşatıp, bir sorgulama alanı yaratırken, aynı zamanda “sözcükler ve görülen nesnelere arasındaki uçuruma” (Berger, 1999, s.7) da gönderme yapmaktadır.



Görsel 16. Rene Magritte, 1929, İmgelerin İhaneti / La Trahison Des Images
Wikipedi. Erişim: 10.01.2018. <https://tls.tc/zk4Y0>

Magritte'nin söz ile imge arasında yaşattığı paradoksun bir başka örneği olarak, Duchamp'ın hazır nesnelere yarattığı paradoks eklenebilir. Günlük kullanım nesnesinin sanatta doğrudan kullanımının gerçekleşmesi, sanatın görsel ürünlerle değil, düşüncelerle de doğrudan ilgilenebileceğinin altını çizmekte, modern sanata da eleştiri getirmekteydi. Duchamp'ın "Çeşme" (Görsel 17) adlı eserinde, bir fabrikasyon nesnesine sanatçının imza atması ve bu nesneyi galeri mekânına taşıması, sanatçının sadece imzasıyla üretimini tamamlaması ve sadece galeri mekânında algılanabilir bir sanat nesnesi üretmesi, döneminin sanat eseri anlayışına yoğun bir eleştiri getirmektedir. Burada sanatın bağlamı, niteliği ile galeri mekânı, estetik değerler, sanat eserinin değeri sorgulanmaktadır. Magritte'te olduğu gibi Duchamp da hazır nesnelere seçtiği nesnelere bağdaşmayan isimler vermektedir. Burada sorgulanan sadece sözcük ve sözcüğün çağrıştırdığı anlamın sanatsal bir biçimle yorumlanması değil, aynı zamanda bu yorumlamaya ek olarak sanatın bütün bağlantılarının sorgulanmasıdır.



Görsel 17. Marcel Duchamp, 1917, Çeşme / Foundation Tate. Erişim: 06.04.2024. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Hazır nesnenin başka bir bağlamla aldatma-alданma ilişkisini çağrıştırdığı “Hazır-nesne izleyiciyi daima kandırır, izleyicinin getirdiği yoruma üstün gelir; bu özelliğiyle de hiçbir toplumsal değeri olmadığını gösterir.” (Kuspit, 2006, s.39) alıntısı üzerinden söylenebilir.

...Gerçekten de toplumsallaşmaya direnir, anlaşılmağını korur. Absürd ve zevksizdir – iyi ve zevkin ötesindedir, çünkü saçmadır, tuhaftır. Tıpkı sanatı estetikleştirme eğiliminde olan izleyicinin yaptığı gibi sanatı beğeni üzerinden algılamak onu yanlış anlamaktır. Kısacası Duchamp’ın hazır nesnesi izleyiciyi kandırıp ona galip gelmek için vardır... Aynı anda hem sanat olması ve olmaması nedeniyle hazır-nesnenin sabit bir kimliği yoktur. Sanat olarak gördüğünüz an sanat olmaktan çıkmıştır artık... izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda da ciddi sanat oluverir (Kuspit, 2006, s.39).

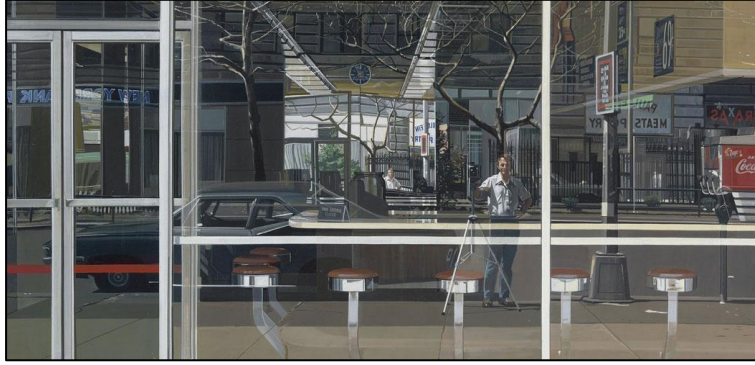
Bu araştırma çerçevesinde örnekler foto-gerçekçilik ile çoğaltılabilir. 1960’lardan sonraki sanat akımlarında her ne kadar yanılsama ötelenmiş olsa bile foto-gerçekçi sanatçılar gerçekçiliği ve yanılsamayı kullanmışlardır (Foster, 2009, s.162). Foto gerçekçi sanatçılar, fotoğraf, ofset baskı ve kuşe kâğıt etkisi gibi koşulları taklit ederek kandırmayı başarmıştır. İzleyici bu gerçekçi etkideki resimleri incelerken onların fotoğraf olduklarına neredeyse emindirler. Bazı çalışmalar ise fırça izlerini ve tuvalin dokusunu kaybederek elde edilen yüzey ile neredeyse dijital bir baskı kalitesine ulaşmıştır. Foto realist sanatçılar tablolarının referanslarını doğal ortamdan-canlı modelden veya objelerden daha çok fotoğraflarından alır ve onları, çeşitli mekanik yansıtma yöntemleri ile (slayt, tepegöz gibi) aktardıkları yüzeylere resmederler, çalışmalar teknik açılarından neredeyse kusursuzdur (Fineberg, 2024, s.374).

Bu resimler, aslında gösterdikleri figürlerin değil, fotoğrafların ya da ofset baskı tekniğinin kopyalarıdır. Dolayısıyla, izleyici farkında olmadan aynı anda iki kez yanılmaktadır. Yanılgılardan biri, görülen şeyin fotoğraf sayılması, diğeryse (ki bu eskiden beri süregelen şeydir), görüntüdeki nesnelerin gerçekmiş gibi algılanmasıdır. İşe sanatçı tarafından bakarsak, kuramsal olarak, geleneksel/nesne ilişkisi halen geçerlidir (Yılmaz, 2013, s. 262).

Richard Estes’in “Çift Otoportre” (Görsel 17) isimli çalışması, New York’tan bir mağazanın vitrin camına yansıyan görüntüyü fotoğraflar ve resme aktarır. Estes, bu görüntü içinde, konusunun

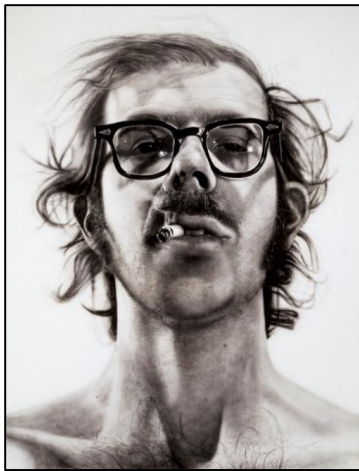
fotoğrafını çekerken yansıyan kendine de yer verir. Pop art akımından alışık olduğumuz kapitalist unsurlar, tüketim toplumunun neredeyse kalıplaşmış objelerinin albeni ışıkları hakimdir.

...kapitalist gösterinin arapsaçına dönmüş düzeni ve vitrinlerin narsistik baştan çıkarcılığı ya da spor arabaların göz alıcı parlaklığını, dış yüzeylerden ayrı düşünmek zordur. Kısacası süper-gerçekçilik pop-arttan bile daha çok kullandığı, bir şekilde kadınsılaştırılmış metalar ve metalaştırılmış kadınlarla kullanılan meta-göstergenin cinsel çekiciliğini sorgulamaktan çok metheder. Bu, sanat çerçevesinde yeniden üretilen çizgi ve yüzeyler resimsel derinliği yayar, katlar ve böylece düzleştirir. Fakat acaba ruhsal derinlik üzerinde de aynı etkiye mi sahipler (Foster, 2009, s.118).



Görsel 18. Richard Estes, 1976, Çift Otoportre / Double Self-Portrait
Cloudfront. Erişim11.01.2018, http://d279m997dpfwgl.cloudfront.net/wp/2014/08/picEstesPR04-DoubleSelfPortrait1976_web1050.jpg

Akımın öncülerinden olan Chuck Close, büyük boyutlu tuval üzerine akrilik portre resimleriyle bilinmektedir (Görsel 19). Portreleri kimi kısımlarda net kimi kısımlarda ise flu kalacak şekilde çalışmıştır. Böylece fotoğrafın derinlik algısını veya odaklama özelliklerini resimlerine aktarmıştır. Portrelerinde teknik özgünlük yakalamayı ve geleneksel portre anlayışının dışında üretim yapmayı amaçlayan Close, fırça darbeleri ve alışılmış yüzey görüntülerinden sıyrılmak için, “jilet, matkap, pistole” benzeri aletleri kullanmıştır (Antmen, 2008, s.172).



Görsel 19. Chuck Close, 1967, Büyük Oto Portre / Big Self-portrait.
The New Your Times. Erişim: 06.04.2024. <https://tls.tc/49Es9>

Close'un dev portrelerinden başka anıt büyüklüğe ulaşan Rudolf Stingel'in melankolik, depresif foto gerçekçi tablosunu incelediğimizde, derin düşüncelerin sardığı erkek figürünün dramatik kurgusuyla karşılaşmaktayız (Görsel 20). İsimsiz (Sam'den Sonra) Sam Samore'un Stingel'i, çektiği siyah-beyaz fotoğraf serisinin konularının bir parçasıdır.



Görsel 20. Rudolf Stingel, 2005-6, Untitled (After Sam) / İsimsiz (Sam'den sonra) Whitneymedia. Erişim: 06.04.2024. <https://tls.tc/Dnk5o>

Pop sanatın gündelik nesnelere sıradanlığına olan ilgisi fotografik gerçekçiliğin önde gelen isimlerinden biri olan Ralph Goings tarafından oldukça sade fakat titiz bir işçilikle resmedilmektedir. Çalışmalarında işçiliğe fazlasıyla önem veren sanatçı, obje resimleriyle bilinmektedir. Dönemin sanat ilgilileri tarafınca fotoğrafın birebir kopyasını resmetme şekilleri olumsuz eleştirilmesine rağmen, sanatçı akımın teknik özelliklerini ustalıklı kullandığı gibi, özgün resimler yaratmıştır. Işığın, bir insan gözü ile bir mercekle arasındaki farklı görünümünü deneyimleyen sanatçı, iç mekanlara süzülen ışıkların objeler üzerinde yarattığı etkileri fotoğraf makinasının özelliklerinden yararlanarak yakalamış, resimlerine aktarmıştır (Görsel 21) (<https://www.spellmangallery.com/artists/rudolf-stingel>).

Pırıl pırıl vitrinleri, ışıklı reklam panoları, yapay deri koltukları, formika kaplı masalarıyla lokantalar, kafeteryalar, büfeler, dondurmacı dükkanları seçtiği konuların başında geliyor. Ayrıca kamyon, komyonet ve otomobiller, cilalı metal yüzeylerinin yansımalarıyla ilgisini çekmekte. Goings seçtiği konuları ne yüceltiyor ne de yeriyor, ama nesnel bakış açısı konunun görsel güzelliğini ön plana çıkarıyor, sürekli... (Muraz, 2009, s.121).



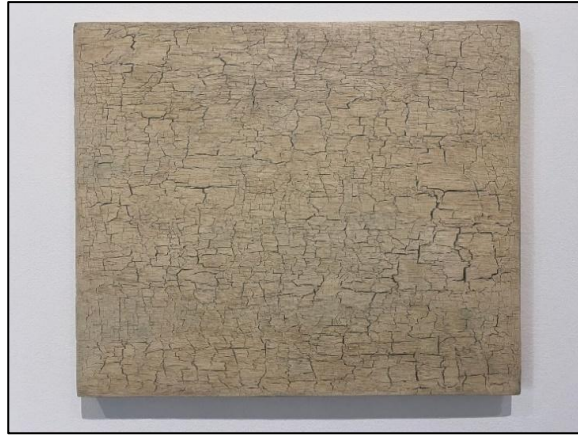
Görsel 21. Ralph Goings, 1978, River Valley Tarzı Yaşam / River Valley Still Life Louis K. Meisel Gallery. Erişim: 06.04.2024. <https://tls.tc/fd6K8>

Resimlerinde kadınların tüketim ürünleri arasından popüler nesnelere yer veren Nur Koçak, gerçeğinde, küçük boyutlu objeleri, büyük ölçekte resimlere dönüştürmektedir. Objeleri olduklarından daha büyük resmederek gerçekliklerini yönlendiren Koçak, onlara kendi anlamları dışında anlamalar kazandırıyor, “yüceltmekle yermek, karşı çıkmakla kendini kaptırmak” ikilemleri arasında oyunlar oynamayı amaçlıyor (Muraz, 2009, s.38). Koçak’ın “Yabanıl (Farsuche) ya da Fetiş Nesne 2” isimli tuval üzerine akrilik çalışması, bu objelere örnek olarak verilebilir (Görsel 22).

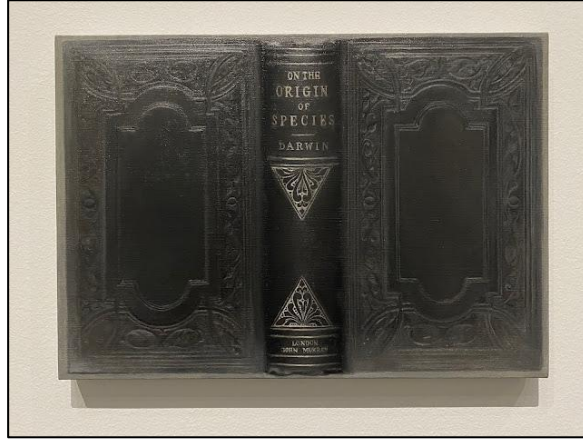


Görsel 22. Nur Koçak, 1975, “Yabanıl” (Farsuche) ya da Fetiş Nesne 2. Şalom. Erişim: 06.04.2024. <https://tls.tc/2oSzH>

Resim ve heykeli gerçekçi yöntemlerle çalışan Vija Celmins “Çöl Yüzeyi” (Görsel 23 ve 24) isimli çalışmasında gerçekçiliği, doğadan alınan dokuları yüzeylerde kurgulayarak aktarmıştır. Kaliforniya’nın doğu yakasında çıktığı bir vadi gezisinde karşılaştığı çatlamış kurumuş yüzeylerin detaylarını ahşap panel üzerine yağlı boya ile oluşturmuştur (<https://www.matthewmarks.com/artists/vija-celmins>). Celmins’in boya ile yarattığı dokuları, doğadan kesilerek getirilmiş bir nesnenin kendisi gibi algılanır. Sanatçının okyanus, galaksi veya yıldız kümeleri, gibi detayları çalıştığı serileri, durağan ve dinginlik veren detaylar olarak yorumlanır. Bu yorum sanatçının şiddet içeren ve savaş anılarıyla alakalı yaptığı eserleriyle kıyaslandığında anlaşılmaktadır (Godfey, 2009, s.96-100). “Darwin” ismini verdiği tuval üzerine yağlı boya çalışması (Görsel 25), kitap imajının ön ve arka kapağını kitabın orta kısmından ayırarak duvara yaslanmış görünümünde resmeder. Celmins’in bronz ve akrilik boya ile yaptığı bir diğer çalışması, seçilmiş on bir taşın bronz ve akrilik ile aynılarını kopya ettiği bir yerleştirmedir (Görsel 26 ve 27). Araziden alınan taşların modelleri ile bir arada sergilenmiştir.



Görsel 23. Vija Celmins, 1991, Çöl Yüzeyi / **Görsel 24.** Vija Celmins, 1991, Çöl Yüzeyi / Desert Surface. 1.bp.blogspot.com. Erişim: 08.04.2024. <https://tls.tc/YMEE4>



Görsel 25. Vija Celmins, 2008, Darwin / Darwin. 1. bp. blogspot. Erişim: 08.04.2024. <https://tls.tc/ufcG9>



Görsel 26. Vija Celmins, 1977-82, Görüntüyü Hafızaya Sabitlemek I-XI, / To Fix The Image In Memory I-XI, The Parisreview. Erişim: 08.04. 2024. <https://tls.tc/UYZpO>



Görsel 27. Vija Celmins, 1977-82, Görüntüyü Hafızaya Sabitlemek I–X1,
/ To Fix The Image In Memory I–X1, bp. blogspot. Erişim: 08.04.2024 <https://tls.tc/fSHG5>

Gerçekçiliği, iğneleyici anlamlarla buluşturan Maurizio Cattelan'ın bilinen en ünlü eseri “La Nona Ora / Dokuzuncu Saat” isimli çalışması, Papa II. John Paul'ün temsilinin yer aldığı enstalasyondur. Eser, üzerine göktaşı düşmüş halde yerde uzanan Papa'nın kurgusudur. Cattelan'ın Kore'de Leeum Sanat Müzesinde yer alan sergisinde, evsiz olduğunu düşündüğümüz kişinin duvara yaslanmış yatar pozisyonundaki hareketinin oluşturduğu modellerden biri yer alıyor. Kumaş ile oluşturulan bu tarz figürlerin örneklerinde olduğu gibi, yatan kişinin hiç görünmeyen bedeni aslında var olmayan bendenin olmayışını gizler gibi kurgulanmaktadır (Görsel 28). Çalışma, kimilerince orada olmaması gereken bir evsizin müzenin nezih görünümü ile yarattığı çelişkiyi akla getiriyor. Eser, müze tanımına ve kimliğine bir eleştiri gibi görünmektedir (https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20230130000778&ACE_SEARCH=1).

Onun heykelleri, kamuoyunun bilinç altından çıkarılmış ve onları beklenmedik, rahatsız edici, hatta dinsizce kılıklara sokan figürlere ve görüntülere dayanmaktadır (Hearney, 2011, s.21).



Görsel 28. Maurizio Cattelan, Donghoon ve Junho / Maurizio Cattelan, Donghoon and Junho.
Koreaherald. Erişim: 08.04.2024. <https://tls.tc/LIvfR>

Gerçekte olan ile toplumun gerçekliği arasında oluşan farklılıklar, tutarsızlıklara yol açabilmekte, görünümüne yüklenen anlamlar, kişinin gerçeklik algısıyla değişmektedir. Cattelan, toplumun değerleri ile birlikte sanat kurumlarına getirdiği eleştirel eserleri, toplumca oluşturulan değerleri sorgulamaktadır. Robert Longo'un figürleri, otoriteyi eleştirerek iş dünyasının güç ile olan ilişkisini içerir. Kâğıt üzerine sulu boya, kurşun kalem gibi tekniklerle, metropol dünyasının iş insanlarını gerçekçi yöntemle resmeden Robert Longo (Görsel 29) Hollywood'un reklamcılık kültürünü eleştirir. Bu eleştiriye ise güç ve otoriteyi çalışmalarında kullanarak, taklit ederek yapar. "Men in the Cities" isimli serisi sanki az önce bir darbe almış gibi savrulan şık kıyafetler içindeki iş insanlarının gerçek boyutlarında çizimlerinden oluşmuştur. Serinin parçalarının isimleri ise "Untitled / İsimsiz" olarak belirlenmiştir. Koyu ve açık tonların keskin zıtlıkları ile yapılan çalışmalar, iş insanlarının çalışmalarını bir tür savaş hali gibi tanımlar (Heartney, 2011, s.24).



Görsel 29. Robert Longo, 1981, İsimsiz (Joe) / Untitled (Joe)
Media Tate. Erişim: 08.04.2024. <https://tls.tc/kRoJk>

Yaşamın olağan akışı içinde, bireylerin gündelik rutinlerini gerçekçi modelleme yöntemleri ile üç boyuta taşıyan Duane Hanson, Longo'nun iki boyutlu hareketli figürlerinin kurumsal yansımasından pek çok açıdan farklılık göstermektedir. Hanson, hazır malzeme, köpek kılı, saç gibi birçok malzemenin polivinil gibi yaygın kullanılan bir modelleme malzemesi ile yapmış "Köpekli Kadın- Woman with Dog" isimli eser, hiper-gerçekçi heykellere bir örnektir (Görsel 30). Hanson'un insanı iki kere bakmaya teşvik eden figürleri, şaşırtıcı biçimde gerçek, bir o kadar da yalın eserlerdir.

Bu figürlerin sinir bozucu biçimde gerçek bir mevcudiyeti vardır. Özellikle Hanson, ortalama Amerikalının polyester basitliğine böylesine detaylandırılmış bir dikkatle odaklanarak Amerika'nın gerçek popüler kültürünü aydınlığa çıkardı ve aynı zamanda çevremizdeki inşalara, Andy Warhol'un mükemmel biçimde yorumladığı gibi "yapayın nerede durduğunu ve gerçeğin nerede başladığını" merak ederek ikinci defa bakmamızı sağladı (Finebers, 2024, s. 374).



Görsel 30. Duane Hanson, 1977, Köpekli Kadın / Woman with Dog. Whitneymedia. Erişim: 08.04.2024. <https://tls.tc/rlyAY>

Hanson'un odaklandığı bireylerin eylem içinde buldukları anları, bir nevi dondurulmuş görünümlerini yaratır. Robert Gober Hanson'un heykellerinde kullandığı yöntemi 1990 yılında, bedeninin bir kesitini (Görsel 31), balmumu ile yaptığı çalışma ile aktarmaktadır. Diz kapağından altının, duvardan çıkıyor gibi görüldüğü eser, sanatçının bir uçak yolculuğunda yanında oturan iş adamının pantolon, ayakkabı ve çorap detayıyla karşılaşması sonucu aktardığı duyguları ile tanımlar (Finebers, 2024, s.471).



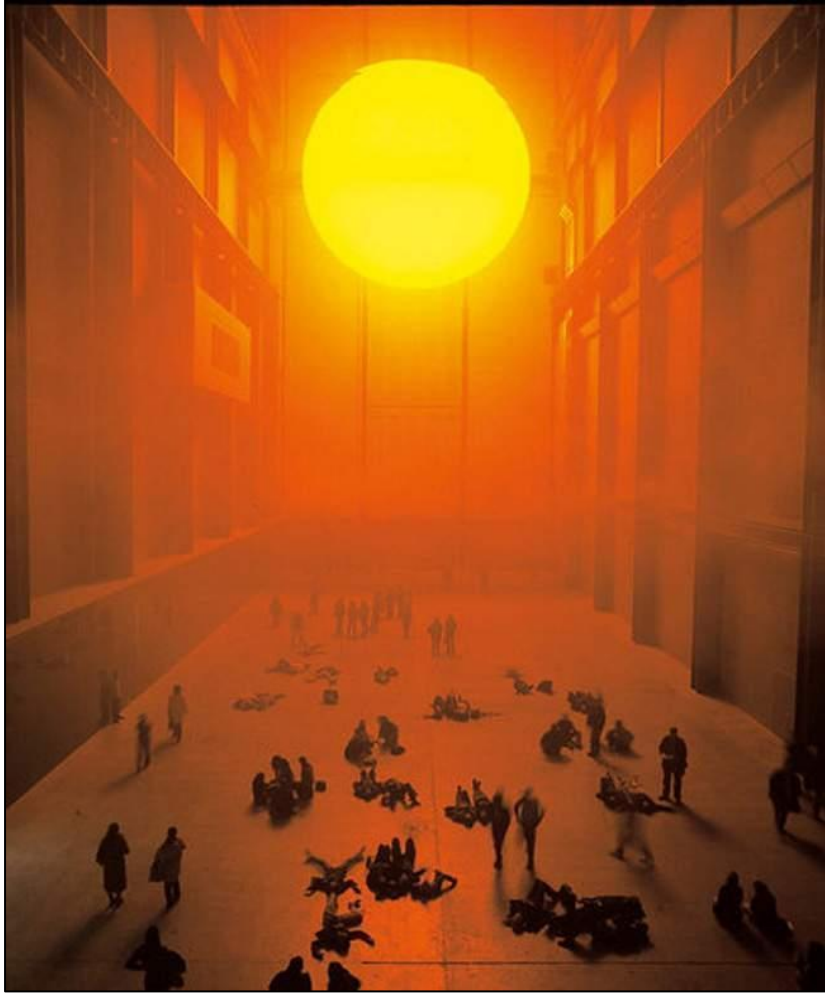
Görsel 31. Robert Gober, 1990, Başlıksız / Untitled Moma. Erişim: 08.04.2024. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1452>

Roxy Paine kendi yaratımı doğa görünümünün kesitini mekâna taşır. Ruhsal deneyimleri, çarpıcı teknik detaylarla ilişkilendiren, botanik çeşitlilik içinden seçtiği türleri, el yapımı malzemelerle üreten Paine, Ekin isimli kurguda, afyon çiçeklerini tasarlar (Görsel 32). Doğanın bir parselinin, taşınarak sergi alanına getirildiğini düşündüren eser, polimer, çelik, epoksi gibi malzemelerden üretilmiştir. Herhangi bir bitki türünün çevresinde oluşabilecek tomurcuk şeklinden, çiçek açmış şekline kadar yaşamsal sürecinde alabileceği şekilleri kesitin içinde görebilmekteyiz (Finebers, 2024, s.497).



Görsel 32. Roxy Paine, 1997-1998, Ekin / Crop
Depont.nl. Erişim: 08.04.2024. <https://tls.tc/cZITN>

Paine, izleyiciye mekânda doğadan gerçekçi görünümü kare bir toprak parçası üzerinde sunarken Olafur Eliasson bir hava fenomenini yapay yollarla yaratarak mekânda kurgular. Eliasson'un simülasyonu, kitlesel ilgiyi fazlasıyla üzerine çektiği gibi "Hava Projesi" (Görsel 33) yanlısamının yaratabileceği disiplinlerin çeşitliliğini de göstermektedir. Tate Modern'de güneşi andıran bir daire ile kurgulanan yerleştirme, şeker ve su buharı bileşeni ile meteorolojik bir oluşumun yaratacağı hissi, çalışmanın bulunduğu mekânda yeniden yaratmaktadır. Ayrıca ışık hissini veren turuncu dairenin altında ziyaretçilerin güneşlenme hissi ile uzanmaları veya yukarıyı seyretmeleri, interaktif bir kurguyu da kendi doğasında yaratmaktadır (Wilson, 2015, s.128).



Görsel 33. Olafur Eliasson, 2003, Hava Projesi / The Weather Project.
Tate. Erişim: 08.04.2024. <https://tls.tc/1tOLK>

“Hava Projesi”, yapay atmosferi, eserlerin çevre ile olan ilişkisini, mekân ile izleyenin deneyimine yapay bir gerçeklikle sunmaktadır.

“Duvar” isimli çalışmada mimari bir yapının detayı tuval yüzeyinde yeniden şekillendirilmekte, yapının detayına ait görüntüsü Taner Ceylan’ın üslubu ile tuval yüzeyine aktarılmaktadır. İstanbul’da bulunan Rüstem Paşa Camisine ait detay, duvarın üzerinde yer alan çinilerin, çeşitli etkenlerle yıpranmış, kırılmış hatta eksilmiş halleriyle olduğu gibi bire bir yağlı boya ile aktarımıdır (Görsel 34) (<https://argonotlar.com/duvar-yikmak-duvar-kurmak/>). Resmin tek boyutluluğu, duvar gibi izleyen ile yüz yüze karşılıklı ilişkisi ve ustaca yaratılmış detayları, resmi konu alınan kendisi kadar gerçekçi yapmaktadır.



Görsel 34. Taner Ceylan, 2018. Duvar / Wall, tuval üzerine yağlı boya.
Taner Ceylan. com. Erişim: 25.03.2024: <https://tls.tc/3ciFj>

İkinci bölümün üçüncü kısmında, hiper / süper gerçek etkilerinin görüldüğü, yanılsama içeren yapıtlar, taklit edilen modellerin çeşitli disiplinlerde nasıl çalışıldığı örneklemetedir. Bu bölümde verilen örnekleri birçok sanat yapıtı ile çoğaltmak mümkündür. Karışık malzeme teknikleri ve yöntemlerle “taklit” temelli sanat nesnelерinin üretildiği üçüncü bölümde yer alan çalışmalar, ikinci bölümün üçüncü kısmında verilen örneklerle biçimsel ve kavramsal yönlerden ortak noktaları olan çalışmalardan seçkilere yer verilmektedir.

3. BÖLÜM: ALDANMA!

Üçüncü bölüm, “Aldanma” başlığı altında toplumsal ve bireysel olguları, taklit yöntemleri ile ele alan uygulamaları içermektedir. Hüseyin Arıcı, “Aldanma!” başlığıyla, “1”, “Hazır Nesne” ve “Omurgasızlar” serilerinin kesiştiği ortak bağlamları bir araya getirmeyi amaçlar. Neredeyse her durumda ve koşulda, bireyin bir yanılgı ve kandırılma hali içinde olabileceği ihtimali üzerinden oluşturulan projeler tasarlanmaktadır. Arıcı, herkesin kandıran ve kandırılan olduğu düşüncesiyle üretilen sanat çalışmalarında, konuları bağlamında seçtiği kurguları yerleştirme yöntemleriyle çalışmaktadır. “Aldanma!” serisinde, düşünsel ve görsel yanılsama biçimleri, plastik sanatların belirli malzeme ve üslup araçları ile şekillenmektedir. Arıcı “Aldanma!” ismi ile aldatana işaret ederek bireyin gerçekliğini, birçok durumda sorgulaması gerektiğini düşünmektedir. 3. Bölüm, “Aldanma!” serisinin alt başlıklarından biri olan 3.1. “1” Serisi”, inançlarla ilgili birçok eylemin taklit yöntemleriyle aktarıldığı çalışmalardan oluşmaktadır. “1” serisi, taklit ile oluşturulan ahşap imajının tuval üzerine yağlı boyalardan oluşan yerleştirmelerin bütünüdür. “1” serisinin devamında teknik ve kavramsal durumlar neticesinde gelişen, 3.2. Bölüm, “Hazır Nesne” Yanılgısı, tuvalin üç boyutlu tasarımı aracılığıyla buluntu nesne gibi görünen fakat el yapımı tuval üzerine yağlı boya resimlerden oluşan eşya benzeri yerleştirmelerden oluşmaktadır. Tuval üzerine yağlı boya trompe l’oeil yönteminin sıklıkla kullanıldığı çalışmaların devamında 3.3. Bölümde, “Omurgasızlar” Serisinde modelaj çalışmalarına rastlamaktayız. 3.3. Bölümde sosyolojik hikayeler retoriklerle hikayeleştirilmiştir. Toplumun içinde kendi menfaatlerini gözeterek başkaları için zararlı olabilecek düşüncelerle eylemlerde bulunan bireyler, “omurgasız canlılar” taklit edilerek oluşturulan modelajlarla temsil edilmiştir. “Omurgasızlar” serisinin karamsar ifadeleri 4. Bölüm, “Merhamet” Serisi alt başlığıyla, yalanlarla dolu olduğu düşünülen insan yaşamının zararları, çeşitlenen taklit yöntemleri ile izleyiciye aktarılmaktadır. Arıcı, “yalanı” toplumların en güçlü silahı gibi tanımlar ve toplumların memnun kalmadıkları gerçekleri saklamak için kullandıklarını düşünür. Trompe l’oeil ve Gerçekçilik yöntemlerinin sözel ve plastik yönelimlerinden faydalanır. Çalışmaların değindiği konular, serilerinin içinde detaylandırılmaktadır.

3.1. 1 Serisi

'1' isimli seride imgeler yoluyla oluşturulan kompozisyonlar, doğadan alınan ahşap imgesinin temsillerinden meydana gelmektedir. Bu temsiller, kişisel deyimler ile oluşan hikayelerin imgelerle ve taklit yoluyla aktarılma isteğinden meydana gelmektedir. Çalışmalar genellikle soyut düşüncelerin imgenin yeniden anlamlandırılması ile somut şekillere dönüşmüş temsilleridir.

İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler "gerçek" dünyada olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir (Leppert, 2009, s.16).

Çalışmalar taklit etme araçlarıyla yaratılmaktadır. Ahşap görüntüleri kullanılarak oluşturulan imge, aynı zamanda bedenin de temsilini üstlenmektedir. Proje üretiminde kullanılan yöntemler ve maddenin maneviyat ile olan ilişkisi, sanat pratiklerinde var olan örnekleri incelenerek araştırılmıştır. İnançlar, kişisel eylemlerin bir neticesi olarak "taklit" ile aktarılmaktadır. *Taklit* ile *inanç* ilişkisinin farklı açılardan tesir ettiği çalışmalar, bir tür inanın neticesinde *büyü* ile bütünleşir. Herbert Read'in kitabında animizm hakkındaki anlatımları, "1" serileri içinde üretilen eserlerin sahip olduğu ruh ve büyü ilişkisini örnekler niteliktedir. Dr.Marett'in animizme getirdiği önerme ile benzerlik gösterdiği kısımlar bulunmaktadır (Read, 2018, s.47-48).

... buna göre, bizim cansız olarak kabul etmemiz gereken obje grubunun, ilkeller tarafından canlı olarak görüldüğü belirtilmektedir. Böyle bir durumda, belirli bir taşın ruhlara ev sahipliği yapması söz konusu değildir; taşın kendi ruhu vardır, yani canlıdır (Read, 2018, s.47-48).

1 isimli serisinin üretiminde önemli motivasyonlardan ilki, büyüsel bir ritüel olarak kurgulanmış olmasıdır. *Tanrı* için sunulan serinin çalışmaları üretenin kendinde en değerli kabul ettiği taklit yeteneği ile ortaya koyduğu ve ruha sahip olduğunu düşündüğü yapıtı Tanrıya sunmak, sunuyor gibi yapmanın ötesinde, proje sahibinin inandığı şeyin kendisini oluşturmaktadır. Paleolitik çağda insanların ritüellerinin araştırılması sonucu, bilindiği kadarıyla bu dönemde oluşturulan yapıların büyü ve sanat ilişkisi, "1" serisi içinde modern teknik yöntemlerle sentezlenmektedir.

Paleolitik çağ insanının ritüelleri hakkında, büyü ile sanat arasındaki ilişkiyi genellememizi sağlayacak pek az bilgi mevcuttur (hatta hiçbir şey bilmiyoruz). Bu konu, hâlâ büyü yapan topluluklar bağlamında, ileride daha etraflıca ele alınacaktır. Sadece, günümüzün ilkel topluluklarında olduğu gibi Taş Çağı'nda da büyü'nün bugünkü din kavrayışımızla pek az benzerliğe sahip bir uygulama olduğunu varsayabiliriz. Karanlık, gizli ve zalim bir eylem olduğunu; tehlike altındaki insanın saldırgan içgüdüsünden kaynaklanan ve herhangi bir rasyonel açıklama yapmadan parçası olduğu gizemin içindeki diğer varlıklar üzerinde kendi iradesini dayatma girişimi olduğunu farz edebiliriz. İlkel insanın temelde duygularıyla hareket eden bir varlık olduğunu düşünmemiz mümkündür; o, duygusal bir süreçte yaşamış ve imaj ile gerçekliği net bir şekilde birbirinden ayıramamıştır (Read, 2018, s.36).

Arıcı “1” serisi ismini, birlik ve bütünlük sembolü gibi tasarlamıştır. Birlik olma düşüncesinin toplumu güçlü kılan pozitif potansiyelinin yanı sıra, bireyselliğe verebileceği zararları hatırlatmaktadır. “Bireyler toplumu inşa ederken aynı zamanda, toplumda bireyleri inşa etmektedir.” Giddens bu durumu ‘ikili etkileşim’ olarak tanımlamaktadır (Bahar, 2015, s.4). Çalışmaların bir kısmında bu ikili ilişkinin sonucunda zarar görebilen bireyler gözlemlenmektedir. Kişinin benliğinin uğradığı zarar, “bire” (tanrıya), taklit yöntemleriyle elde edilen plastik imajlar ve yerleştirmelerle anlatmak amaçlanmıştır.

Her varlık bir madde (matière) ve bir sûret (forme) ten oluşmuştur. Tanrı, filozofun deyişiyle Bir, Suret'den başka bir şey değildir; madde ise bütün evreni meydana getirir. Madde her tesire açıktır; durmadan değişir; bu bakımdan Bir'in karşıtıdır. Ama suretle birleştiği için, ona karşı kesin bir antitez sayılmaz. Bir tek mutlak varlık vardır, o da: Bir, yani Suret, yani Tanrı'dır. Mutlak Varlık, düşünülebilen ve söylenebilen her şeyin üstünde olandır. Plotinos Bir için diyor ki: «Onun var olduğu bile söylenemez, çünkü O, varlığın da üstündedir.»>
Evren, her şeyi var eden ama hiçbir şeyle var olmayan Bir'in eseri, Tanrı'nın eseridir (Yetkin, 1972, s. 28).

İnanç, bireysellik ve toplum arasındaki çelişkiler “1” serisi içinde üretilen çalışmalarda yer bulmaktadır. Serinin isminin rakamla yazılması nedeni, toplumla birlik olma düşüncesinin, seriyi üreten sanatçı açısından soğuk ve mekanik bir perspektiften incelenmesidir. Toplum olma çabasıyla yok olan veya yok edilen bireyler izlenerek, kişisel yaşamları etkileyen “genel toplum gerçeklikleri” ve normlar eleştirilmekte, ‘Modern Topluma’ adapte olabilmek için ödün verilen düşünceleri ve yaşam felsefesini gözler önüne sermektedir. Halil İbrahim Bahar, Sosyoloji isimli kitabında, “Modernleşme ve Birey” başlığı altında edindiği kaynaklarla, büyük toplumlarda bireyin yaşam tarzını etkileyen modernleşme sürecinde oluşabilecek olumsuz etkenlerden bahsetmiştir.

Büyük bir ölçüde insan çevresinin ürünüdür. Kişiliğin oluşumunda toplumsal çevrenin önemi çok büyüktür. Kitle toplumunda sosyal farklılıklar ve hızlı değişim, kişiliğin oluşumunu olumsuz yönde etkilemektedir. Bireylerin yaşamlarına ilişkin tercihleri artmaktadır. Bireylerin yaşam tarzları, inançları, toplumsal ilişkileri değişmektedir. Kitle toplumlarında neyin doğru, neyin yanlış olduğunu belirleyen değerlerin olmayışı kimlik sorununu daha da artırmaktadır. Oysa geleneksel toplumlarda, gelenek, doğru ve yanlışın ayırt edilme- sinde önemli bir başvuru kaynağıdır (Macionis '2001: 634-5). Modernleşme sosyal karakteri değiştirmektedir. Sosyal karakter denildiğinde bir toplumda yaygın olan, yerleşmiş kişilik kalıpları akla gelmektedir (Riesman 1970, aktaran Macionis 2001: 635) (Bahar, 2015, s.87).

“1” serisinin sıklıkla çoklu veya tekli yerleştirmelerden oluşmasının nedeni, bireyin toplum olma hissiyatını kompozisyonlarla aktarma amacından kaynaklanır. İnançla ilgili temsiller, taklit yöntemleriyle yapılan ahşap görünümleri ile tekli veya çoklu yerleştirmelerle aktarılmaktadır. Binlerce parçadan oluşan tuval üzerine yağlı boya çalışmalar, kimi zaman bir araya gelerek toplumları temsil ederken, kimi yerleştirmelerde ise tek sergilenerek bireyi temsil etmektedir. Seride ahşap-kereste imgesinin tuvale aktarılması trompe l’oeil tekniğinin modern bir yorumlamasıdır. Temsil edilen insan bedeninin ahşap ile bütünlüğü, seriyi üreten sanatçı tarafından belirli bir toplumun içinde, bireyin inanç ve benlik felsefesinin korunma çabası sonucu oluşturduğu yönünde aktarılmaktadır;

Ağaç bir arada ormanları oluşturur, tek başına bir bozkırın ortasında yaşasa bile dalları yaprakları ve kökleri benliğini korur, varlığına onurlu bir anlam katar, kereste ise onun cesedidir. İnsan onu keser, doğrar, parçalara ayırır ve yaşantısında kullanışlı bir malzemeye dönüştürür. İnsan insanın özgünlüğüne de çoğu zaman bunu yapıyor. Bir zamanlar bir ağaç iken, şimdi insanlar için kullanışlı bir keresteye dönüştürülmüşüm gibi hissediyorum. (https://www.huseyinarcici.com/1_tr).

“1” serisi metinlerinden alınan bu örnekte ağaç; kişinin özgünlüğünü temsil etmekte, keresteler veya ahşaplar, toplum tarafından biçimlendirilerek, sığılaşan düşünceleri yansıtmaktadır. Serinin ilk yerleştirme düzeni açısından önemli parçası, “İbadet” isimli arazi yerleştirmesi olarak tasarlanmış, anıt bir mezar görünümünde kurgulanmıştır. Ritüeli veya mezar anıtlarını hatırlatması amaçlanan yerleştirme arazide kurgulanmış, 45 parça tuval üzerine yağlı boya parçadan oluşan bu yerleştirme, geniş bir arazide sergilenmiştir. “İbadet” ve benzeri yerleştirmeler, mezar ve anıt örneklerinde rastladığımız, taş kültürü, inşa edildiği dönemlerde neden yapıldığını kesin olarak bilmediğimiz, ince uzun dikili taşları (Menhir) andıran yerleştirme şekillerine benzer şekilde kurgulanır (Görsel 35) (Karaoğlan, 2022, Giriş).

Nabta Playa, sofistike astronomik düzenlemelere göre düzenlenmiş dik duran monolitlerin (ayakta duran taşların) bir çemberidir. MÖ 4500-4000 yıllarında inşa edilmiş, bin yıl öncesine kadar Stonehenge’den daha eskidir ve Neolitik dönem boyunca dünyaya yayılacak olan en eski megalitik anıt yapı örneklerinden biridir (Kürklü, 2020, s.34).



Görsel 35. Nabta Playa, M.Ö – 5000), Mısır / Egypt.
Wikimedi. Erişim: 09.04.2024. <https://tls.tc/Duc5a>

İç ve dış mekânda sergilenen “ibadet” yerleştirmesi, kapalı ve açık mekânda deneyimlenmekte, neolitik yapıların izleri, yerleştirmenin genelinde hissedilmekte, mistik bir görüntü yakalanmaktadır. Yazılı kanıt olmadan, arkeolojik araştırmalar doğrultusunda Stonehenge benzeri yapıların incelenmesi sonucu, üzerinde en çok durulan, dini sebepler ile inşa edilme ihtimali üzerinden yola çıkılarak (Leeming, 2015, s.43), yerleştirmenin bağlamına yön verilmektedir (Görsel 36) “İbadet” yerleştirmesini kurgulayan sanatçı, yapıtı sunak olarak tasarlamaktadır.



Görsel 36. Tahmini MÖ 3000-2000. Stonehenge.
Wikimedia. Erişim: 09.04.2024. <https://tls.tc/YMII7>

Tuvali araziye çıkarmamdaki en büyük sebep ise; benimle özdeşleşen malzememin benim gibi ait olması gereken yerde durması gerektiği idi. Yer ile gök arasında ne kadar eğreti durduğunu deneyimlemek belki de doğayla bütünleştiğini görmektir. Sanatçı olarak tüm acizliğimle yapabildiğim tek şeyi ona göstermek (“Bir’e, Tanrı’ya”), sunmak ve anlatmak... Tuvallerim göğe ne kadar yakın olursa sanki söylemek istediklerim ona daha kolay ulaşacak... Yaratana taklit eden bir yaratıcı olarak anlamak istediğim bir diğer meselede; ben o tuvali nasıl boyarsam boyayayım, asla ahşabın aslına dönüşmeyeceği, onun bir bez parçası olarak kalıp bundan daha öteye gidemeyeceği idi (https://www.huseyinarcici.com/1_tr).

Yeniden ağaç-ahşap-kereste benzetmesi incelendiğinde, benliğin ait olduğu yer olarak tanımlandığı doğada, yer ile gök arasında, ağaç misali var olması amaçlanmaktadır. Arazide kurgulanan yerleştirmede kereste-ahşap imajının imitasyon oluşu, toplum tarafından yeniden şekillenen benliğin sonucudur. Yeniden şekillenen benliğin-varlığının kişisel düşüncenin ürünü tanrı huzurunda sahiciliği sorgulanmaktadır. Yağlı boya aracılığı ile elde edilen görüntü, dokunun katmanlar halinde suluboya tekniğine benzer yöntemlerle çalışılması sonucu oluşmaktadır. Çalışmaların bir kısmında izleyicinin taklit edilen yüzeyin simüle edildiğini anlaması için yarım kalmış veya özensiz boyanmış kısımlar bırakılmaktadır. Duvara dayalı keresteler, yerde yığılmış ahşap parçalar gibi yerleştirme düzenleri de imgenin temsil ettiği objenin kendisi gibi olma durumunu etkiler. “İşte Bir Parçan” isimli çalışma (Görsel 37) yerleştirme şekline verilebilecek bir örnektir. Resim, yerde veya galeri duvarına dayanır biçimde sergilenir. İsmi ise sanatçının çalışmalar ile izleyici arasında kurmaya çalıştığı bağdan kaynaklanmaktadır. Çalışmayı seyreden ile ağacın dönüşmüş olduğu şeyin kendini özdeşleşmesi amaçlanmıştır.

Aynadaki yansımalara benzer şekilde, benliğin oluşumu da diğer insanlarda algılanan yansımalar sonucunda oluşur. Herkes, herkesin aynasıdır ve insanlar birbirlerini yansıtır (Halil İbrahim Bahar, Sosyoloji, s.37).



Görsel 37. Hüseyin Arıcı, 2016, İşte Bir Parçan / Here Is a Piece of You, tuval üzerine yağlıboya.

Seri için hazırlanan tuvaller, model alınan ahşabın yapısına uygun biçimde tasarlanmaktadır. İnce, uzun, eğri veya yuvarlak biçimlerde hazırlanan tuvaller, 5 mm büyüklüğünden 600 cm uzunluğuna kadar çeşitlilik göstermektedir. Tuvaller, klasik tuval yapım yöntemlerine göre inşa edilmeye çalışılmıştır. Chantoune yönteminde resmedilecek konulara göre kesilen paneller gibi tuvaller tasarlanmış olsa da tuvalin kısıtlı tasarım özelliklerinin dışına çıkılmamıştır. Ahşap görünümüne sahip tuval üzerine yağlıboya çalışmalar, arkası dışında kalan her yönü ile ahşap görünümüne sahiptir. Böylece ahşap görünümü aslına en yakın şekline ulaşmıştır.

Bir sedir yandan, önden ya da başkaca yönlerden bakıldığına bağlı olarak, başkalaşır mı, yoksa gerçekte hep aynı kalıp, yalnızca farklı görünmesi mi söz konusudur?" Ressamın, sediri gerçekte nasıl ise, öyle betimlemekten aciz olması, yalnızca görünüş biçimlerinden birini resmine alabilmesi olgusu, onu görünüşün taklitçisi diye suçlamanın ana nedenlerinden biridir (Gombrich, 2015, s.108).

Seçilen ağacın türüne göre çeşitlenen resimler aynı zamanda insan bedeninin ten farklılıklarına göre de ayrılmıştır. İki buçuk metre uzunluğunda ince uzun bir tuvalin arkasına yerleştirilmiş yetmiş santimetre uzunluğunda bir tuval ve yerde yatırılmış elli santimetrelilik başka bir tuval ile üçlü kompozisyondan oluşan "Senin Çocuğun"), soyut figüratif heykel ve resim örneklerine benzer formlara sahiptir (Görsel 38 ve 39). Detayına bakıldığında, anne ve onun arkasına gizlenmeye çalışan çocuğunun, önlerinde uzanan başka bir çocuğun temsiline dikkat kesilmişler gibi kurgulanır. Batı ve doğu toplumlarının birbirlerine bakışlarını eleştiren çalışma, anne ve çocuğunu temsil eden açık tonlardaki iki ahşap resminin aynı gövdeden kesilmiş izlenimi verecek şekilde tasarlanmış, yerde uzanan koyu kahverengi tonlardaki çalışma farklı türden ahşap imgesinden faydalanılarak üretilmektedir.



Görsel 38. Hüseyin Arıcı, 2016, Senin Çocuğun / **Görsel 39.** Hüseyin Arıcı, 2016, Senin Çocuğun / Your Child, tuval üzerine yağlıboya. Your Child, detay.

"Senin Çocuğun" isimli çalışmaya benzer tuval hareketleri, "Bizden Birisin" ismini alan çam türüne ait ikili kompozisyonda yinelenmektedir. Birbirine bakan yetişkin ve çocuk iki insanın temsilini oluşturacak şekilde yerleşen çalışma, mekanın ortasına arkası görünecek biçimde kurgulanmaktadır (Görsel 40 ve 41). Özel olarak üstlerden öne ve arkaya bükülü biçimde tasarlanan tuvalerin, çalışmaya ayrıca bir hareket katması amaçlanır. Çalışmada

eserlerin arkalarının gösterilmesi, izleyiciye sahte bir yapıyı izlediği gerçeğini yeniden hatırlatmaktadır. “İşte Bir Parçan” isimli çalışmada olduğu gibi toplumun bir elçisi gibi görülen izleyici ile iletişim kurmak amaçlanmaktadır. Üç metre uzunluğundaki ana parçanın alt kısımlarına inildikçe, sağ kısımda koyulaşan ahşap tonları, önünde ayrı bir tuval olarak tasarlanan açık tonlarda ahşap ile zıtlık oluşturmaktadır.



Görsel 40. Hüseyin Arıcı, 2017, Bizden Birisin... / You Are One Of Us..., tuval üzerine yağlıboya.



Görsel 41. Hüseyin Arıcı, 2017, Bizden Birisin... / You Are One Of Us..., detay.

Ahşabın plastik yapısı ilk olarak fotografik gerçeklikte resimler yapan sanatçıların yöntemlerinde olduğu gibi gerçek ağaç parçaları veya ahşap detaylarından çekilen fotoğraflarla çalışarak çözümlenir. Sonraları seçilen modelden daha çok, sanatçının imgesel yorumları üzerinden ahşap resimlenmektedir. Toplumun, aile, birey gibi konuları yerleştirmelerin isimlerinde veya yerleştirme şekillerinde etkin olmuştur. “Anne” isimli çalışma bir anne ve kızlarının yan yana nü kompozisyonları gibi kurgulanmaktadır (Görsel 42 ve 43).

Kadın figürü tüm ilkel toplumlarda bereket, doğurganlık, sonsuz yaşamın simgesi haline gelmiştir. Ağaç ise kökleri ile yerin derinliklerine, budaklarıyla göklere uzanarak, yer ve gök arasında duran ve bu iki unsuru birbirine bağlayan, aynı zamanda hayatı ve ölümü, canı ve ruhu, karanlığı ve ışığı kendinde birleştiren evrensel, kozmik bir varlıktır. Bu açıdan baktığımızda ağaç sonsuz hayatı, yaşam sürekliliği simgeselliği ile kadın sembolizmiyle örtüşmektedir. Yakutlar Ağacın her şeyin anası olduğuna inanıyorlardı. Yine Yakutlarda doğum ve hayat tanrıçası olan Humayana kutsal kayın ağacı altında oturmakta ve çocuk sahibi olmak isteyen kadınlar bu ağaca tapınarak ona kurbanlar adamaktaydılar. Yakut kadınlarının üzerlerinde Umay Ana'nın sembolü olan ağaçta boncuk bulundurdıkları da bilinmektedir (Arslan, 2014, s.65).



Görsel 42. Hüseyin Arıcı, 2017, Anne / Mother, tuval üzerine yağlı boya ve ayrıntı.



Görsel 43. Hüseyin Arıcı, 2017, Anne / Mother, detay.

Anne isimli üçlü çalışma, birbirlerinden ayrılan ölçüleri ile çocukluk döneminden yetişkinliği temsil eder. Anne isimli çalışmadan “1” serisine ait iki parça olan “Dünya” ve “Ardıç” serisine gelindiğinde, insanın yaşam içinde benliğinden ayrı geçip giden zamanın izleriyle karşılaşmaktayız. “Dünya” başlıklı çalışmalar mekânsal izler ile şekillenirken, “Ardıç” serisi kadim bir öykünün temellerini kendine konu edinmektedir. Her bir kesik ağaç bir zamanlar var olduğu düşünülen “hayat ağacının” gövdesinin kesiti gibi görünmektedir. Kesilen hayat ağacının gövdesi ve neredeyse kusursuz dış yüzeyi endüstriyel bir müdahalenin sonucu gibi tasarlanmaktadır. Birçok kültürde kutsal bir yere sahip “ağaç” kültürünün, bugün yitirdiği saygınlığını çalışmaktadır (Görsel 44). Yeniden ahşap imajının birey ile olan ilişkisine gelindiğinde, yitirilen değerler bireye de yöneltilir. Ardıç ağacı

Anadolu toplumunda kutsal kabul edilen ağaçlar arasında çınar ve sedir türleri kadar ulu ve şifalı sayılan bir tür olarak anılmaktadır, ardıç uzun ömürlü türlerinin yanı sıra hoş kokusu ile de bilinmektedir (Yaşa, 2022, s.14-15). Mezarlıklarda sıkça bulunması, yaydığı koku ile ölüm ile ilişkilendirilebilir faniliği anlatan bir anımsamaya sebebiyet vermektedir.



Görsel 44. Hüseyin Arıcı, 2016, Ardıç / Juniper, tuval üzerine yağlı boya.

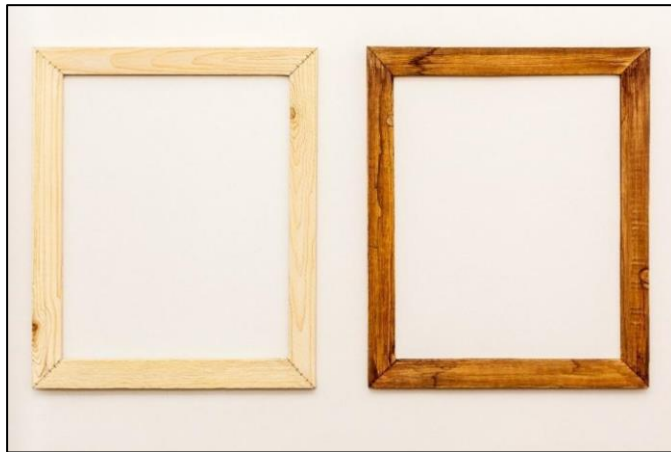
“Hayat Ağacı” efsaneler dışında sanat yapıtlarına da konu edilmiş, hatta bu konuda “Hayat Ağacı” işlenmesinin ilk örneklerine, M.Ö. 3 bin yılında Aşağı Mezopotamya’da rastlanmaktadır. İki Teke arasındaki çalı motifi sahnesi, Sümerlerin “yaşam” ve “ölüm” arasındaki sürekli dolaşım, yeraltı dünyası ile olan inançların ve “Hayat Ağacı”nın en eski şekli "dumuzi"yi simgeleyen büyük Ana Tanrıça'nın hayatı yayan “aşıklar çifti”nin ölüp, ilkbaharda yeniden dirilmesini sembolize etmektedir. Bu inanç geleneğiyle ilgili olarak, dönüşümlü yaşamın simgesi “Hayat Ağacı” motiflerinin çeşitli ve zengin şekillerine, Urartu'lardan önce Asurlarda da rastlamak mümkündür (Arslan, 2014, s.66).

Bölümün son çalışması olarak verilen “Ardıç” isimli örnek ile “Hayat Ağacı” efsanesi kişisel bir deneyimin neticesinde ardıç görünümlü kesik ağaç gövdesi ile aktarılmaktadır. 3.1. Bölüm, Gerçeklik yanılgısının farkına varıp, temsillerle gerçeği aramak: “1” Serisi kısmında yer alan ahşap görünümün özünde yatan insan bedeni benzetmesi yer alır. Toplum-birey ilişkisi taklit ile üretilen sanat eserleri üzerinden aktarılmaktadır. Bireysel gerçekliğin, toplumsal gerçeklerle çelişmesi durumunda oluşan melez görünümler, taklit yoluyla aktarılmaktadır. “1” serisi, gerçeğin ve sahtenin ayırdına varmanın zor olduğu düşünülen modern toplumun içerisinde inanç, birey, toplum üçgeni içinde kişisel çelişkilerin gölgesinde ortaya çıkan çalışmaların bütünüdür. “1” serisinin devamında “Hazır Nesne” isimli seride taklit yöntemi ile farklı boyut ve tutumlarla izleyici yanıltmaya çalışılmaktadır.

3.2. “Hazır Nesne” Yanılgısı

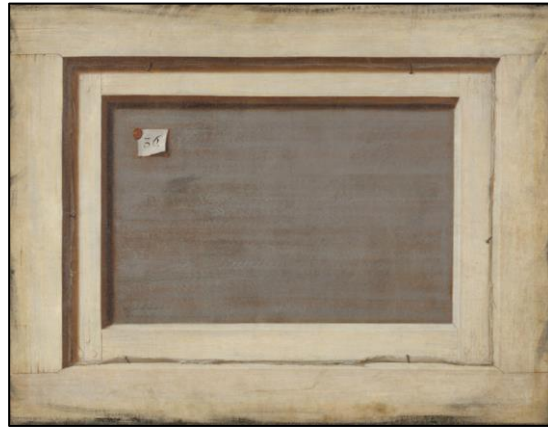
Kereste görünümlü resimlerin ve yerleştirme şekillerinin, izleyicide bıraktığı anlık kandırma hamlesi “Hazır Nesne” ismini alan seriler ile devam etmektedir. Seriler ahşabın kereste halinden yavaş yavaş eşyaya dönüştüğü tuval üzerine yağlı boya kurgular ile genişlemekte, görsel kandırmaya, anlatımsal bir kandırma eklenerek çalışmanın isim ve isimlikleri de kurgulanmaktadır. Serinin ismi, çalışmaların kurgulanış biçimleri ve standardın dışında tasarlanan tuval boyutları, kandırma eylemini yeni bir alan eklentisiyle birlikte sunmaktadır. “1” serisinde sıklıkla ele alınan birey, toplum ve inanç konuları “Hazır Nesne” serisinde neredeyse toplumun tüketim isteklerine odaklanmaktadır. “Tüketim Toplumu” (Baudrillard, 2002, s.254) sınır tanımayan isteklerinin bireyden talepleri “Hazır Nesne” serisinde vurgulanmaktadır. Ayrıca bu tüketim toplumunun kişisel isteklerini neticesinde sanat dünyasının şekillenışı seri aracılığıyla eleştirilmektedir. İronik bir dil ile hazırlanan isimliklerden künye detaylarına kadar, taklit edilen nesnelere muzip bir dille bütünleşir. Yangın alarmı düğmeleri, üzerindeki eşyaları ile çalışma masaları, kitaplar, çerçeveler ve tuval yapımında kullanılan kasnaklar özel yapım tuvalden inşa edilerek iki boyuttan üçüncü boyuta taşınmaktadır. Eserden daha çok eşya gibi görünen çalışmalar, taklit aracılığıyla sanat pazarını ve toplum etkilerini eleştirmektedir. İlk olarak tuval kasnaklarının da tuvalden yaratıldığı çalışmalar, “Benim Kasnaklarım da Tuvalden” isimli kişisel projede bir araya gelmektedir.

Çağdaş sanatçılar tüketim kültürünü genellikle büyülenme ve tedirginlikle ele alırlar; doğrusu her iki tepki için de yeterli neden var. Büyülenme: Çünkü tüketimcilik her zamankinden daha kültürel olmaya başlamıştır; maddî ürünler kadar, imgelerin, seslerin ve sözcüklerin satışını ya da teşhirini de kapsar. Tedirginlik: Çünkü kitle kültürünün sonsuz genişlikteki motorlarına cömertçe yakıt doldurulmakta, küstah ürünleri her yeri doldurmaktadır. İyi ama, metalar kültürel bir veçhe kazanıyorsa, sanata yapacak ne kalır? (Sallabross, 2004, s.71,72).



Görsel 45. Hüseyin Arıncı 2016, Benim Kasnaklarım da Tuvalden / My Frames Are Also Made Of Canvases, tuval üzerine yağlıboya, diptik.

Kereste görünümünden eşya görünümüne, kasnağı andıran tuvalerin yapımı tasarlanarak geçilmektedir (Görsel 45). İçleri boş biçimde tasarlanan kasnak tuvaler, tıpkı bir tuval kasnakşasesinde olduğu gibi eğime sahiptirler. Bu sayede aslen resim olan bu kasnaklar yeniden üzerine bez gerilerek tuvale dönüştürmeye hazır haldedirler. Tablonun iskeleti, işlevsellik ile sanat eseri olma arasında çelişkide bırakılmıştır. Çalışmalar Cornelis Norbertus Gijsbrechts, “Ters Çevrilmiş Tablo” isimli çalışmasını andıran bir aldatmaca ile tasarlanmaktadır (görsel 46). Çalışmayı algılayabilmek için tuvalin arka kısmını da görmek gerekmektedir (Görsel 47 ve 48).



Görsel 46. Cornelis Norbertus Gijsbrechts, 1659-1678, Ters Çevrilmiş Tablo / The Reverse of a Framed Painting. The Public Domain Review İmgix. Erişim: 09.04.2024. <https://tls.tc/gc035>



Görsel 47. Sol görsel, Hüseyin Arıcı 2016, Benim Kasnaklarım da Tuvalden / My Frames Are Also Made Of Canvases, arka yüzeyine ait detay.



Görsel 48. Sağ görsel, Hüseyin Arıcı 2016, Benim Kasnaklarım da Tuvalden / My Frames Are Also Made Of Canvases, ön yüzeyine ait bir detay.

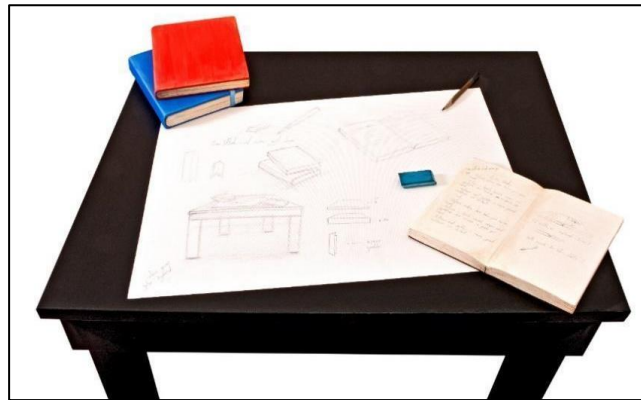
Cornelis Norbertus Gijsbrechts ve William Davis’in yağlı boya çalışmaları, (görsel 1) duvara ters asılmış bir tuvalin görüntüsünü taklit etmektedir. Resimde kasnağın üzerine yapıştırılmış pul ve tuvalin kasnağı arasına sıkıştırılmış pullu zarflar, izleyicide tuvalin arkasında ne olduğu konusunda bir merak uyandırır, lakin izleyici resmin kendisine bakmaktadır. Serinin bir diğer parçası olan “Masa Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya” isimli çalışma, masanın

üzerinde duran silgiler ve kalemler dahil özel yapım bez, keten, kumaş ve kasnaklardan oluşmaktadır. Simülasyon, bir tür cartellino yöntemi ile defter şeklinde yapılmış tuval üzerine yağlı boya ve hemen onun yanına çizilmiş 50 cm x 70 cm büyüklüğünde kâğıt görüntüsü veren çizim ile oluşturulmaktadır. Defterin ve kâğıdın üzerinde masanın tuvallerden nasıl tasarlanacağı ve süreçte izleyiciyi kandırmak için mekânda nasıl kurgulanacağı anlatılmaktadır. Cartellino yöntemi esere tek boyutta bir derinlik katmayı amaçlarken, yazı ve eskizler sözle kandırmayı amaçlamaktadır (Görsel 49).

Bilindiği kadarıyla, Fra Filippo Lippi'nin Tarquinia Madonnası'ndan beri kullanılan bir trompe l'oeil aracı olan cartellino, İtalyanca'da küçük kâğıt, etiket anlamına gelir. Resimlerin arka planında bir duvarda ya da ön planda resim çerçevesine yakın ya da çerçevenin üstüne 'iliştirilmiş' gibi duran bu küçük kâğıt parçalarında genellikle ressamın imzası, resmin yapıldığı tarihi ya da yapıta ilişkin açıklayıcı bir yazı bulunur. Görsel bir oyun olarak cartellino, izleyicinin mekân algısına meydan okuyup, "bu kâğıt parçası resmin üstünde mi yoksa içinde mi?" sorusunu akla getirir (Kazancı, 2018, s.285).

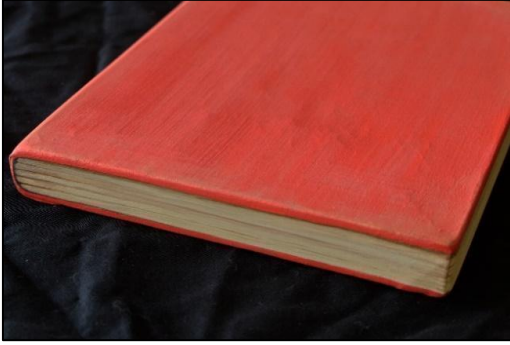


Görsel 49. Hüseyin Arıcı, 2016, Masa Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya / Oil on Canvas in the Shape of Table, muhtelif boylarda tuval üzerine yağlı boya.

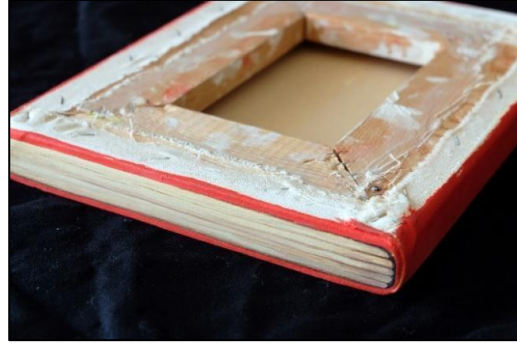


Görsel 50. Hüseyin Arıcı, 2016, Masa Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya / Oil on Canvas in the Shape of Table, muhtelif boylarda tuval üzerine yağlı boya.

“Masa Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya” isimli çalışmaya “Aldanma!” (2017) isimli kişisel projede ofis masası izlenimi verebilmek için mekânda serginin geneline uygun olmayan, köşe bir alanda yer verilmiş, eşya hissi yerleştirme ile kuvvetlendirilmiştir. Çalışmanın künye detayının, “Eskiz Defteri Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 23 cm, Üst Üste Duran Defterler Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya, 32 cm x 24 cm x 18 cm, Silgi Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya, 8 cm x 4 cm, Kalem Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya, 17 cm x 2 cm” şeklinde verilmesinin sebebi, çalışmanın söylem ile ilişkisini güçlendirmek, görünümü verilen nesnenin kendi olmadığı gerçeğini izleyiciye aktarmaktır. Masanın üzerinde duran defter ve kitapların ön ve arkadan görüntüleri (Görsel 51,52,53, ve 54), tasarımın şekli hakkında bilgi vermektedir. Yerleştirmede yer alan her detayın tuval üzerine yağlı boyadan yapılmış olması, çalışmanın teknik üretimi hakkında anlaşılır olabilmesini zorlaştırmakta, bu sebeple çalışmanın detaylı fotoğraflarının incelenmesi gerekmektedir.



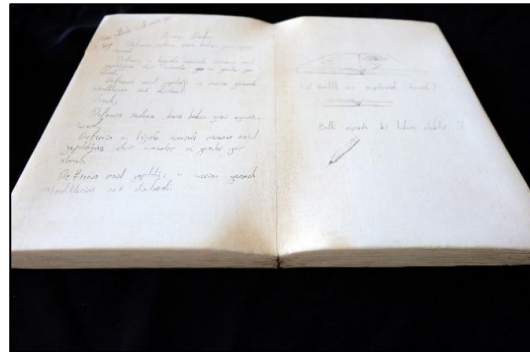
Görsel 51. Sol görsel, eskiz defteri şeklinde tuval üzerine yağlıboya çalışmanın ön yüzeyi.



Görsel 52. Sağ görsel, eskiz defteri şeklinde tuval üzerine yağlıboya çalışmanın arka yüzeyi.



Görsel 53. Sol görsel, eskiz defteri şeklinde tuval üzerine yağlıboya çalışmanın ön yüzeyi.



Görsel 54. Sağ görsel, eskiz defteri şeklinde tuval üzerine yağlıboya çalışmanın arka yüzeyi.

Yukarıda detayları verilen tuval üzerine yağlı boya çalışmalar ile amaçlanan, izleyicinin model alınan nesnelere bir taklidini değil doğrudan taklit edilen nesnenin kendisi gibi algılamasını sağlamaktır. Çalışma masasının üzerine bırakılan notlar veya yağlı boyaya ait

teknik detaylar, ortada bir kurgu veya yanılsama olduğunu izleyene hissettirmektedir. “Hazır Nesne” ismini alan seri, ismi ile de yanıltma halini devam ettirmektedir. Taklidin, ready-made disiplininin buluntu nesnelere tuval üzerine yağlı boya gibi klasik yöntemlerle oluşması, her iki disiplinin ilkelerini sentezlemektedir. Bu sentez ile eşya, sanat nesnesi, itibarlı malzeme, itibarsızlaşan malzeme gibi çelişen durumlar, tüketim toplumu tarafından nesneleştirilen eserlerin hızlı tüketimi ifade edilmektedir.

3.3. Omurgasızlar

Doğanın omurgasız canlılarının toplumun argo tabirle omurgasız bireyleri ile özdeşleştiği seri, mimesis etkisinin sıklıkla kullanıldığı fabllardan oluşur. “1” ve “Hazır Nesne” isimli seride kullanılan tuval teknikleri yerine modellemeler kullanılmaktadır. Çıkarları doğrultusunda ilkesiz davranan bireyler, “omurgasız” yakıştırması başlığı altında konu edilmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>). “Omurgasızlar” serisinde omurgasız canlı türlerinin görünümü ve hareketleri ile toplumun nizamla-düzenle bir araya geldikleri kitlesel görüntüleri kullanılmaktadır. “İnsan Kümeleri (kitleler, yığınlar), grupların en temel şeklini oluşturmaktadır (Bahar, 2015, s.66). Bu grupların içinde, toplumu yönlendiren ve saptıran kişiler eleştirinin merkezindedir. Solucanlar, meyve kurtları, et kurtları, gübre kurtları, çeşitli larvalar ve sülükler serinin insansı ana karakterini oluşturmaktadır. Çeşitli omurgasız canlı türlerinin model alındığı serilerde gerçekçiliği, konu edilen canlının kendi boyutlarına yakın modelajlar oluşturularak verilmektedir. Muhtelif boylarda tasarlanan modellemeler iki milimden otuz santime kadar çeşitlenmektedir. “Yetenek” isimli çalışmada, farklı ölçü ve şekillerde tahmini 800 parça temsili meyve kurdunun en büyüğü 4 milim ölçüye sahiptir. Bu ölçüler, modelin doğal görünümünün yakalanmasında etkili olmakta, izleyici hareketin de etkisiyle iğrenme hissini deneyimlemektedir (Görsel 55).

Komedyaya, daha önce de söylediğimiz gibi, aşağı karakterli insanların taklididir. Ne var ki kötülüğün tümünden değil, yalnızca gülünç olanından söz eder; bu da çirkinliğin yalnızca bir bölümüdür. Çünkü gülünç olmak kusurdur, çirkinliktir, ama ne acı ne de zarar getirir insana. Komedyaya maskesi bunu çok iyi simgeler: Çirkin ve biçimsizdir, ama herhangi bir acı belirtisi yoktur bu yüzde (Aristoteles, 2007, s.27)

“Omurgasızlar serisinin parçaları, ayıplarımızın minik birer anıtlarıdır. Bu anıtlar uçsuz bucaksız toplumların insan parçacıklarından beslenir. Bizi iğreti eden omurgasız canlılar, rahatsız edici yönlerimizin karakterleridir. Bu karakterler de zorbalıklardan, katliamlardan, istismarlardan, sınıfsal ayrımlardan, kibirlere ve aç gözlülüklerden beslenir. Kısaca bu küçük anıtlar açık alnımızı değil; kalbimizin karanlığını onurlandırmanın peşindedir. (Hüseyin Arıcı, Güzellikler İçin Savaşta Medeniyetin Güzelleri, katalog metni) https://www.huseyinatici.com/guzellikler_icin_savasti_medeniyetin_guzelleri



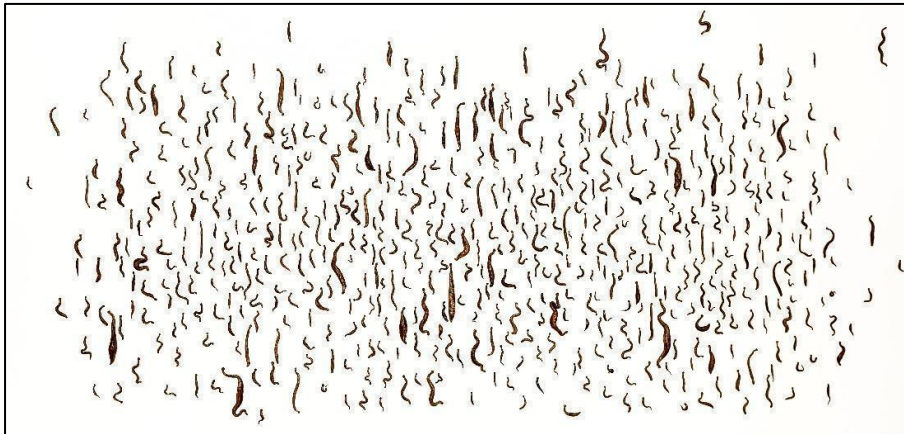
Görsel 55. Hüseyin Arıcı, 2017, Yetenek / Talent isimli çalışmadan bir detay, modelaj hamuru üzerine yağlı boya.

“Yetenek” isimli çalışmadaki hareket hissinin getirdiği iğrenme duygusuna benzer “Öncü Sülük” yerleştirmesi, çağdaş sanat ve kapitalizm arasındaki ilişkiden faydalanmak amacıyla çalışmalarına yön veren sanatçıların, istismar ettikleri hassas bireysel ve toplumsal konuları eleştirir. Yapılan eserler üzerinden, bir grup sanatçıyı, savaş, göç, eşitlik, kadın hakları gibi toplumu ve bireyi duygusal ve fiziksel yönlerden etkileyen durumları, görünürlük kazanmak amacıyla konu edindiklerini öne sürerek, halkalı solucan grubuna giren sülüğe benzetmektedir. Kan emerek beslenen sülük, tıbbi amaçlar için kullanılan türleri ile birlikte çeşitlenmektedir (Ayhan, 2018, s.142). “Çağdaş Sülükler” çalışması bu çeşitliliğin tıp dünyasındaki pozitif kazanımına değil, toplumca “yapışkan kimse” (<https://sozluk.gov.tr/>), başka insanların maddi ve manevi hallerinden beslenen kişiler için kullanılan “sülük” yakıştırması üzerinden anlamlar çıkartılarak tasarlanmaktadır. Yerleştirme yaklaşık üç bin kâğıt hamuru üzerine muhtelif boylarda yağlı boya parçadan oluşmaktadır. Sülüklerin yapımında kalıp tercih edilmemesinin sebebi her bir sülüğe kişilik kazandırmak ve birbirlerinden farklı şekillerle doğal bir görüntü yaratmaktır (Görsel 56 ve 57).

Üretim ve satış etkinlikleri sanat piyasasında alışılmışın dışında bir tarzda denetlenir. Sanat tacirleri çoğu zaman sanatçılarla özel sözleşmeler yaparlar ve sanatçılar böylece belli türde, boyutlarda ve miktarlarda iş üretmek için cesaretlendirilir ya da yönlendirilirler. Ticarî galerilerde, ticarileşmeye açıkça direnen enstalasyonların dekoratif yan ürünlerini ne kadar sık görüyoruz? Kolayca tahmin edilebilecek nedenlerle, sanatçılara yönelik bu teşvikler gizli tutulur. Alıcılar, koleksiyonculuk prensiplerine bağlılıklarına göre seçilirler, ne de olsa bir eserin aniden ve beklenmedik birine satılması, sanatçının prestiji, hatta piyasanın tamamı için tehlikeli olabilir (Sallabross, 2004 s. 94)

“Öncü Sülük” çalışması, sanat tacirleri ve sanatçılar arasındaki ilişkiden beslenir. Çağdaş sanat piyasasının içinde kazanç elde etmek amacıyla, kurumların ve koleksiyonerlerin üstü kapalı söylemlerle dillendirdiği isteklerine karşılık, ilkelerini ve eserlerini yönlendiren sanatçıları eleştirmektedir. “Çağdaş Sülükler” söylemi, ticari kaygılarla üretilen eserlerin, kurumlar tarafından sunulmuş yöntemlerinin sembolik aktarımıdır. Sülüklerin taklidi ile oluşan yerleştirme, bir galeriyi istila eden her bir sülük parçası ile tutarsız oldukları düşünülen belli bir kesim sanatçıların ikiyüzlü olmalarına getirilen eleştirinin neticesidir. İnsanların iyi ve kötü durumlarını sömüren kişilere yönelttiği “sülük” yakıştırmasını, bu sanatçılar için kullanmaktadır. Yerleştirme, tutarsız oldukları düşünülen sanatçıların kirli kanı emerek iyileştireceklerini vaat ederken, aslında temiz kanı emip kendilerini besledikleri düşüncesi ile yaratılmaktadır. Projenin metnine “Sanatçı Sülük” ismi verilen karakterin dilinden yazıldığı izlenimi verilmiştir. “Sanatçı Sülük” karakterinin söylemlerine aşağıdaki alıntıda yer verilmektedir.

“Yaşanan felaket ne olursa olsun, mağdurun sesini tüm dünyaya duyurmak adına, sorumlu bir sanatçı profili çizerek emmeye devam et. Çağdaşlarının yolunda çatlayana kadar sömür. Bir zulme mi tanık oldun, mükemmel! Hemen başla sükselerine. Yapış, boş bulduğun bir yerden devam et. Kent de kadın de, azınlık de, çoğunluk de, çocuk de, polis de, savaş de, savaşa de, genç de, destek de, devlet de, hayat de... Ne bileyim, bak işte etrafına. Seni en çok ne besliyorsa, işte ona bak. Birileri uyanır da sülüklüğünü sorgularsa eğer; “Ben sülüğüm, iyileştirmek için bunu yapıyorum. Ben, kirli kanı emiyorum, iyileştiriciyim” dersin, üstüne basa basa. Sülük kardeşlerin, reklamını da senin isteğin gibi yaparlar merak etme. Kapital kardeşlerin, finansını da karşılar. Zaten yaşadığın düzende sen busun, kimse sana sormaz bile ne yaptığını. Beslenmek için sıkıntı da çekmezsün hem, çatlayana kadar emebileceğin bir dünya dolusu mesele var önünde, hünelerini gösterebildiğin kadar göster çatlama. Sergile kendini. Neyi izlediğini bilmeyenler sana epey bir yol kat ettirecektir. Olurda biri farkına varırsa, seni kimsenin anlamadığını söyler, bundan da paçanı kurtarırsın (Hüseyin Arıcı, “Çağdaş sülüklerin Sergisi”, metin) https://www.huseyinarcici.com/cagdas_suluklerin_sergisi



Görsel 56. Hüseyin Arıcı, 2016, Çağdaş Sülükler / The Show of Contemporary Leeches, isimli çalışmadan detay, modelaj hamuru üzerine yağlı boya.



Görsel 57. Hüseyin Arıcı, 2016, Çağdaş Sülükler / The Show of Contemporary Leeches, isimli çalışmadan detay, modelaj hamuru üzerine yağlı boya.

“Çağdaş Sülükler” yerleştirmesinin sanat sömürüsüne getirdiği eleştiriden, “Beton Solucanı” isimli çalışma incelendiğinde, yerleştirmede bencil ve çıkarıcı müteahhitlerin çevre ve mülk sömürüsü konu edilmektedir. Özensiz ve kuralsız şekilde inşa edilmiş binalar veya yaşam alanları eleştirilmektedir (Görsel 58 ve 59). Duvar, solucanların delikleri gibi tasarlanmış, delikten çıkan solucanlar yerde birikiyor hissi verilecek şekilde yerleştirilmiştir. Delikten dökülen beton tozları ise yerleştirmenin üzerinde bırakılmıştır. Kırmızı toprak solucanı taklit edilerek çalışılmıştır.

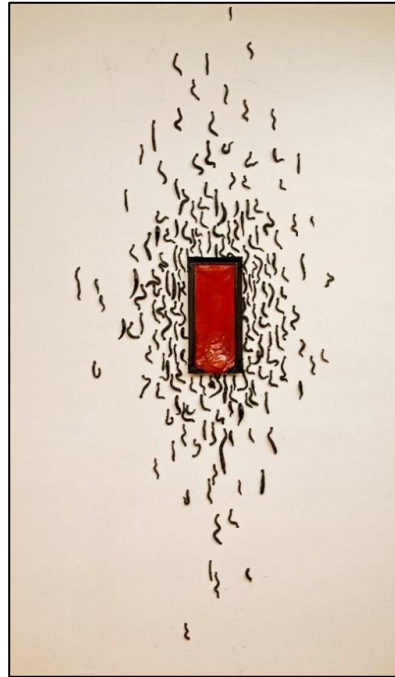


Görsel 58. Hüseyin Arıcı, 2017, Beton Solucanı / Concrete Worm, detay 1.



Görsel 59. Hüseyin Arıcı, 2017, Beton Solucanı / Concrete Worm, detay 2.

“Omurgasızlar” serisinin çalışmaları içinde şu ana kadar gösterilen düzensiz doğal dağılımlı yerleştirme şekillerine ek olarak, belirlenen merkeze hareket eden veya merkeze yönelen omurgasız canlıların istilacı varlıkları buradan sonraki kısımda verilecek örneklerde görülmektedir (Görsel 60 ve 61). Merkezi bulunmayan omurgasız canlılar ise belirsizlik hissi verebilmek için düzensiz kompozisyonlardan oluşur. Çalışmaların merkezinde-odağında cisimlerin görünüşleri genel güzel anlayışının temsilini üstlenirken, kurtlar temsil edilen güzelliği, hoşluğu tüketmek için hevesli-iştahlı toplumları yansıtır. Merkezi bulunmayan çalışmalarda ise omurgasız canlılar, hareket halinden, yığılma halinde tasvir edilirler. (Görsel 62).



Görsel 60. Hüseyin Arıcı, 2018, Venüs / Venus.



Görsel 61. Hüseyin Arıcı, 2018, Siz de En Güzel Duyguların Katilisiniz! / You Are of Most Beautiful Emotions, Too!



Görsel 62. Hüseyin Arıcı, 2018, Sığamaz Olduk Hiçbir Yere III / We Could Not Fit Anywhere III.

Tragedyanın öbür parçalarını ele aldık; geriye sözel dışavurum ve düşünceden söz etmek kaldı. Düşünceyle ilgili şeyleri retorika'ya bırakalım; daha çok o alanın konusudur onlar. Sözlerle ortaya konacak her şey düşüncenin alanına girer. Bölümlerine gelince, şunları sayabiliriz: Kanıtlama, çürütme, acıma, korku, öfke ya da buna benzer heyecanlar uyandırma; bir de yüceltme ya da küçültme. Açıkça görülür ki, eylemleri düzenlerken acıma, korku, büyüklük ya da gerçeğe benzerlik etkileri yaratmak istediğimizde başvurduğumuz biçimlerle aynıdır bunlar. Aradaki fark şudur: Bir yanda etkiler herhangi bir açıklamaya başvurulmadan yaratılırken, sözlere bağlı etkiler konuşan kişi tarafından yaratılmalı, onun sözlerinden doğmalıdır. Eğer bir kişinin düşünceleri, söze gerek kalmadan yeterli düzeyde ortaya konabiliyor olsaydı, ne gerek kalırdı ki konuşmasına (Aristoteles, 2007, s.60).

Omurgasız canlı görünümü eleştirilen toplumların bireyleri olarak aktarılır. Yüzeylerde bir araya getirilen bu canlılar grupları simgelerler. Toplumun medeniyetle ilişkisi “Güzellikler için Savaşın Medeniyetin Güzelleri” isimli kişisel projede (2018) eleştirilirken, omurgasız canlılar ile

insan karakterleri yansıtılmaktadır. “Modernite” çeşitliğinin, toplum ve birey ekseninde sistemleşmesi incelenmektedir. Modernite terimini “kurumlar ve davranış biçimleri” (Giddens, 2019, s, 29) bağlamında ele alan proje, medeniyetlerin çeşitli toplumlara olumlu olumsuz etkilerini sergi başlığı altında konu alır. Medeniyetlerin kültürleri, örfleri ve adetleri bireysel yaşamı şekillendirebilmektedir. Uygarlıkların, kültürlerini, örf ve adetlerini, sömürü ülkelerine veya kendi uluslarının toplumlarına yayma metotlarını, azınlıklara yayma çabaları coğrafyalara göre çeşitlenmektedir. Duyular dünyası içinde, bireylerce tanımlanan ve nitelikleri belirlenen “güzel” anlayışı, çeşitli biçimlerde tanınabilir, bu da güzeli-estetigi kategorize etmeyi, onu evrensel bir tanım ile sınıflandırmayı zorlaştırmaktadır (Yetkin, 1972, s.133). Bir ulusun kendi güzel veya iyi anlayışını, başka uluslara ve kültürlere aktarma çabası gibi kişilerin de başka kişilere kendi benimsediği kalıpları aktarmaya çalışması hatta bunu yaparken agresif metotlar denemesi bilinmektedir. Medeniyet, güzel, savaş, estetik kalıplar, kültür savaşları gibi durumları omurgasızlar serisinin en belirgin özellikleri ile beraber kurgulayan çalışmalar, kalıplarla ve sınırlarla aldatılan kültür toplumlarının vaziyetlerini özetler niteliktedirler.

Uygarlık "Bir ülkenin, bir toplumun, maddi ve manevi varlıklarının, fikir, sanat çalışmalarlarıyla ilgili niteliklerinin tümü, medeniyet" olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla, kültürü medeniyetten ayıran, içinde yaşanılan topluluğa ait değerlere vurgu yapması ve özgünlüğüdür. Medeniyet, dünya üzerinde yaşayan kültürlerin yaşayışları, dilleri, değerleri çerçevesinde geliştirdikleri sistemdir. Kültür ise bu sistemin gelişmesinde milli unsurların rolüne vurgu yapmaktadır. Ziya Gökalp, Türk Uygarlığı Tarihi adlı eserinde "...Fakat bir uygarlığın her ulusta aldığı özel biçimleri vardır ki, bunlara kültür (hars) denir." şeklinde kültür ve medeniyeti birbirinden ayırmıştır (Bahar, 2015, s. 114)

Medeniyet ve güzellik ilişkisi kimilerince çirkin görülen omurgasız canlılar ile görece güzel görünen çerçeveler, çiçekler, sempatik heykeller ile sentezlenir. Güzel ve çirkin, iyi ve kötü, yararlı ve yararsız “Güzellikler için Savaştı Medeniyetin Güzelleri” isimli projede medeniyetin toplumlara sundukları üzerinden çelişkiler yaratmaktadır. Bu çelişkiler, bereketi temsil eden Paleolitik dönemin kadın figürlerinin ortak özelliklerini taklit eden çağdaş görünüşleri ile “kadın heykelcikleri” isimli 80 parçadan oluşan figüratif heykel dizisi ile ele alınır (görsel 63,64,65 ve 66). İnsanın tanrıça örneklerinin ilki yazıdan öncesine uzanmaktadır (Leeming, 2020, s.19). Abartılı kalça, meme ve göbek tasvirlerinden meydana gelen heykelcikler (Leeming, 2015, s. 17) yaratılmasında birçok sebebin olduğu düşünülmektedir görsel 67). Muhtelif boylarda üretilmiş Yontma Taş Devrine ait bu örneklerin kimileri abartılı üreme organlarına sahip oluşu emin olmamakla birlikte “cinselliğin ve üretkenliğin” vurgusu üzerinden yaratım sebebi olduğunu söyleyebiliriz (David Leeming Jake Page, Tanrıça ve Mitler s.19).

“Güzellikler için Savaştı Medeniyetin Güzelleri” serisi için yeniden yorumlanan “Kadın heykelcikleri”nin her biri farklı çerçeveler içinde tasarlanmış, çerçevelere uyumlu olabilmeleri için şekillendirilmiştir. Özgün parçalardan oluşan “Kadın Heykelcikleri”, “eski çağlardaki bereket işlevi” ile zıtlaşan bugünkü anlamına (Leeming, 2020, s.162) getirilen eleştirinin yanı sıra izleyenin algılayma şeklini etkilediği düşünülen çerçeveler üzerinden “kurum ve bireylerin” sanat eserlerine olan pasif müdahalesini, bu sınırlarla aktarmaktadır. Kadın figürleri için seçilen bu çerçeveler toplumun düşünce kalıplarının bireyler üzerindeki etkilerinin yansımasıdır.

İster basit ister afili olsun, bir çerçeve, içindeki imgenin sınırlarını çizmeye yarar ve bir bu kadar önemlisi de genellikle imgenin görelî anlamına ilişkin olarak birilerinin (bir müze müdürünün, bir sanat tacirinin, bir koleksiyoncunun) görüşünü yansıtan sessiz ama bariz bir iddiayı işaret eder. Konumuzla doğrudan ilişkili olarak, tabloların bir de "kurumsal çerçeveler" i vardır. Bunların başlıcaları akademi (sanat tarihi disiplini yoluyla), müze ve sanat piyasasıdır. İmgeler daha geniş bir tarihsel süreç bağlamında var olur (Leppert, 2009, s.28).



Görsel 63. Görsel sol, Hüseyin Arıcı, 2018, Kadın Heykelcikleri III / Female Figurines III



Görsel 64. Görsel sağ, Hüseyin Arıcı, 2020, Kadın Kadın Heykelcikleri XXI / Female Figurines XXI



Görsel 65. Görsel sol, Hüseyin Arıcı, 2020, Kadın Heykelcikleri XX / Female Figurines XX



Görsel 66. Görsel sağ, Hüseyin Arıcı, 2020, Kadın Heykelcikleri XXII / Female Figurines XXII



Görsel 67. Hüseyin Arıcı, 2020, Kadın Heykelcikleri XIX / Female Figurines XIX

Omurgasız canlıların taklitleri sonucunda ortaya çıkan çalışmalar, güzel veya çirkin, iyi veya kötü iklimleriyle ilişkilidir. Bireyin sosyal yaşantısının içinde sıklıkla karşılaştığı bu iklimler, doğanın belli bir tür canlı hareket ve biçimleri taklit edilmesiyle oluşmuştur. İnsanın kültürel nesnelere belli parçaları çalışmalara konu olmuş, vurgulamak, sunmak, göstermek veya parselleme amacıyla kullanılan çerçeveler insanın kalıplaşan düşüncelerinin temsili haline gelmiştir. Serinin genelinde toplumların yaşamları gelişimleri boyunca zorbaca yönetmeye çalıştıkları, her türlü doğal ve kültürel kaynaklar incelenmektedir. “Omurgasızlar” serisinden beslenen “Güzellikler için Savaşçı Medeniyetin Güzelleri” isimli kişisel proje, devamında bıraktığı insana karşı negatif düşüncelerle “Merhamet” serisinin temellerini atmıştır.

4. BÖLÜM: MERHMET

“Merhamet” serisinin çalışmaları, toplumun doğa ile ilişkisi üzerinden “medeniyetten” modern yaşam bireylerince tecrit edildiği düşünülen doğanın, tahribatının temsillerle ve taklit yöntemleri ile aktarımıdır. Merhamet serisi doğa ve toplum ilişkisinin trajedik neticelerini konu alır. “Doğal dünyanın giderek modernitenin iç refleksif sistemine göre daha fazla düzenlenmesi anlamında, doğa “bir amaç haline gelme” ye başlar” (Giddens, 2019, s. 219). Doğa, tüketim toplumunun, sömürüsüne maruz kalabilmektedir. Günden güne insanın şekillendirmesine uğrayan doğanın yitirdiklerinin, “modern kurumların kendi etkinliklerine tabi” alanlara dönüşmesi, ilerisi belli olmayan belki doğal yaşam için riskli çevreler haline gelebilmektedir (Giddens, 2019, s. 220). “Merhamet” serisi ismini, seriyi tasarlayan sanatçının, insan karşısında tehlike altında olan doğal yaşam için yazdığı duadan almaktadır (https://www.huseyinatici.com/merhamet_tr). Merhamet duası, doğaya karşı kişisel bir acıma duygusu sonucunda “ibadet” çalışmasında olduğu gibi sanatçının Tanrısına sunduğu isteklerden doğmaktadır. Bu duada yer alan istekler, doğanın tamamen yok olması yönünde temennilerdir ve sergi projesinin metni olarak kullanılmaktadır. “Merhamet” serisi için yazılan dua aynı zamanda projenin parçalarının isimlerini oluşturmaktadır. Örneğin; Holbein'nin “Mezarındaki İsa” isimli trope l'oeil eserinden (s.16) öykünülerek şekillendirilen çalışmaya “Merhamet et ve öldür beni” (görsel 68) ismine duanın içindeki şu kısımdan alıntıdır; “Merhamet et ve öldür beni, canım yanarken yarattığım dünyamı izleyenleri, dünyamı eleştirenleri sevdirmeyeyim” (https://www.huseyinatici.com/merhamet_tr).

“Merhamet Et ve Öldür Beni” tuval üzerine yağlı boya trope l'oeil resminin üstünde ve altında modelaj hamurundan yapılan iki fare ile kurgulanır (görsel 70). Çalışma trompe l'oeil eserlerinden farklı olarak, kavramlar ve anlam kaygıları içermektedir. “Merhamet Et ve Öldür Beni” çalışması için sergi mekânında ışık ve fonda yer alan duvar rengi yeniden tasarlanmış, tabloya vuran ışık resim bütünlüğünü sağlaması için kısık ve loş tercih edilmiştir (Görsel 69). Karanlık ve siyah duvar rengine sahip sergi mekânı, izleyicide bir yas ve melankoli hissi uyandırmaktadır. “Merhamet” serisinde yer alan her bir çalışmada, doğanın elçisi bir canlı ile modern toplumun bir temsili imge eşlikçidir.



Görsel 68. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Öldür Beni / Have Mercy and Kill Me



Görsel 69. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Öldür Beni / Have Mercy and Kill Me, Sergide seçilen karanlık ve kısıtlı ışıklandırma.



Görsel 70. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Öldür Beni / Have Mercy and Kill Me, isimli çalışmanın parçası, detay.

“Merhamet” serisinin “Mezarındaki İsa” uyarlamasının insan bedeninin natürmort görünümünden av hayvanlarının cansız bedenlerine gelindiğinde, 17. Yüzyılda, öldürülmüş av hayvanlarının resim kompozisyonlarında ele alınan çoğunlukla tavşan, keklik, tavuk veya

yabani kuş gibi çeşitli natürmortları ile karşılaşmaktadır. Kazancı, 2018, s.307) (görsel 71). “Merhamet Et ve Utandır Beni, I” isimli çalışma, zevk uğruna avlanan yaban hayatı konu almakta, ölümden haz alan insanların varlıklarını izleyiciye hatırlatmaktadır. Jan Baptist Weenix, Ölü Keklik isimli tablosuna benzer nüanslar taşıyan “Merhamet Et ve Utandır Beni, I” isimli çalışma (görsel 72), polimer kile ile üç boyutlu tasarlanmıştır. Arıcı, serisi için yazdığı duada “Merhamet Et ve Utandır Beni, I” isimli çalışmaya şu sözlerle atıf yapmaktadır; “Merhamet et ve utandır beni. Yabanıl hayatı zevk uğruna avlayan kullarımdan olduğum için... Utandır beni zevkle parçalara ayırıp şovla tükettiğim canlıların için. Onların cansız bedenlerini sergilediğim için...” (https://www.huseyinatici.com/merhamet_tr) Av hayvanlarına karşı gelişen kişisel hassasiyet “İnsan Eli 9” isimli çalışmada da görülmektedir. Öldürülmüş bir kuşun insan elinden çıkma imajla kurduğu ilişki, öldürülen kuşun mu yoksa çalışmanın mı insan elinin ürünü olup olmadığı düşündürülür. “İnsan Eli 9 isimli çalışmada, öldürme gerçeğinin doğal ve suni yollarının görünümü taklit edilmektedir (görsel 73).



Görsel 71. J. B. Weenix, 1650-52, Ölü Keklik / Dead Partridge
Maurishuis. Erişim: 01.03.2024.

https://www.mauritshuis.nl/media/534ib5py/0940_repro.jpg?anchor=center&mode=crop&width=3840&rnd=132629872627330000&quality=70



Görsel 72. Hüseyin Arıcı, 2020. Merhamet Et ve Utandır Beni I / Have Mercy to Embarrass Me I



Görsel 73. Hüseyin Arıcı, 2021, İnsan Eli 9 / Human Hand 9.

Merhamet Et ve Utandır Beni (I) isimli çalışma bir başka boyutu ile Rene Magritte'nin "La clairvoyance" isimli eseri ile derin bir ilişki kurmanın peşindedir. Magritte'nin yumurtaya bakarak resmettiği kuşun, ressamın öngörüsünü yansıttığını söyleyebiliriz (<https://www.renemagritte.org/la->

[clairvoyance.jpg](#))(görsel 74). Bu felsefede Magritte'in eserindeki izlediği yumurtanın gelecekte alacağı görünümü tuvale aktarıken, Arıcı'nın, baktığı canlı bir kuşun gelecekte avlanıp, öldürüleceği ihtimalini düşünerek cansız parçasının heykelini oluşturması, insanın doğaya yararlı olabileceğine karşı umutsuzluğunu yansıtmaktadır.



Görsel 74. Rene Magritte, 1936, Durugörü / La Clairvoyance

Rene Magritte. Erişim:01.03.2024. <https://www.renemagritte.org/assets/img/paintings/la-clairvoyance.jpg>

“Merhamet” ve “Omurgasızlar” serilerinde cansız hayvan parçalarının devamında, “vanitas” natüremort eserlerinin biçimsel ve sembolik niteliklerinin güncel bir yorumlaması üzerinden şekillenen “Merhamet Et ve Affet Kurumak Zorunda Olan Çiçeklerini (II) isimli çalışmalar izlenmektedir (görsel 75). Çeşitli bitki türlerinin, örümcek veya larvalar ile bir araya geldiği kompozisyonlar, doğadan alınan güzel denilebilecek detaylarla, kırılğan ve korunaksız varlıkları vurgulamak amaçlanmıştır. Merhamet Et ve Affet Kurumak Zorunda Olan Çiçeklerini II isimli çalışmanın çerçevesinin sol üst köşesinde yer alan kamufle olmuş örümcek detayı, her zaman insana karşı tetikte olan vahşi yaşamın savunma donanımını izleyiciye hatırlatmaktadır (görsel 76).

Natüremortlarda resmedilen nesnelere hedeflenen şey, seyirciyi hayatın kısıklığı ve kırılğanlığı üzerinde tefekküre yöneltmektir: Kafatasları, zamanı ölçen aletler (masa, duvar, cep ve kum saatleri), halen yanan ya da sönmüş ama dumanı tüten mumlar, yalnızca bir anlığına varolan sabun köpükleri, en gür hallerinde ve solmaya başlayan çiçekler, çürümek üzere olan olgun meyveler. Nadir bulunan kabuklar, mücevherler, gümüş levhalar, altın sikkeler, cüzdanlar, senetler vb lüks mallar dünyevi hazinelerin boşluğunu, beyhudeliğini ihsas ediyordu (Leppert, 2000, s.93)



Görsel 75. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Affet Kurumak Zorunda Olan Çiçeklerini II / Have Mercy and Forgive Your Flowers that Are to Dry II



Görsel 76. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Affet Kurumak Zorunda Olan Çiçeklerini II / Have Mercy and Forgive Your Flowers that Are to Dry II, detay.



Görsel 77. Hüseyin Arıcı, 2020, Merhamet Et ve Affet Kurumak Zorunda Olan Çiçeklerini I / Have Mercy and Forgive Your Flowers that Are to Dry I, detay.

“Merhamet” ve “Omurgasızlar” serilerinde yer alan çiçekler, sade ve tek bir çiçek türünün kesiti şeklinde, polimer kil ile şekillendirilmiş bitki modellemelerinden oluşmaktadır (görsel 77). “Omurgasızlar” serisine ait “Sevda Çiçekleri IV” ve “Kiraz, Mimikri 1” isimli çalışmalar, doğada yer alan kiraz ve çiçek imajının taklit edildiği çalışmalardan biridir. “Kiraz, Mimikri” isimli çalışma, mermer kare stant üzerinde modellenen kirazların gerçek ölçülerine sadık kalınarak taklit edilmektedir (Görsel 78). Mermerin üzerine açılan oyuntuya yerleşmiş meyve kurdu, kirazları arar konumda tanımlanmış, natürmort heykelin izleyiciye sunulduğu gibi, meyve kurduna da sunulduğu düşünülmektedir.

Genellikle yiyeceğin esirgenmesi de olan bir yiyecek ikramı (zira yiyecek asla gerçek değildir) olarak natürmort, verildiği kişiye hiçbir şey vermeyen hediyedir, mort'u çekmiş (ölü) bir doğa'dır, güzelliği ölümü hatırlatarak yaralayan bir vanitas'tır. Burada meyve yapaydır, bebek bezleri katıdır (diğer Gober yerleşirmelerindeki fare zehrini ve kedi kumunu hatırlatırlar), strafor geri dönüşümsüzdür, tahta taşlaşmıştır ve doğumlar ucubemsidir; aslında Gober tüm dünyayı aniden değişip tuhaflaşmış, daha kötüve gitmiş halde gösterir (Hol Foster,2020, s.75)



Görsel 78. Hüseyin Arıcı, 2024, Mimikri Kiraz 1 / Mimicry Cherry 1.

Kirazların parlak ve taze görünümü ile mermer stand üzerinde konumlanmaları, seyirlik bir cazibe kazandırırken, onlara dokunma hissini de doğurur. Kirazların sap kısımlarında yer alan detaylar, taklit yeteneğinin titizlikle uygulandığının çarpıcı detaylarından olmaktadır. “Kiraz, Mimikri 1” çalışmasıyla benzer niteliklere sahip “İki Yüzlü” isimli çalışma, klasik resim yöntemi olan allaprima tekniğinin öğretileri ile yapılmış, “peynir” resmi merkezli melez bir çalışmadır. “İki Yüzlü” ressamın elinden çıkma bir resim olma gerçeğini taklit eder. Bu resimsel taklit neticesinde oluşan imajı izleyen fare modelajı ve klasik ahşap resim çerçevesi çalışmanın bütünüdür (görsel 79). “İki Yüzlü” sanatçının duyular dünyası ile düşler dünyası arasında sürekli değişmekte olan gerçeklerinin çelişkileridir. Fare, izleyiciyi temsil etmektedir (görsel 80).



Görsel 79. Hüseyin Arıcı, 2023. İkiyüzlü / Twofaced.



Görsel 80. Hüseyin Arıcı, 2023, İkiyüzlü / Twofaced, detay.

“İki Yüzlü” ve “Kiraz” çalışmalarında tıpkı “Masa Şeklinde Tuval Üzerine Yağlı Boya” (s.59) isimli çalışmaya benzer gerçeklik çekişmesi mevcuttur. Bu çekişme çalışmanın izleyici açısından çoğunlukla gerçek bir nesneyi izliyor gerçekliğinin esere ait bilgileri edinmesi sonucunda imitasyon oluşunu anlamasıyla başlar. Bu durum, gerçek olmayanı gerçek kılarken; “...gerçekdışını gerçekmiş gibi gören, ya da daha kötüsü: Gerçeği gerçek olarak gören (bu, ümitsiz bir durumdur) öznenin durumunda geçerlidir (Baudrillard, 2012, s. 66.) Baudrillard, gerçekdışını, gerçek olması durumunun şüphesiz kabulü ile açıklar. “İnsan Eli 3” isimli çalışmada ise taklit edilen bir manzaranın kesiti değil, manzara resmi olma gerçeğinin kendisidir. Bu açıklama ile başka bir tablosunun röprodüksiyonu gibi algılanabilir fakat “İnsan Eli 3” isimli çalışma, bir ressamın elinden yaratılmış, empresyonist

fırça hamlelerine sahip romantik bir resim gibi olma durumunun taklididir (görsel 81). İzleyenin çoğunluğu yağlı boya ile yaratılmış ahşap çerçeve imajının üzerine yuva yapan kuşun, resmi pisletmiş oluşuyla ilgilenmekte, resmin taklit ile olan ilişkisi sorguya bile yer vermeden gerçek bir temsil haline gelmektedir.



Görsel 81. Hüseyin Arıcı, 2021, İnsan Eli 3 / Human Hand 3.

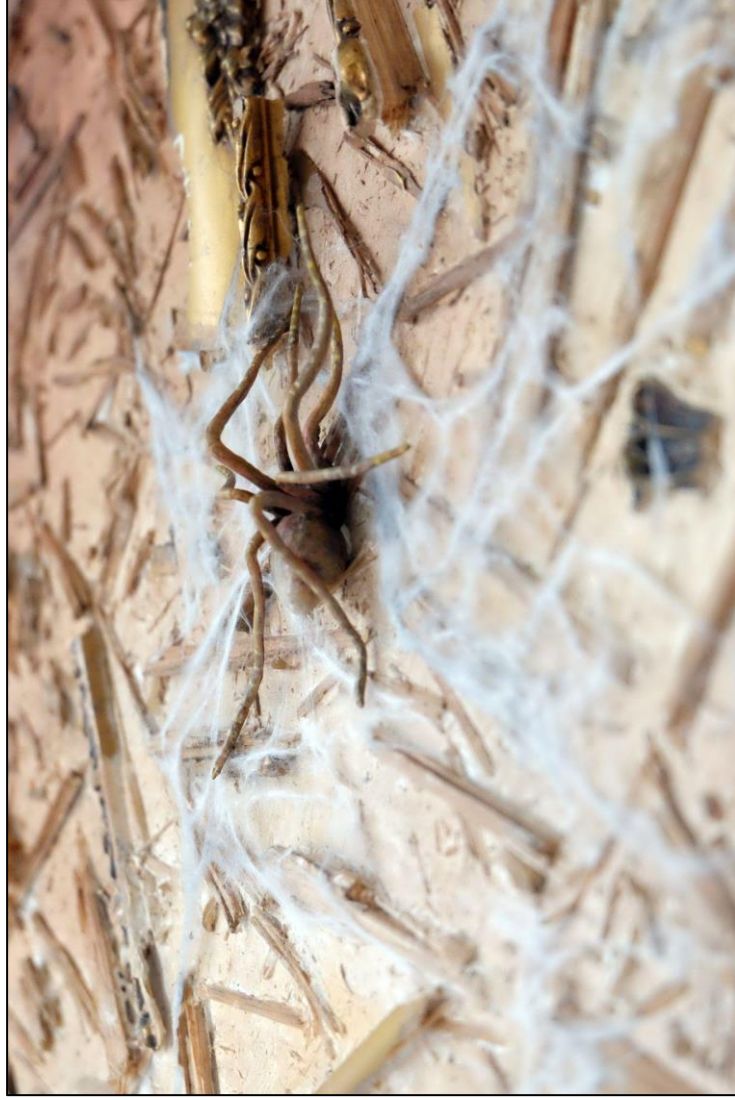
Yanlış olarak kabul edilmediği sürece, bir yanılsamanın değeri bir gerçekliğin değeriyle tam olarak aynıdır. Ama yanılsama bir kez yanılsama olarak görülürse, artık yanılsama niteliğini yitirir. Demek oluyor ki, ancak ve ancak yanılsama kavramının kendisi, kendi başına bir yanılsamadır (Baudrillard, 2012, s. 66).

Görüntüler kadar düşüncelerde kandırmacanın bir parçası olabilmektedir. Güzel olgusunun doğadaki ve sanatta farklılık gösterebileceği yani doğadaki güzel şeylerin sanatta çirkin olarak görünüm alabileceğini söyleyebilir, bu ikili ilişki bir durum için de söylenebilir, “Aristoteles, “Realitede, doğada tiksinererek baktığımız şeyler, bir sanat eseri haline gelince, onlara hoşlanarak bakarız” diyerek göstermek ister. Doğadaki güzel, her şeyden bizi canlılığı ile etkiler (Tunalı, 2020, s, 180). Tunalı’nın bu alıntısı sonucunda o canlılığı durağan bir nesnede yani sanat nesnesinde yakalayabilmek ve hareketi taklit edebilmek mümkün müdür? Manzaranın ressam elinden romantik ışık hamleleri ile yaratımı sonucu ortaya çıkan resimler kadar, bir örümceğin tüylü uzun bacakları, rahatsız edici eklemleri, büyüklüğü hızı da güzeldir. Bu kişisel yorum tersi bir okuma ile de anlatılabilir. Örümcekler kadar manzara resimleri de itici olabilmektedir. Bu ikilik üzerinden taklit yöntemleri ile yaratılmış “Kendi Halinde” isimli çalışma, parçalara ayrılmış bir çerçevenin ortasında kendine av ortamı

oluşturmaya çalışan örümceğin kurgusundan oluşmaktadır. Formunu neredeyse kaybetmiş çerçevesinin içinde kendi bildiği manzarasını inşa eder gibi konumlanan örümcek, belli mesafelerden neredeyse kendini izleyicisine kamufle eder (görsel 82). Parçalanmış bir çerçevenin detayını incelemek isteyen izleyicinin, yaklaşması sonucu farkına vardığı örümceğin imajı, anlık da olsa bir irkilme hissi yaratmayı amaçlar (görsel 83). Bir yanı sıra güzel arayışı içindeki izleyicinin klişelerini eleştirmektedir. Doğanın mimikri savunma yöntemlerinden yola çıkan çalışma, avcı olarak gördüğü izleyicinin sanat nesnelere aracılığı ile kazandığı gizlenme haliyle savunmaya geçer (Özgönen, 2022, s. 11).



Görsel 82. Hüseyin Arıcı, 2023, Mimikri Kendi Halinde / Mimicry on His Own.



Görsel 83. Hüseyin Arıcı, 2023, Mimikri Kendi Halinde / Mimikri Kendi Halinde / Mimicry on His Own.

Üçüncü bölümün dördüncü kısmında “Kendi Halinde” isimli çalışmaya kadar verilen örneklerde, farklı kavramsal bağlamlara sahip sanatçıların taklit, yanılsama, toplumsal gerçekçilik, gerçekçilik, trompe l’oeil yöntemleri ile şekillenmesine yer verilmektedir.

SONUÇ

“Çağdaş Sanatta Taklit, Aldanma ve Trompe L’oeil” başlığı içerisinde değinilen “aldanma” ile ilişkili sanat yapıtlarının incelenmesi ve araştırılması sürecinde sanat yapıları üzerinden verilen örneklerin biçimsel ve düşünsel birçok ortak özelliğe sahip olduğu görülmektedir. Bu ortak özelliklerin varlığını destekleyen kaynak ve eser örnekleri değerlendirildiğinde, sanatçıların taklit etme şekilleri ile geliştirdikleri stratejilerin yaratılan yanılsamanın etkisinde büyük rolü olduğu gözlemlenmekte ve üçüncü bölümde yer verilen uygulamalarla deneyimlenmektedir. İnsanlar maddi ve manevi dünyayı kişisel deneyimleriyle tanımlamaktadır. Bu tanımlamalar kişiden kişiye değişebilen algılama, kavrama ve anlamlandırma şekilleriyle yapıldığında, özgün gerçeklik tanımları yaratabileceği gibi, maddeler dünyasında en temel anlamıyla gerçek kabul edilen varlıkları farklı kişilerin görüşleri ile değişken tanımlara dönüştürebilir, hatta yanıltabilir. Gerçeğin anlamları konusunda bu dönüşen veya yanıltan durumların, yönetilmesi, tasarlanması, şekillendirilerek yeni bir gerçeklikle sunulması mümkündür. Birinci bölümde “gerçek” ve “taklit” hakkında edinilen bilgilerle tanımların değişkenliği çeşitli kaynaklar kanıt gösterilerek sunulmuştur. Bu kanıtlar taklit etme ihtiyacının olduğu durumlarda, taklidin nedenlerini taklit edilecek şeyin yani aslının yüceltilmesi olabileceği gibi, yanıltma, öğrenme, öğretme, savunma, büyüleme ve büyülenme isteklerinden de olabileceğini gösterir. “Gerçek” ve “gerçeklik” tanımlarından hareketle sanatta “taklit” incelendiğinde, model alınanın aslının benzerini yaratma şekillerinde “algıların” etkinliği görülür. Algıların, kişilerin görüş ve deneyimleri düşünüldüğünde değişkenliği veya yanıltıcılığı birinci bölümde birçok örnekle verilmiştir. Değişken algılama biçimleriyle yeniden inşa edilen gerçeklikler, sanatçılar tarafından çeşitli medyumlarla ele alınmaktadır.

Sanatçıların seçtikleri modelleri çeşitli taklit etme şekilleriyle ele aldıkları, yansımalarla izleyeni yanıltarak ürettikleri eserlere ikinci ve üçüncü bölümde yer verilmiştir. Bu bölümlerde yer verilen örneklerle insanın duyuları ile yanıltılabileceği göstermektedir. Basit veya karmaşık birçok taklit etme şeklinin insanda bir yanılsama yarattığını gözlemlemek, yaşamın her anında bir yanılgının içinde olabileceğimizi düşündürebilmektedir. Taklitle yaratılmış gerçekliklerin farkında olmadığımız anların mümkün olup olmadığı sorgulanır. Bu sorgulama halinin yalnızca insanı paranoyaya sürükleyen ütopya örnekleri ile senaryolaşan filmlerle tetiklenmesi gerekmez. İnsanın özel yaşamında insan ilişkilerinde karşılaştığı aldanma, aldatma örnekleriyle de yanılgı içinde

olduğu deneyimlenebilir, gerçeklerin ne olduğu sorgulanabilir. İkinci bölümde göz aldanması ile yaratılan eserlerin anlık veya uzun süreli yanılsama etkileri incelenmiştir. Sanat tarihinden veya güncel çalışmalardan örneklerin yer aldığı ikinci bölümde örnekler üzerinden yanılsamayı etkileyen teknik detaylara yer verilir ve bu detayların ustalıklı icrasının önemi örneklerle kanıtlanmıştır. İkinci bölümde yer verilen bu örneklerle ilişkili sanat çalışmaları üçüncü bölümde tuval üzerine yağlıboya yerleştirmeler ve modelaj uygulamalarla Arıcı tarafından deneyimlenmektedir.

Üçüncü bölümde yer verilen uygulamalar, gerçekçilik, hiper-realizm, trompe l'oeil ve natüralizmin getirisini üretme yöntemleri ve üslupları ile çalışılmış, yer alan uygulamalar, doğada yer alan canlı ve cansız varlıkların taklitlerinden üretilmiştir. Kişinin kandıran veya kandırılan olabileceği araştırmada sanatsal teknik pratiklerle ve bireyin sosyal yaşantısında karşılaştığı anlardan örneklerle gösterilmiştir. Sanatın teknik aldatma yöntemleri ile bireyin toplum ilişkisi içinde karşılaştığı aldanmaları harmanlanarak üçüncü bölümde uygulamalarla aktarılmış, taklit etme Şekilleri, kişisel aldanma veya aldatma deneyimleriyle çalışılmıştır. Bu deneyimler, birey, toplum, inanç ve beşerî etkiler ekseninde edinilmiş ve çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles. (2007). *Poetika, Şiir Sanatı Üstüne*. Ayça Sezen (Ed.). (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Arslan, Seher. (2014). *Türklerde Ağaç Kültü ve "Hayat Ağacı"*. Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi, s. 65, *Dergi Park*. Erişim: 13.04.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijoses/issue/8546/106027>
- Ayhan, H. Mollahalioğlu, S. (2018)., *Tıbbi Sülük Tedavisi: Hirudoterapi*, *Ankara Medical Journal*, s. 142, *Dergi Park*. Erişim:13.04.2024.<https://dergipark.org.tr/tr/pub/amj/article/409057>
- Bahar, H. İbrahim. (2015). *Sosyoloji*. (E. Bozdemir, Ed.). İstanbul: Alioğlu Matbaacılık.
- Batuk, Cengiz. (2006). *Âdem ve Havva'nın Kitabı: Eski Ahit Apokrifasında Âdem ve Havva'nın Hayatı*. Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 10, s. 9. *Dergi Park*. Erişim: 11.04.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/85869>
- Baudrillard, J. (2002). *Tüketim Toplumu*. (F. Keskin, N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz Cinayet*. (N. Sevil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (1999). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınevi.
- Carroll, N. (2012). *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*. (G. K. Tirkeş, Çev.) İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Cevizci, Ahmet. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Çalışlar, Aziz. (1984). *Estetik Yazıları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Çalışlar, Aziz. (1986). *Gerçekçilik Estetiği*. İstanbul: De Yayınevi.
- Dil Derneği. Erişim: 11.04.2024. <http://www.dilderneği.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html>
- Düzyurt, Fahriye. (2022). *Rene Magritte Eserlerinde Paradoksal Anlamda İmge ve Simgesel İletişimi*.

Evrım Ağacı. Eşim: 20.04.2024. <https://evrimagaci.org/post-truth-gerceklik-otesi-yananlarin-gercek-mis-gibi-sunuldugu-bir-dunyada-hakikatin-anlami-nedir-8574> (Franz Kafka).

Fineberg, Jonathan. (2024). Büyüleyici Bir Foto-Realizm. Arif Ziya Tunç (Ed.). (S. Atay Eskier, G. Erinç Yılmaz. Çev.). 1940'tan Günümüze Sanat, s,373. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangard*. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, Hal. (2020). Yeni Kötü Günler Sanat, Eleştiri, Acil Durum. (F.B. Aydar, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Foucault, Michel. (1993). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fuller, Steve. (2022). *Hakikat Sonrası Güç Oyunu Olarak Bilgi. Işıl Bayar Bravo, Hamdi Bravo* (Ed.). (E. Bilgiç, Çev.). Ankara: Ayrıntı Basım.

Giddens, Anthony. (2019). *Modernite ve Bireysel-Kimlik*. (S. Köseoğlu, Ed), (Ü. Tatlıcan. Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Godfrey, Tony. (2009). *Painting To Day*. s.96,100.). China: Phaidon Press Limited.

Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gombrich, E.H. (2015). *Sanat ve yanılsama*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Gür, Nazif. (2023). *Sanatta Pencere-Çerçeve Metaforu Üzerinden Olay Örgüsünde Gedikler*. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Sanat Yazıları Araştırma Makalesi, s. 405.

Hançerlioğlu, Orhan. (1996). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Heartney, Eleanor. (2011). *Sanat ve Bugün*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank.

Hüseyin Arıcı.com. Erişim:13.04.2024. https://www.huseyinatici.com/1_tr

Karaoğlan, Hamza. (2022). *Anadolu'da Delikli Taş Kültü ve Etrafında Oluşan İnanışlar*. Academic Social Resources, s. Giriş. Erişim: 13.04.2024. <https://asrjournal.org/files/asrjournal/61e60ecd-ec9e-44fd-86fb-cc568c870f1d.pdf>

Kazancı, Fikriye. T. (2018). *Görünenin Ötesinde: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Görsel Zekâ ve Oyunlar*. T. C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, s. 107, 285, 307, 314 ve 315.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Kürklü, E. Emir. (2020). *Pagan İnanışında Ana Tanrıça: Antik Ege'de Kutsal Alanlar*. İstanbul Üniversitesi Akademik Veri Yönetim Sistemi, s. 34. Erişim: 13.04.2024 <https://avesis.istanbul.edu.tr/yonetilen-tez/7cdf02df-93c0-45c9-bdf1-3688f5ff1fd6/pagan-inanisinda-ana-tanrica-antik-egede-kutsal-alanlar>

Leeming, David. A. (2015). *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi*. (N. Sosyal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Leeming, David. A. (2020). *Tanrıça Mitleri*. (Ş. Alpagut. Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Matthew Marks Gallery. Erişim: 13.04.2024. <https://www.matthewmarks.com/artists/vija-celmins>

Moran, B. (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Muraz, Özlem. (2009). *Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat Ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi*. T.C. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. s.2, 121 ve 38. Erişim: 13.04.2024. https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/362557/yokAcikBilim_355944.pdf?sequence=-1&isAllowed=y

Özgönen, Özkaya, Hülya. (2022). Ziraat, Orman ve Su Ürünleri Alanında Uluslararası Araştırmalar, Bitki Patojeni Funguslarda Mimikri, s.9-12.

Platon. (1999). *Devlet*. Hasan Ali Yücel (Ed.). Hasan Ali Yücel Klasikleri Dizisi. (S. Eyüpoğlu, M. Ali Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Read, Herbert. (2018). *Sanat ve Toplum*. (E. Kök, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi Sanat Kuramları.

Sallabross, Julian. (2004). *Sanat a.ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (A. Artun, Ed), (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Spellman Gallery. Erişim: 13.04.2024. <https://www.spellmangallery.com/artists/rudolf-stingel>

Taner Ceylan (2022). *Duvar Yıkma, Duvar Kurma*, Özlem Altunok, röportaj. Argonotlar. Erişim: 11.04.2024. <https://argonotlar.com/duvar-yikmak-duvar-kurma/>

The Korea Herald. Erişim: 13.04.2024. https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20230130000778&ACE_SEARCH=1

Trotsky, Leon. (2015) Eleştiri Olarak Gerçekçilik. Charles Harrison (Ed.). Paul Wood (Ed). (S. Gürses, Çev.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s.479. İstanbul: Küre Yayınları.

Tunalı, İsmail. (2020). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Ayrıntı Basımevi.

Türk Dil Kurumu. Erişim: 11.04.2024. <https://sozluk.gov.tr/>

Türk Dil Kurumu. Erişim: 11.04.2024. <https://sozluk.gov.tr/>

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi Sanat Kuramları

Yaşa, Belkıs. (2022). Hayat Ağacı. *Anadolu Tıbbi Dergisi*, s. 14,15, *Dergi Park*. Erişim: 13.04.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/anadolutibbi/issue/73485/1207981>

Yetişken, H. (2012). Aristoteles'te Sanatın Neliği ve İşlevi". *Kaygı- Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 27-35.

Yetkin, Suut Kemal. (1972). *Estetik Doktrinler*. Ankara: Bilgi Yayınevi. T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi, s. 32.

Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ayşe Nahide Yılmaz (Ed.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

08/07/2024

Hüseyin ARICI

ORİJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Çağdaş Sanatta Taklit, Aldanma ve Trompe L'oeil

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
03.07.2024	78	126,863	31.05.2024	18	2411992739

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (08/07/2024)

Hüseyin ARICI

Öğrenci No.: N22128680

Anasanat Dalı: Heykel Anasanat Dalı

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Refa EMRALİ

ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: Imitation, Deception and Trompe L'oeil in Contemporary Art

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
03.07.2024	78	126,863	31.05.2024	18	2411992739

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (08/07/2024)

Hüseyin ARICI

Student No.: N22128680

Department: Department of Sculpture

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Refa EMRALI

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporunda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

08/07/2024

Hüseyin ARICI

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir

